

La pratique amateur de la danse-théâtre : outil de développement humain ?

*Une expérience associative en Espagne pour repenser la
médiation culturelle.*



**Adélie
ESTER**

Sous la direction de **Émilie WADELLE**

UFR LLASIC
Département Lettres

Mémoire de master 1 mention *Arts, Lettres, Civilisations*

Parcours : Diffusion de la culture

Année universitaire 2022-2023



La pratique amateur de la danse-théâtre : outil de développement humain ?

Une expérience associative en Espagne pour repenser la médiation culturelle.

**Adélie
ESTER**

Sous la direction de **Émilie WADELLE**

UFR LLASIC
Département Lettres

Mémoire de master 1 mention *Arts, Lettres, Civilisations* – 6 crédits

Parcours : Diffusion de la culture

Année universitaire 2022-2023

Remerciements

Un grand merci à ma tutrice de stage, Elena López Nieto, pour m'avoir transmis avec passion toute la richesse de son projet, pour avoir songé avec sincérité à ce que nous pouvions nous apporter, et pour faire que l'histoire de cette rencontre s'écrive encore.

Je remercie également ma directrice de mémoire, Emilie Wadelle, pour avoir cru en l'intérêt de ce sujet de recherche.

Merci à Christiana, collègue-stagiaire aux mille conseils qui, comme moi, a quitté son pays pour bousculer ses certitudes.

J'accorde une pensée particulière à Concha, Juan Carlos, María et Daniel, qui m'ont permis de vivre cette expérience madrilène en ayant fait de leur chez-eux mon chez-moi, décoré de toutes leurs petites attentions.

Je remercie enfin les participants des ateliers MenDa, Ana, Pilar, Alicia, Elisa, Feli, Paco, Gloria, Isabel, Maribel, Pablo, Pepe, Teresa, Viky, Rosma et Catalina, pour tous les moments de danse partagés et pour s'être intéressés de près à ce mémoire.

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Adélie

NOM : ESTER

DATE : 14 août 2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Adélie Ester', is written over a horizontal line.

Sommaire

Introduction	11
PARTIE 1 TROIS MOIS AU SEIN DE MOVE-ARTE PARA TODOS	14
Chapitre 1. MOVE-arte para todos, défendre les arts de la scène à travers l'art communautaire et la création collective	15
A. Des valeurs fortes, une équipe mouvante	15
B. La danse-théâtre comme langage commun autour duquel se retrouver	18
C. Être une association d'arts-vivants en Espagne : difficultés rencontrées et points d'amélioration	22
Chapitre 2. Intégrer l'équipe de MOVE-arte para todos	26
A. Assistante à la coordination des tâches de production et de communication	26
B. Assistante à la direction de classes régulières, ateliers et représentations	36
C. Un stage pour faire le point sur son projet professionnel	45
PARTIE 2 LA DANSE-THEATRE, OUTIL DE DEVELOPPEMENT HUMAIN ?.....	49
Chapitre 1. France et Espagne, différences de politiques culturelles	50
A. L'héritage historique français : la démocratisation culturelle comme moteur.....	50
B. L'héritage historique espagnol : s'inspirer de la France ?	54
C. La médiation culturelle en France : quand le médiateur travaille avec l'artiste	58
D. La médiation culturelle en Espagne : quand le médiateur est l'artiste	61
Chapitre 2. Différentes manières de travailler avec des amateurs en danse	64
A. Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?.....	64
B. « Amateur » : le terme est-il bien choisi ?	71
C. La place du non-professionnel dans un projet chorégraphique : questionnement éthique	79
D. Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours	84
Chapitre 3. Remise en question du rôle du chorégraphe dans le travail avec des non-professionnels	92
A. Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?	92
B. Un processus de création avec des non-professionnels ?	99
Conclusion	105
Bibliographie	107
Glossaire	110
Table des illustrations	112
Table des annexes	113
Table des matières	142

Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est.

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, La Prisonnière, 1923

Introduction

Apprendre un métier, c'est d'abord s'inscrire dans un contexte historique. C'est comprendre pourquoi ce métier est apparu et ce qui l'a rendu essentiel dans le pays dans lequel nous nous formons. C'est connaître les politiques culturelles, sociales et économiques qui l'influencent et lui demandent parfois d'évoluer. Apprendre un métier c'est aussi apprendre à maîtriser des outils et des méthodes que d'autres professionnels ont pu mettre au point avant nous. C'est poursuivre une manière de faire, pour certains une tradition, et évoluer dans un cadre aux exigences bien précises. Une profession est un rôle long à maîtriser. Et il nous suffit de passer la frontière de notre pays pour que tous nos savoir-faire soient bouleversés. Nous faisons face à une nouvelle réalité, souvent incompatible avec ce que nous venons d'apprendre. Une expérience à l'international est déstabilisante mais elle nous autorise, ou bien nous oblige, à nous adapter à de nouvelles manières de faire, à réinventer nos propres conceptions et à revenir avec de nouvelles ambitions.

En France, le métier de chargé de médiation est intégré dans presque toutes les équipes des institutions culturelles. C'est une profession reconnue, pour laquelle il est possible de se former et qui s'inscrit dans la longue histoire des politiques de démocratisation culturelle et artistique visant à rendre l'art accessible à toutes et tous. Cet héritage ancien est bouleversé depuis une dizaine d'années par la notion de droits culturels qui recentrent l'attention des politiques culturelles sur les personnes plutôt que sur les œuvres d'arts :

Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en groupe, à développer ses capacités d'identification, de communication et de création.¹

En Espagne, à Madrid, le métier de chargé de développement de nouveaux publics commence à peine à faire son apparition dans les institutions et se rapproche davantage d'un poste d'administrateur à qui l'on aurait confié la gestion des rapports au public que du métier de chargé de médiation tel qu'il est développé en France. Cependant, hors des institutions, le milieu associatif fait naître de plus en plus de projets qui réinventent les rapports entre les arts, les artistes et les publics ou plutôt qui tentent de redéfinir même l'art, les artistes et les lieux où l'on fait de l'art.

¹ Patrice Meyer-Bisch, « Les droits culturels. Enfin sur le devant de la scène ? », *L'Observatoire*, vol. 33 / 1, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2008, p. 9-13, p. 10.

Qu'est-ce que l'art ? Qui sont les artistes ? Où peut-on faire de l'art ? Ces trois questions sont celles qui ont motivé la création de l'association dans laquelle j'ai réalisé mon stage. MOVE-arte para todos² a été fondée à Madrid en 2014 par Elena López Nieto, artiste pluridisciplinaire qui avait pour objectif de promouvoir et diffuser les arts de la scène à travers l'expérimentation de la danse-théâtre, l'art communautaire et la création collective. L'association propose des ateliers, des temps de création et des formations à des personnes d'âges et de milieux sociaux et culturels très variés.

J'ai choisi d'envoyer une candidature spontanée à MOVE-arte para todos car cette association semblait proposer exactement ce que j'espérais découvrir et apprendre à l'occasion de ce stage. Elle me permettait de pouvoir me former à la médiation culturelle auprès de publics très différents tout en enrichissant mon profil artistique. De plus, tout comme Elena López Nieto, la discipline artistique avec laquelle j'aime expérimenter est la danse-théâtre. Je souhaitais également m'intégrer dans un projet associatif pour pouvoir développer des outils et des compétences qui serviraient à la gestion de ma propre association. Je dirige en effet une petite association dont les valeurs se rapprochent beaucoup de celles de MOVE puisqu'elle propose aussi de prendre part à des ateliers et des processus de création.

De ce stage est née une réflexion. En me formant aux côtés d'Elena López Nieto, qui fut ma tutrice de stage, je me suis rendu compte que son profil était difficile à définir avec le modèle français. En effet, alors qu'en France, le chargé de médiation et l'artiste sont souvent deux personnes différentes qui travaillent ensemble à l'élaboration d'une action culturelle, Elena semblait être les deux à la fois. Je me suis demandée si la fusion de ces deux professions ne générait pas de nouvelles responsabilités qui n'étaient ni tout à fait celles de la chargée de médiation, ni celles de l'artiste chorégraphique.

Dans un second temps, lors d'un forum auquel ma tutrice de stage et moi avons été invitées, j'ai participé à une conversation dans laquelle différents artistes remettaient en question leur légitimité à mener un projet avec des non-professionnels et notamment des communautés vulnérables. Certains se demandaient par exemple si un tel projet répondait à un besoin de la communauté ou à une envie personnelle de l'artiste. En effet, à l'heure où les droits culturels invitent à prêter attention à l'individu plutôt qu'à l'objet artistique, mener un projet artistique avec des amateurs ne suffit plus à prétendre contribuer à l'émancipation de ces derniers.

² En français *arte para todos* signifie *art pour tous*. On peut aussi faire référence à l'association en n'utilisant que le nom MOVE.

C'est parce que tout est à redéfinir que j'ai fait le choix d'écrire sous la forme interrogative la problématique qui donne son titre à ce mémoire. La pratique de la danse-théâtre peut être un outil de développement humain et d'expression des droits culturels si elle prend en compte certaines conditions qu'il conviendra de définir. Je me servirai donc de cette expérience associative à l'étranger pour apporter un nouveau regard sur les manières françaises de faire de la médiation culturelle.

La première partie de ce mémoire retrace ces trois mois passés au sein de l'association MOVE-arte para todos, à Madrid. Elle est une première occasion de découvrir un paysage culturel bien différent de celui que l'on observe en France. Je présenterai d'abord l'histoire de l'association et le parcours de sa fondatrice, la mise en application des valeurs d'Elena López Nieto à travers les activités de l'association et les difficultés auxquelles fait face son projet et qui le pousse à se réinventer. Puis je préciserai comment je me suis intégrée à cette organisation en présentant les missions qui m'ont été confiées et en expliquant comment celles-ci ont fait évoluer mes compétences et mon projet professionnel.

La deuxième partie s'appuie sur l'expérience vécue au cours de ce stage et sur différentes lectures pour proposer des conditions servant à l'épanouissement des participants-amateurs et du chorégraphe-médiateur d'un projet de création de danse-théâtre. Il s'agira dans un premier temps d'approcher les politiques culturelles de France et d'Espagne, première réalité à comparer lorsque l'on souhaite comprendre un projet ou un métier culturel. Puis il conviendra de définir les rapports qu'entretient un projet de danse-théâtre avec ses participants quand il prétend favoriser l'expression de leurs droits-culturels en se demandant par exemple si le terme "amateur" est réellement le terme le plus approprié pour désigner ces participants. Il faudra également porter attention à ce que le projet souhaite transmettre aux participants et à la méthodologie mise en place pour y parvenir. Ces considérations mèneront enfin à redéfinir le rôle du médiateur-chorégraphe dans un projet comme celui-ci.

PARTIE 1

Trois mois au sein de MOVE-arte para todos

Chapitre 1. MOVE-arte para todos, défendre les arts de la scène à travers l'art communautaire et la création collective

Être étudiante en première année du master Diffusion de la Culture à l'Université Grenoble Alpes, c'est avoir l'occasion de mettre en pratique ses connaissances une première fois en organisant un festival sur le territoire grenoblois : le Printemps des poètes. Puis c'est poursuivre cet apprentissage sur le terrain par une entrée dans le milieu professionnel en réalisant un stage. Passionnée par les arts de la scène et la culture espagnole et souhaitant me former aux métiers de la médiation culturelle, j'ai choisi de réaliser le mien au sein de l'association MOVE-arte para todos à Madrid.

Dans ce premier chapitre je présenterai l'association qui m'a accueillie pendant trois mois en commençant par le parcours de sa fondatrice, Elena López Nieto, et par la constitution de son équipe. Je décrirai ensuite l'ensemble des activités qu'elle propose et je terminerai en évoquant les principales difficultés auxquelles elle fait face dans le contexte dans lequel elle évolue.

A. Des valeurs fortes, une équipe mouvante

Promouvoir et diffuser les arts de la scène à travers la création collective et communautaire³... Voici comment se définit MOVE-arte para todos, le projet associatif imaginé par Elena López Nieto en 2015.

Présenter Elena López Nieto en ne la désignant qu'avec une seule profession, une seule fonction ou une seule discipline artistique, reviendrait à réduire fortement la grande diversité des activités qui composent son métier et son projet. Est-elle artiste ? Danseuse, musicienne ou comédienne ? Est-elle médiatrice, chargée de relation avec le public, entrepreneuse ? Il n'est pas non plus convenable d'énumérer ces qualificatifs les uns après les autres. C'est en s'intéressant au parcours singulier de ma tutrice de stage que j'ai pu comprendre comment elle est parvenue à bâtir une profession et un projet uniques pour la réalité culturelle madrilène de l'époque, et découvrir ainsi les valeurs qui résonnent derrière cette courte phrase qu'elle utilise pour présenter son association.

³ Voir Glossaire *Art communautaire*

Le parcours artistique d'Elena est pluridisciplinaire. Elle s'installe à Madrid pour réaliser une licence de musique et de piano et débute une formation professionnelle de théâtre. Cette formation comprend quelques cours centrés sur l'expression corporelle et le mouvement et c'est dans ce cadre-là qu'elle s'intéresse de près à la danse. À la suite de sa licence de piano, elle débute une autre licence de pédagogie musicale qui la mène à se présenter au concours de la fonction publique de professeure de musique qu'elle obtient tout en travaillant en même temps dans des compagnies de théâtre⁴ et en continuant de se former en danse.

À la suite de l'obtention de son concours, elle commence à travailler comme professeure de musique dans un collège et elle découvre le projet LÓVA (La Ópera como Vehículo de Aprendizaje⁵). LÓVA est une initiative largement développée en Espagne depuis quelques années, qui vise à transformer une classe en compagnie d'opéra. Durant l'année scolaire, les élèves imaginent, créent et diffusent leur opéra et l'objectif des professeurs est de les rendre les plus autonomes possibles. Pour cela, en début d'année, la classe rencontre des professionnels de la culture, tant du champ artistique (chorégraphe, interprète, écrivain, metteur en scène, régisseur) que du champ administratif (chargé de communication, chargé de production etc.). Ces derniers leur présentent leur métier et à la suite de ces échanges, les élèves s'organisent par profession et commencent à travailler. Les professeurs sont là pour leur transmettre des outils qui servent à leur autonomie, ils organisent des ateliers pour éveiller leur créativité, mettre en pratique certaines compétences spécifiques à chaque profession, consolider le groupe, mais ne participent jamais directement à la création de l'œuvre ni aux prises de décisions. Ce projet permet à Elena d'unir ses deux carrières parallèles en faisant entrer dans la salle de classe ce qu'elle vit dans les compagnies de théâtre. À cette époque, LÓVA touche surtout à l'écriture et la musique et très peu à l'expression corporelle. Elena décide donc d'accorder une place particulière au corps dans sa manière de mener le projet LÓVA avec ses élèves.

Les rencontres qu'elle fait avec les coordinateurs du projet LÓVA lui font découvrir d'autres initiatives qui relient l'art et l'éducation, la sphère sociale, et les communautés.

En 2012, elle entreprend un voyage au Japon, au Royaume-Uni, aux Etats-Unis et en Amérique du Sud durant lequel elle participe à des projets artistiques, éducatifs et sociaux qui utilisent l'art comme base pédagogique pour le développement des personnes et leur

⁴ Elle a travaillé notamment pour les compagnies : Teatro William Layton, Teatro Estudio Tamir, Pioré Danza, Projects in Movement et Maurizio Agró Compagnia Musico Teatrale.

⁵ En français, L'Opéra comme Véhicule d'Apprentissage.

apprentissage. Lorsqu'elle rentre à Madrid en 2013, l'Espagne traverse une forte crise sociale, un contexte qui la motive à lancer son projet. Elle poursuit dans sa propre ville, cette étude de terrain qui lui fait prendre conscience des manques du paysage culturel madrilène et de ce dont la population pourrait avoir besoin.

À cette époque à Madrid, les initiatives qui prétendent utiliser l'art comme outil de transformation sociale s'adressent surtout à des personnes possédant un handicap. Les projets de création avec des artistes non-professionnels sont rares, d'autant plus si ces non-professionnels ne sont pas déjà la cible d'un secteur social précis. Elena repère également un grand manque de processus de création où l'expression corporelle et l'écriture chorégraphique sont au centre.

C'est dans ce contexte, en 2015, que naît MOVE-arte para todos. À travers cette association, Elena vise à ce que de nouvelles personnes qui jusque-là n'en avaient pas l'occasion ni même l'idée, puissent expérimenter les arts du spectacle à travers des ateliers et des processus de création qui les engagent ou en tant que spectateurs actifs. Elle souhaite transmettre les valeurs sociales et éducatives des arts de la scène et encourager non seulement le public mais aussi les institutions culturelles et artistiques à se questionner sur ce que sont l'art, les artistes et les lieux où l'on peut faire de l'art. Elle souhaite prouver que ce genre d'initiative est nécessaire pour que la culture et surtout l'expression artistique ne soient pas réservées à une élite. MOVE, au-delà de prouver que l'art n'est pas que virtuosité et excellence, souhaite questionner les notions mêmes de virtuosité et d'excellence.

Elle donne seule le premier coup d'envoi à son projet et monte le bureau de l'association avec l'aide de sa famille. Elle est présidente et nomme trésorière sa sœur, qui travaille dans le secteur économique et de qui elle reçoit régulièrement des conseils.

En plus d'exercer une grande part des activités artistiques et pédagogiques de l'association, Elena assure la coordination de celle-ci ainsi que des tâches de diffusion, administration et production. Elle ne travaille pas toujours avec les mêmes personnes. L'équipe de MOVE s'est construite au gré des rencontres. Elle est composée de personnes avec qui Elena n'avait pas forcément travaillé avant mais qui ont rejoint le projet parce que celui-ci résonnait avec leurs propres valeurs. Cette équipe est mouvante. L'association est surtout composée d'artistes qui accompagnent Elena sur un projet précis ou une dimension artistique spécifique et ponctuelle de l'association mais qui n'interviennent pas forcément de manière continue pour des questions de gestion générale de l'association. Patricia Gimeno est danseuse et chorégraphe et mène avec Elena les ateliers hebdomadaires destinés aux personnes âgées et le projet de création intergénérationnel *MI-Memoria Intergeneracional* que je présenterai plus en détails

La danse-théâtre comme langage commun autour duquel se retrouver

dans la partie suivante. Javier Cala Espadero est acteur et exerce aussi la fonction de technicien scénographe. En ce qui concerne les tâches de gestion de l'association, MOVE a compté sur différentes personnes au cours de son existence. Jusqu'à fin avril 2023 et depuis un an, l'association possédait une salariée, Annie Bordas, employée pour des tâches de production, de communication et pour une partie des tâches d'administration.

Depuis 2015, les activités initiées à Madrid se sont étendues à d'autres villes du territoire national : Barcelone, Valladolid, Ávila, et international : Rotterdam.



Figure 1. Elena López Nieto présentant le nouveau projet de création de MOVE-arte para todos à l'occasion d'un forum.
Source : Fundación La Caixa.

B. La danse-théâtre comme langage commun autour duquel se retrouver

Le langage artistique qu'a choisi l'association pour exister est la danse-théâtre⁶ car selon Elena Lopez Nieto, cette discipline permet de travailler avec tous les autres langages scéniques et artistiques. En effet, le parcours d'Elena l'a menée à vouloir que son association considère les langages de la scène dans une forme globale dans laquelle le mouvement l'emporte et sert de lien pour créer avec un langage multidisciplinaire.

La danse-théâtre est une discipline qui permet de créer depuis le corps. Elena pense que d'arriver à une forme d'expression artistique depuis un vécu physique et corporel donne une organicité et une importance particulière à la personne qui est en train de créer. L'expression corporelle permet la connexion directe entre le créateur, son intention et le résultat de son

⁶ Voir Glossaire.

expression. Contrairement à un musicien qui se confronte à un instrument extérieur à lui-même et qui lui réclame une technique qu'il doit absolument savoir maîtriser pour le faire fonctionner, la danse part du corps, de ce que nous avons tous, de ce qui raconte déjà qui nous sommes. Et c'est en cela que ce langage pose l'une des questions auxquelles l'association cherche à répondre : qui sont les artistes ?

Ces activités sont organisées en trois catégories. Tout d'abord, l'association propose des ateliers, certains ponctuels, d'autres plus réguliers, où la pratique de la danse-théâtre se limite à l'expérimentation et l'entraînement et ne vise pas forcément la création d'une œuvre à représenter. Ces ateliers ne s'adressent pas à un seul public spécifique. MOVE-arte para todos souhaite pouvoir accueillir des personnes indépendamment de leur âge, leur sexe, leur ethnicité ou leur condition physique ou sociale.

Ensuite, l'association développe des processus de création qui partent d'une phase d'expérimentation collective et d'improvisation comme les ateliers mais qui s'emparent du matériel artistique généré pendant cette première phase pour écrire une pièce qui sera représentée en public. MOVE compte aussi quelques pièces créées seulement par les artistes professionnels de l'association mais qui, d'une manière ou d'une autre font toujours participer le public à ce qui se retrouve sur scène.

MOVE-arte para todos propose également des formations pour les professionnels de l'intervention éducative, sociale et communautaire. Elles visent à leur apporter des ressources en danse-théâtre.

L'association compte un grand nombre d'ateliers depuis sa création. J'aimerais commencer par présenter ceux qui font de MOVE son actualité.

MenDa (Mayores en Danza⁷) est un atelier hebdomadaire de danse-théâtre présenté comme un entraînement physique destiné à préparer le corps d'hommes et de femmes âgés de plus de soixante ans à vivre un processus de création.

Jugando a ser⁸ est une série d'ateliers d'une durée d'une heure, organisés ponctuellement dans des espaces culturels différents, destinés à des enfants de zéro à huit ans et leur famille. Toutes les propositions d'expression corporelle et musicale partent d'un conte mis en musique par l'équipe de MOVE. Ce conte est l'élément déclencheur à l'expérimentation, la recherche et la création collective.

GÚGÚGA est une intervention hebdomadaire d'éveil musical et corporel dans les crèches et les écoles maternelles qui ont rejoint le projet. Ces interventions accompagnent directement le

⁷ En français, Personnes âgées qui Dansent.

⁸ En français, Jouer à Être.

La danse-théâtre comme langage commun autour duquel se retrouver

projet éducatif de l'école. L'improvisation, l'imitation, l'observation et l'intuition sont les fils conducteurs de ces ateliers. Comme pour Jugando a Ser, les propositions sont parfois reliées à des contes transformés en chanson par l'équipe de MOVE.

Poesía del cuerpo⁹ est un atelier intensif ponctuel dans lequel est exploré la sensorialité et la capacité de mouvement en relation avec l'espace dans lequel prend place l'atelier. En effet, le lieu est un élément central dans cet atelier. Cette démarche s'adresse à tout type de personnes, qu'importe leur niveau technique. Il se termine par la réalisation d'une courte représentation éphémère qui vise à unir les danseurs, le lieu et le public. La dernière édition de Poesía del cuerpo a pris place dans l'enceinte du collège d'architecture d'Ávila.

Abriles¹⁰ rassemble les ateliers ponctuels de danse-théâtre destinés aux adolescents.

Il arrive également que d'autres associations fassent appel à MOVE et aux interventions d'Elena comme c'est le cas pour l'ONG Acope, une initiative qui organise différentes activités pour des femmes détenues ; ou pour l'association Meet Share Dance, qui défend la création chorégraphique et l'expression corporelle auprès de personnes avec et sans handicap, ou encore pour Caídos del Cielo¹¹, une initiative née en 2008 suite à la création d'une pièce éponyme par l'artiste Paloma Pedrero, nommée ambassadrice mondiale du théâtre par l'UNESCO, qui vise à proposer un espace de création théâtrale à des personnes sans domicile fixe.

Parmi les ateliers qui constituent l'historique de l'association, on trouve également le projet (In)Visibles. Cette initiative, née en 2018, est à l'origine un atelier de danse-théâtre destiné à des femmes victimes ou non de violences sexistes et sexuelles. Ces laboratoires constituaient un espace de rencontre pour partager ses expériences, pour gagner en motivation, pour travailler en équipe, pour construire un point de rendez-vous régulier avec l'objectif de composer une œuvre scénique qui relate les moments de changement de vie.

Pingüinos Batuceros¹² est une initiative créée en 2005 par un autre programme, mais que l'association MOVE a relancé en 2015, et qui visait à rassembler un groupe de personnes d'entre dix-huit et soixante ans, avec ou sans handicap pour vivre une expérience de création musicale, chorégraphique et théâtrale.

Pour finir, MOVE compte également dans son historique, l'Art Summer Camp, une école d'été pour les enfants et adolescents de la communauté chinoise qui visait à faire découvrir l'art occidental et la culture espagnole depuis le contexte culturel chinois par des parcours

⁹ En français, Poésie du Corps.

¹⁰ En français, Les mois d'avril.

¹¹ En français, Tombés du Ciel.

¹² En français, Pingouins Joueurs de batucada.

touristiques, des visites guidées dans des musées ou des villes ou des ateliers de création corporelle.

Le prochain projet de création de MOVE se nomme *MI-Memoria Intergeneracional*¹³. Il souhaite rassembler, dans une première phase d'expérimentation en ateliers puis dans une seconde phase de création et de représentation, des personnes de tous les âges puisque l'intergénérationnalité est au cœur du projet. Ce projet souhaite également porter un regard réflexif sur les problèmes que génère la solitude à travers les âges, et sur les formes de discrimination desquelles peuvent souffrir chaque personne au cours de sa vie à cause de son âge.

L'association comptait déjà quelques autres projets de création tels que *Caer en ti*¹⁴, un projet, lui aussi intergénérationnel, qui faisait se rencontrer les participants des ateliers pour personnes âgées de plus de soixante ans et ceux des ateliers pour adolescents ; *Memoria Conectiva*¹⁵, un laboratoire de création collective pour les personnes âgées de plus de soixante ans ; et le projet *Aquario*, ayant pris place dans deux villes espagnoles : à Barcelone, avec des personnes aux origines culturelles variées : Pékin, Bazhong, Shaoyang, Taipei, Kazan, Conakry, Uña de Quintana, Madrid et Barcelone ; et à Usera, en faisant se rencontrer trois générations de cultures différentes : la communauté chinoise de la ville et des élèves de primaire du CEIP Nuestra Señora de la Fuencisla, un établissement dans lequel interagissent quotidiennement des cultures d'origines très différentes telles que l'Amérique Latine, le Maroc, le Portugal, la Chine en plus de l'Espagne.

Enfin, MOVE compte à son actif quelques créations réalisées par les artistes professionnels de l'équipe, et qui pour la plupart d'entre elles, tissent un rapport étroit entre les interprètes et un territoire, une population ou un public : *Réanima*¹⁶, *Móvete en sueños*¹⁷, *Límite ilimitado*¹⁸ et *No somos invisibles*¹⁹.

On peut donc dire que le projet de MOVE est intergénérationnel, interculturel, mais qu'il vise avant tout à créer un dispositif ludique qui invite à expérimenter et improviser de manière collective et dans un espace privé de tout préjugé. Elena López Nieto veille également à ce que les participants se convertissent en spectateurs critiques de leurs propres improvisations, qu'ils puissent parler de ce qu'ils ont vu, senti et déterminer par eux-mêmes à

¹³ En français, MI-Mémoire Intergénérationnelle.

¹⁴ En français, Tomber dans moi-même.

¹⁵ En français, Mémoire Connective.

¹⁶ En français, Réanime.

¹⁷ En français, Bouge dans tes rêves.

¹⁸ En français, Limite illimitée.

¹⁹ En français, Nous ne sommes pas invisibles.

Être une association d'arts-vivants en Espagne : difficultés rencontrées et points d'amélioration

quoi tout cela pourrait servir. Elle souhaite former un groupe en cohésion, capable d'analyser ce qu'il produit pour pouvoir créer des séquences narratives qui transmettent ce qu'il veut raconter.

C. Être une association d'arts-vivants en Espagne : difficultés rencontrées et points d'amélioration

MOVE-arte para todos est une association culturelle à but non lucratif. Ce statut juridique équivaut au statut d'association de loi 1901 en France mais contrairement au modèle français, il perd quelques avantages telle que la franchise de TVA. En effet, en France, seules les associations qui vendent pour plus de trente-quatre mille quatre-cents euros par an constamment sont assujetties à la TVA. En Espagne, toutes les associations sont assujetties et perdent donc cet avantage fiscal. Cependant, comme en France, le statut d'association donne le droit de posséder une activité économique et de demander des subventions. Tous les bénéficiaires doivent être investis dans l'association et ne peuvent pas profiter aux membres du bureau pour leur fonction de président ou de trésorier. Mais cet investissement peut également servir à rémunérer des salariés.



Figure 2. Logo de l'association MOVE-arte para todos.

Les produits de l'association correspondent tout d'abord à des ventes de services et donc une entrée de fonds propres : les abonnements mensuels payés par les participants, l'achat de prestations et d'ateliers par des institutions privées ou publiques (mairies et établissements municipaux, centres culturels privés, écoles), ou des accords économiques sur la billetterie négociés avec un centre qui programme un atelier.

Puis une partie des financements des projets de l'association dépend également de soutiens privés, plutôt difficiles à obtenir en Espagne. MOVE bénéficiait pendant un an d'une aide à l'emploi culturel de la fondation Banque de Santander qui lui servait à contractualiser une

jeune salariée pour les tâches de communication, production et une partie des tâches d'administration. Cette année, MOVE fait aussi partie des quelques associations soutenues par la bourse Art For Change de la Fondation La Caixa pour son projet *MI-Memoria Intergeneracional*. Chaque année, cette fondation soutient une dizaine d'associations culturelles pour la transformation sociale en finançant une partie de leur projet et en organisant régulièrement des forums d'échanges où les différents meneurs de projets peuvent se rencontrer, parler de leur projet, alimenter leur réseau, réfléchir à des problématiques touchant le secteur culturel et associatif, et participer ensemble à des ateliers.

Selon ma tutrice de stage, à l'heure actuelle, et depuis que la mairie de Madrid est gouvernée par le Partido Popular²⁰, les subventions publiques aux associations se font rares à Madrid. Elles favorisent surtout le soutien à la création professionnelle, aux tournées et aux festivals et très peu les projets d'art communautaire tels que celui de MOVE-arte para todos. Certaines associations, en s'associant avec des institutions sociales, parviennent à lever des fonds publics mais ces fonds proviennent davantage du département social que du département culturel. Elena López Nieto précise d'ailleurs que MOVE cherche aussi bien à s'associer avec des collaborateurs du secteur social que du secteur culturel. La mairie soutient MOVE en lui achetant des ateliers mais l'association n'a jamais pu bénéficier de subventions de la Ville. Le seul soutien d'ordre public dont elle a bénéficié est une aide de l'INJUVE (Instituto Nacional de la Juventud²¹), un organisme public rattaché au Ministère des Droits Sociaux et dépendant d'un budget européen, dont l'activité principale est de promouvoir les actions au profit de la jeunesse. Enfin, elle vient de répondre à une subvention de l'INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música²²).

La principale difficulté rencontrée par MOVE est de générer une structure solide qui lui permette de grandir et d'évoluer. Pour cela, elle doit avoir recours à un noyau solide de gestion, une équipe stable et suffisamment de fonds pour ne pas précariser les travailleurs qu'elle emploie. Cet équilibre est extrêmement difficile à trouver, d'autant plus lorsqu'il est si compliqué de trouver et convaincre des financeurs. Être dépendant d'aides financières privées ou publiques est un risque. Ces aides dépendent des politiques au pouvoir, elles exigent une demande réalisée lors d'une période et dans un délai précis qui ne correspond pas forcément au calendrier de l'association et qui parfois conditionne même ce calendrier d'activités. De plus, les procédures pour répondre à ces demandes sont extrêmement longues et génèrent pour

²⁰ Parti politique espagnol situé entre la droite et le centre-droit politiques.

²¹ En français, Institut National de la Jeunesse.

²² En français, Institut National des Arts de la Scène et de la Musique.

l'association beaucoup de travail souvent non rémunéré. Elena ne pouvant pas contractualiser d'administrateur général, doit s'occuper elle-même des demandes de subventions. Elle perd ainsi du temps à dédier à la réalisation des projets. Pour consolider son équipe et l'accompagner dans la prise de décision, elle a pour projet de constituer un conseil se regroupant régulièrement et composé d'un artiste, de la personne chargée d'une part des tâches de gestion et d'un adhérent de l'association.

Les projets associatifs socioculturels les plus stables qu'elle connaisse sont ceux qui génèrent suffisamment de classes et d'ateliers payants pour que les aides financières extérieures dont ils bénéficient ne soient qu'une aide supplémentaire dont ils ne sont pas dépendantes. Elena ne souhaitait pas que MOVE prenne l'aspect d'une école mais, parce que l'une des seules manières pour que la structure de l'association se consolide soit l'entrée régulière d'une plus grande quantité de fonds propres, elle pense à organiser un plus grand nombre d'ateliers réguliers.

Cependant, cette idée n'est pas non plus réalisable facilement. Elle demande beaucoup de temps pour que les groupes de participants aux ateliers se fidélisent. Il convient également de penser aux horaires les plus appropriés pour que ces personnes se rendent disponibles. Lorsque l'association venait d'être créée et que le premier projet venait d'être lancé, c'est le théâtre qui l'accueillait qui devait se charger de trouver les participants. Au bout d'un mois de recherche, le projet ne comptait qu'un inscrit. Avant que le théâtre n'annule le projet, Elena et les membres de son équipe ont mobilisé activement leur entourage et leur réseau respectif si bien qu'après une semaine supplémentaire de recherche, le projet comptait dix-huit inscrits. La recherche de public demande un effort non négligeable et cet effort est d'autant plus important si l'on souhaite créer un groupe fidèle et régulier sur le long terme.

Une autre difficulté vient s'ajouter à la concrétisation d'un projet d'atelier : trouver un espace dans lequel mener cet atelier. Posséder un lieu qui lui est propre est le rêve de beaucoup d'associations. Cela leur permet aussi de posséder une identité spatiale que les gens reconnaissent et dont ils se souviennent. Or, à Madrid, les loyers et les tarifs de location sont très chers et ils demandent d'être payés que le groupe soit déjà constitué ou non. C'est un risque à assumer. Pour MOVE, l'objectif était donc de trouver un espace à louer et de négocier avec les propriétaires du lieu des conditions aimables jusqu'à temps d'avoir un groupe fidèle dont les abonnements serviraient en partie à payer la location du lieu. Pour l'atelier hebdomadaire MenDa, l'association loue pour un créneau de deux heures par semaine, un petit studio au centre-ville de Madrid qui appartient au centre de formation chorégraphique Espacio FCI.

Que ce soit pour des ateliers ponctuels ou des projets de création, les associations doivent donc se mettre en relation avec des partenaires, souvent des théâtres ou des centres culturels. Un exemple tristement parfait pour exprimer la difficulté de cette entreprise concerne le prochain projet de création de l'association, *MI-Memoria Intergeneracional*. Un accord avait été établi entre MOVE et le Teatro Real, une prestigieuse institution culturelle nationale en Espagne, pour que le Real Teatro de Retiro, le nouveau siège du Teatro Real pour sa programmation familiale et jeune public, accueille toutes les étapes du projet *MI-Memoria Intergeneracional*. Cet accord avait grandement aidé l'association à décrocher la bourse Art For Change de la Fondation La Caixa. Cependant, quelques mois avant de débiter le projet, à l'heure de signer le contrat, par suite de problèmes internes dans l'équipe du Teatro Real, celui-ci a décidé d'annuler l'accord qui avait été établi avec MOVE, laissant le projet *MI-Memoria Intergeneracional* sans espace pour sa réalisation. À l'heure où je rédige ce rapport de stage, trois mois avant que le projet ne débute, l'association lui recherche toujours un espace. Heureusement pour MOVE-arte para todos, la Fondation La Caixa s'est montrée très compréhensive et n'a pas exigé de remboursement comme c'est parfois le cas pour d'autres financeurs lorsqu'un changement majeur vient impacter le projet initialement présenté.

Il aura fallu 7 ans à Elena López Nieto pour atteindre une certaine stabilité avec MOVE-arte para todos et pouvoir vivre entièrement de ses activités artistiques. Mais cette stabilité est constamment menacée par les changements de gouvernement, par les désengagements possibles de ses partenaires et par la fidélité jamais totalement garantie de ses adhérents.

Malgré tout, Elena ne cesse de répéter qu'il est essentiel de continuer à faire vivre son association et de chercher sans cesse à se faire connaître, que ses projets fonctionnent ou non. Avant d'apprendre le désengagement du Teatro Real, elle rappelait déjà que de travailler avec de prestigieuses institutions a autant d'avantages que d'inconvénients. Ces entités apportent de la visibilité et mettent à disposition une équipe dotée d'un grand professionnalisme mais imposent parfois des choix artistiques, sociaux ou organisationnels qui peuvent entrer en contradiction avec les valeurs du projet.

Elena prône également l'importance de rencontrer de nouvelles personnes, de partager ses savoir-faire et d'échanger avec des professionnels pour découvrir d'autres initiatives, d'autres façons de les mener et de répondre aux problématiques rencontrées. Elle veille à générer un réseau d'inspiration et de coopération.

Chapitre 2. Intégrer l'équipe de MOVE-arte para todos

MOVE-arte para todos considère la collaboration comme l'une de ses principales dynamiques. On la retrouve même parmi les six valeurs centrales décrites sur la page internet de l'association. La curiosité de sa directrice la pousse à s'intéresser à ce que chaque personne qui la contacte pourrait lui apporter. Le 2 janvier 2023, Elena Lopez Nieto répond ainsi à ma candidature spontanée en me proposant un rendez-vous pour trouver ensemble des points de connexions entre ses intérêts et les miens et définir de quoi pourrait être constitué mon stage. Dans ce deuxième chapitre, j'exposerai l'ensemble des tâches qui ont constitué les deux fonctions que j'ai exercées pendant ce stage et j'expliquerai comment celles-ci ont pu éclairer mon projet professionnel.

A. Assistante à la coordination des tâches de production et de communication

Sur la fiche de poste qu'Elena López Nieto m'avait transmise avant le stage, deux missions principales étaient présentées. La première consistait à assurer une assistance de coordination des tâches de production et de communication de l'association. Lorsque je suis arrivée le 18 avril, Elena travaillait encore avec une salariée mais le contrat de celle-ci s'arrêtait à la fin du mois. La première semaine de stage a surtout consisté à ce que cette salariée et Elena me transmettent tout ce dont j'avais besoin pour qu'à l'heure du départ de la salariée, je puisse maîtriser les outils de travail de manière autonome et poursuivre avec cohérence certaines des tâches de cette salariée. J'ai donc appris à m'appropriier les applications et logiciels que l'association a choisis pour s'organiser et répertorier toutes ses données : OneDrive, Slack, et j'ai découvert la charte graphique et le calendrier de publication à respecter pour la gestion des réseaux sociaux.

J'ai tout de suite été confrontée à la nécessité de m'intégrer rapidement à l'équipe, de m'immiscer dans une logique de communication interne déjà construite, de comprendre les enjeux actuels de l'association et de savoir où trouver chaque information dans la base de données pour pouvoir être autonome. Il a fallu que je comprenne le projet de l'association de manière subtile puisque l'une des premières missions pour lesquelles on m'a sollicitée était la

création d'une étude d'impact à appliquer lors de l'élaboration du prochain projet de création *MI-Memoria Intergeneracional*.

a. Mesurer l'impact d'un projet

Lorsqu'une association décroche pour l'un de ses projets la bourse Art For Change de la Fondation la Caixa, elle bénéficie de diverses formations pour pouvoir mener ce projet dans les meilleures conditions. Cette étude d'impact avait été conseillée à MOVE lors de l'une de ces formations pour pouvoir assurer une évaluation complète du projet, savoir comment celui-ci évoluera au cours du temps et mesurer les changements de comportement qu'il aura entraîné chez ses participants, ses meneurs et les institutions collaboratrices. J'ai d'abord assisté à la visite de l'une des représentantes de la Fondation la Caixa lors d'un atelier MenDa. Cette visite avait pour objectif de faire découvrir à cette personne la méthodologie qu'emploie MOVE au cours de ces ateliers, et d'échanger avec la Fondation sur les difficultés rencontrées par l'association et sur une possible manière d'évaluer le projet durant toute la durée de son processus.

Ensuite, je me suis réunie avec Elena Lopez Nieto, Patricia Gimeno et Annie Bordas, pour commencer la conception de cette étude d'impact en déterminant tout d'abord une problématique générale qui correspond à l'objectif principal que souhaite réaliser l'association avec ce projet puis quelques sous-objectifs. L'objectif principal choisi par l'équipe après quelques échanges pour se mettre d'accord était : mesurer le pouvoir du langage de la danse-théâtre comme facilitateur de liens intergénérationnels. Cet objectif se décline en quatre sous-objectifs : déconstruire les préjugés associés à l'âge, faciliter la création d'espaces et de langages pour la rencontre entre différentes générations, favoriser des liens au-delà du processus de création et acquérir des outils pour prendre conscience de soi et des autres au-delà des mots. Puis pour chaque sous-objectif, chacune de nous a dû proposer quelques indicateurs concrets et mesurables qui pourraient permettre de savoir à quel niveau le projet répond à cet objectif dans le temps. Dans un second temps, Elena et moi avons confectionné, à partir d'un modèle envoyé par la Fondation la Caixa, un tableur présentant ces indicateurs par sous-objectifs et en les organisant selon si ces indicateurs doivent être mesurés à court, moyen ou long-terme par rapport au projet. Il a donc fallu débattre et se mettre d'accord sur la place de chaque indicateur dans le tableur, en ajouter de nouveaux pour compléter ce qui avait été généré lors de la première réunion et en reformuler certains pour que la donnée à mesurer soit claire. La principale difficulté de cette mission était de savoir

produire des indicateurs quantifiables, penser à des conséquences concrètes à mesurer et ne pas rester dans un objectif qualitatif ou dans l'emploi de termes poétiques. Par exemple, pour savoir si le projet a permis de favoriser des liens entre les participants au-delà du processus de création, nous avons imaginé des indicateurs tels que : “nombre de groupes WhatsApp créées”, “nombre de propositions de sorties en dehors du processus de création”, “nombre de personnes qui se rendent à ces sorties”, “nombre de fois où des personnes du groupe sont restées ensemble après une répétition”.

Dans la rédaction de l'objectif principal et des sous-objectifs, chaque mot comptait. Il fallait veiller à choisir le mot le plus précis pour exprimer l'idée défendue tout en restant concret pour les institutions qui demandent cette étude d'impact.

Cette tâche demandait donc un niveau d'espagnol précis et une compréhension du projet subtile pour pouvoir se rendre compte des enjeux essentiels à mesurer et savoir rebondir avec spontanéité sur ce qui était débattu par l'équipe. Je craignais parfois que mon point de vue ne soit pas légitime puisque je venais d'arriver dans l'équipe et ne connaissais pas encore parfaitement le projet. Mais cette peur a disparu au fur et à mesure des échanges et des informations qui m'étaient données, et notamment lorsque j'ai pu travailler seule avec Elena et lui poser toutes mes questions.

Cette mission m'a fait connaître la rigueur exigée par les institutions et les partenaires financiers à l'heure de mesurer l'impact réel d'un projet. Je me suis rendu compte que les financeurs peuvent attendre des résultats très concrets d'un projet et une évolution observable de l'environnement dans lequel a été mené le projet. Pour cette mission j'ai pu réutiliser la méthode d'élaboration du bilan moral d'un projet apprise pendant le master, même si la particularité d'une étude d'impact est qu'elle est élaborée avant que le projet n'ait eu lieu.

b. Communiquer

L'une des missions centrales qui composaient mon stage était d'assurer la communication de l'association. Tout ce que je produisais devait être validé par Elena Lopez Nieto avant toute publication, notamment pour vérifier que le contenu écrit ne présentait pas de faute de langue et racontait le projet avec suffisamment de précision. Elena m'a cependant laissé une très grande liberté quant à la création de contenus visuels.

J'avais l'entière responsabilité de la tenue du compte Instagram de l'association. Chaque semaine, je m'entretenais avec Elena pour que nous nous mettions d'accord sur les informations à communiquer sur les réseaux. Je devais ensuite déterminer si ces éléments devaient être partagés à travers une publication éphémère de vingt-quatre heures, lorsqu'il s'agit par exemple de rappeler au public une date limite d'inscription ; à travers une publication permanente, comme ça a été le cas par exemple pour l'annonce de la date de première du prochain projet de création ; ou à travers la publication de début de mois qui résume les prochaines activités de l'association. Ensuite, je devais prévoir un calendrier de publication pour la semaine, en respectant bien sûr les dates et les échéances du calendrier des activités de l'association et en prenant aussi en compte les heures auxquelles il est généralement conseillé de publier pour obtenir une meilleure visibilité. Une fois les informations à transmettre collectées, je devais concevoir, depuis l'application Canva, le design des publications en respectant la charte graphique mais en faisant également preuve de créativité et en sachant diriger l'attention du public sur les éléments importants. Enfin, je terminais par rédiger les textes informatifs qui accompagnaient chaque publication. Ma principale difficulté pour cette mission était d'être sûre d'employer un langage adapté et de ne pas commettre de faute de langue en espagnol. Cette assurance est venue avec le temps.

À l'heure de publier un contenu, je devais veiller à mentionner les partenaires et les artistes engagés dans le projet pour que la publication puisse être repartagée. De plus, certains partenaires exigent d'être mentionnés dans les publications des projets qu'ils soutiennent. Il faut parfois même prendre soin de les remercier dans le texte qui accompagne le visuel. Les relais sont très importants pour gagner en visibilité notamment lorsque l'association recherche des participants pour un atelier. Pour les appels à participation, j'ai donc dû rechercher des médias intéressants à contacter et qui pouvaient relayer l'information auprès de leur audience respective.

J'ai pu réutiliser les techniques de communication transmises pendant les cours du master "communication des acteurs culturels" et "écrire pour la culture" et j'ai réutilisé des conseils qui nous avait été donnés lors de l'élaboration du Printemps des Poètes en ce qui concerne l'organisation d'un plan de communication.



Figure 3. Mur Instagram de MOVE-arte para todos où l'on peut voir des publications que j'ai réalisées lors de mon stage.

La communication implique également d'autres tâches telles que la création d'affiches et de flyers ou la reprise en main d'un financement participatif. Pour cette dernière, j'ai dû préparer le mail de réponse aux donateurs. Pour cela il a fallu que j'apprenne à me servir de la plateforme par laquelle est passée l'association pour organiser son financement participatif. Une autre difficulté que comprend le fait de travailler à l'étranger est que les outils, les logiciels et les applications utilisées ne sont pas toujours les mêmes d'un pays à l'autre. Par exemple, HelloAsso est une plateforme dont j'ai voulu proposer l'utilisation à ma tutrice de stage. Cette plateforme est souvent utilisée pour gérer les inscriptions à des événements et les financements participatifs car elle ne demande aucun pourcentage de la collecte de fonds. Or, cette plateforme ne peut être utilisée qu'en France. Travailler dans un pays étranger demande une adaptation constante aux outils locaux.

Un autre aspect de la communication auquel j'ai beaucoup contribué est la reconstruction du site internet de l'association. MOVE-arte para todos bénéficie du Kit Digital, une aide économique ponctuelle spécialisée pour la création et l'amélioration de sites web. Avant de faire appel au spécialiste chargé de reconstruire le site web, il fallait qu'Elena réfléchisse à de nouvelles manières d'organiser toutes les informations présentes actuellement sur le site. J'ai dû participer à cette réorganisation.

Pour pouvoir rendre les projets d'une association compréhensibles par d'autres, il fallait là encore que je comprenne moi-même comment ceux-ci étaient nommés et organisés. L'un des points faibles actuels de l'association est la manière dont elle organise et présente ses activités. Elle donne des noms à chaque atelier et pièce mais elle en donne aussi aux catégories d'ateliers et aux laboratoires d'expérimentation dans lesquels s'inscrivent les pièces créées ce qui génèrent parfois la confusion des utilisateurs qui ne savent pas différencier le nom d'un atelier de celui d'un type d'atelier ou le nom d'une pièce de celui d'un laboratoire de création. De plus, les formations proposées par MOVE ne possèdent pas leur propre catégorie et sont présentées avec les ateliers. Mon rôle a donc été de repenser une nouvelle manière de nommer les activités pour qu'elles soient bien identifiables pour les usagers du site. Il est nécessaire que le site web soit pensé avant tout comme un outil pratique destiné aux personnes qui souhaitent s'inscrire. Si les informations principales ne sont pas claires et immédiatement visibles, l'association prend le risque de perdre de futurs participants. Il faut savoir faire la différence entre les informations qui concernent ces participants et les détails qui concernent davantage les professionnels, les collaborateurs ou les partenaires qui souhaitent connaître le projet d'une manière plus détaillée. J'ai dû étudier chaque section du site pour voir comment rendre l'information plus directement accessible à l'utilisateur. Parfois

Assistante à la coordination des tâches de production et de communication

les informations essentielles telles que l'heure, le lieu et le public visé par un atelier étaient situées après une longue description de celui-ci. Il est préférable de présenter l'atelier en quelques éléments clefs, de donner les informations essentielles puis de continuer à détailler le contenu de l'atelier si besoin.

Il a également fallu actualiser le site, faire le tri entre les ateliers qui sont encore dispensés par l'association et ceux qui ne le sont plus.

Pour la reconstruction de ce site web, j'ai mobilisé les savoirs acquis lors des cours de SEO, de maîtrise du logiciel WordPress et de communication des acteurs culturels.

c. Créer pour communiquer

La communication peut également prendre un aspect plus créatif. En effet, lors de mon stage, j'ai pu mettre en pratique d'autres compétences étroitement liées à la communication telles que la prise et l'édition de photographies, le montage vidéo et la création de podcasts.

J'ai réalisé des photographies de l'atelier MenDa ainsi que de la représentation de fin d'année de cet atelier. Ces photos ont été utilisées pour la communication sur les réseaux sociaux, la création de flyers et le site internet.



Figure 4. Photographie d'un atelier réalisée dans le cadre de mon stage.

J'ai également collaboré avec une autre stagiaire pour la création d'un visuel destiné à représenter le projet *MI-Memoria Intergeneracional* avant sa réalisation. Cette stagiaire est issue du champ des Beaux-arts, elle a construit des formes en carton qu'elle utilisait pour créer un jeu d'ombre que j'ai dû photographier. Par ailleurs, cette mission nous a confrontées

à une autre difficulté : celle de devoir représenter visuellement un projet qui n'a pas encore commencé. Cela est obligatoire lorsque les partenaires qui diffusent le projet veulent présenter leur programmation. Pour cela, il faut faire le choix d'utiliser des images issues d'autres projets ou de créer une nouvelle représentation plus subjective.

MOVE-arte para todos possède une chaîne YouTube sur laquelle elle diffuse des contes pour enfant adaptés en chanson. Elena m'a proposé pour l'un d'eux, de réfléchir à un montage vidéo qui pourrait illustrer la chanson. Nous avons décidé de réaliser une série de photos du livre en stop-motion²³. En effet, ce livre possède des éléments détachables que l'enfant peut déplacer ce qui rend l'idée du stop motion intéressante. Je me suis donc chargée de prendre les photos et de les monter pour créer la vidéo.

En plus de cela, j'ai dû réaliser d'autres courts montages vidéo à publier sur les réseaux sociaux pour présenter certains ateliers et j'ai réalisé un montage audio soigné pour un atelier qui demandait l'enchaînement de plusieurs musiques entre elles.

Il y a quelques temps, MOVE-arte para todos possédait un podcast dont chaque épisode faisait découvrir à l'auditeur un projet associatif d'art communautaire sous la forme d'un entretien avec le coordinateur et les participants du projet. Le podcast compte aujourd'hui quatre épisodes mais par manque de temps, Elena ne peut assurer la continuité du projet. Dans le cadre de cette première année de master, j'ai pu réaliser différentes chroniques et podcasts. Comme cette expérience m'a particulièrement plu, j'ai proposé à Elena de relancer le podcast de l'association. Celle-ci a accepté la proposition en me donnant la possibilité d'organiser la réalisation de ce podcast comme je le souhaitais et en me demandant de lui proposer des points d'amélioration.

Après avoir écouté les premiers épisodes, j'ai pensé à renforcer la structure de l'épisode, en créant d'abord des jingles²⁴ de début et de fin originaux qui rendent le podcast bien identifiable. J'ai également imaginé comment utiliser la musique de manière plus précise dans le podcast. Celle-ci ne doit pas être un simple fond sonore. Elle doit avoir une fonction précise comme illustrer une parole, exprimer une émotion ou servir de transition. J'ai réfléchi à une manière de créer davantage de relief pour l'oreille. Par cela j'entends l'utilisation d'effets sonores qui viennent mettre en valeur certains mots du discours pour que l'auditeur comprenne les éléments importants.

²³ Le stop motion est une technique qui consiste à créer une animation à partir d'une succession de photographies.

²⁴ Un jingle est une courte création sonore servant d'introduction, de transition ou de conclusion dans le podcast.

Ensuite, j'ai imaginé avec Elena, d'autres sections du même podcast. Nous avons bien sûr souhaité continuer la série qui vise à faire découvrir d'autres projets d'art communautaire, mais nous voulions créer une nouvelle section dont le contenu consisterait en une série de trois courtes questions que l'on poserait à des groupes de personnes différents, par leur âge, leur classe sociale, leur profession ou parce que nous les rencontrons au hasard dans la rue. Ces trois questions sont celles que j'évoquais dans la première partie de ce rapport de stage lorsque je présentais l'association : « Qu'est-ce que l'art ? », « Qui est artiste ? » et « Où peut-on faire de l'art ? ».

Nous avons choisi comme prochains projets d'art communautaire à rencontrer : le projet LÓVA et le Cross Border Project²⁵. Pour préparer mon entretien, je me suis inspirée de quelques questions générales qu'avait l'habitude de poser Elena aux professionnels pour les premiers épisodes, et j'ai ajouté quelques questions spécifiques à chaque projet. Pour LÓVA, j'ai regardé un documentaire présentant le projet et j'ai eu la chance d'être invitée à la première d'un opéra d'une des classes qui participaient cette année. J'ai ensuite contacté la professeure de cette classe et celle-ci m'a invitée à m'entretenir avec quatre de ses élèves. Chacun s'était essayé à une profession différente : régisseur, chargé de production, interprète et chargée de communication. Pour le Cross Border Project, j'ai contacté sa coordinatrice, Lucía Miranda et me suis entretenue avec elle par visio-conférence.

Pour la nouvelle section du podcast, j'ai réalisé avec Elena des entretiens à des personnes âgées rencontrées dans la rue à l'occasion d'un cours plein air de fitness organisé par la communauté autonome de Madrid. Nous avons posé les mêmes questions aux participants des ateliers MenDa et aux élèves de la classe du projet LÓVA.

Après cette période d'enregistrement, Elena m'a proposé, si je le souhaitais, que ce projet de podcast se poursuive après le stage. Elle m'a confiée l'entière responsabilité de celui-ci tout en me proposant son aide quand j'en aurais besoin. J'ai donc accepté la proposition et élaboré un calendrier de montage et de publication de chaque épisode. J'ai choisi de commencer la publication au mois de septembre, pour avoir le temps de réaliser le montage avec soin et pour que le prochain épisode serve aussi à introduire la nouvelle saison d'activités de MOVE-arte para todos.

²⁵ Le Cross Border project est une compagnie, une école de théâtre et un espace d'expérimentation artistique pluridisciplinaire avec différents groupes de personnes. Cette initiative veille à l'innovation culturelle et sociale en défendant le théâtre comme outil de transformation sociale et éducative.

d. Élargir les horizons

Comme je l'ai évoqué dans la première partie de ce rapport, Elena López Nieto souhaiterait pouvoir dispenser plus d'ateliers. Il est ainsi nécessaire qu'elle développe le réseau de l'association pour trouver de nouveaux partenaires - centres culturels, bibliothèques, écoles. J'ai fait quelques recherches sur Internet de bibliothèques et d'écoles qui pourraient être intéressées par les services que propose Elena et j'ai intégré leur contact au répertoire de l'association. J'ai également présenté MOVE au coordinateur de la maison de la culture de Torrejón de Ardoz, un centre culturel situé dans une petite ville à proximité de Madrid. Celui-ci m'a demandé de lui envoyer les dossiers de présentation de nos ateliers pour qu'il puisse partager ces informations à d'autres centres de la ville.

Elena m'a demandé si j'étais intéressée par la possibilité de chercher à diffuser les activités de l'association en France, et dispenser, si l'occasion se présentait, certains des ateliers en français. J'ai accepté avec joie cette proposition et j'ai aussitôt commencé à contacter les institutions avec lesquelles mon association avait déjà pu collaborer. J'ai profité d'un retour en France pour m'entretenir avec la directrice du groupe scolaire Les Tilleuls à Annecy. Celle-ci fut très intéressée par le projet de MOVE-arte para todos dont certaines des activités pouvaient faire écho au projet de l'établissement pour l'année scolaire 2024-2025. Une collaboration est donc à dessiner entre MOVE-arte para todos et cet établissement. À Madrid, j'ai traduit les dossiers de certains ateliers en français et je les ai envoyés aux écoles maternelles du lycée français de Madrid après m'être entretenue au téléphone avec leur administratrice. J'ai également contacté l'alliance française de Madrid qui m'a demandé de leur envoyer un dossier.

e. Gérer les finances

Pendant cette période de stage, Elena souhaitait répondre à une subvention de l'INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Elle m'a expliqué comment elle avait conçu son budget, j'ai pu comparer sa méthode avec celle que j'avais apprise pendant le master. Ensemble, nous avons aussi étudié les détails de la subvention pour connaître les critères de son attribution, les informations à présenter et ce que pouvait financer l'argent de cette subvention. En effet, une subvention ne peut pas toujours être investie dans n'importe quel aspect du projet. Par exemple, certaines institutions exigent que l'argent soit exclusivement utilisé pour la rémunération des artistes du projet. Cela demande une

organisation des produits²⁶ par rapport aux charges²⁷ extrêmement précise. J'ai d'ailleurs été confrontée à cet exercice lors de l'élaboration du Printemps des poètes.

Cependant, parce que nous ne disposions que de très peu de temps pour demander cette subvention, et parce que ce n'était pas la première fois qu'Elena la demandait, elle s'est chargée seule de remplir les documents exigés par l'INAEM.

Une fois par trimestre, Elena s'occupe de la comptabilité de l'association. Je l'ai assistée pour celle du troisième et dernier trimestre. La principale difficulté de cette mission était de comprendre rapidement la manière qu'Elena avait choisie pour organiser sa comptabilité. Il a fallu que je répertorie des factures, que j'entre les données de celles-ci dans un tableur qui les organise par dépenses et recettes puis par nature de flux. Par exemple, pour les recettes, il fallait différencier les règlements d'abonnements des achats de prestation de service ou des recettes de billetterie. De plus, comme l'association est assujettie à la TVA, il fallait prendre soin d'afficher aussi bien les montants hors-taxe que les montants taxes-comprise et de veiller à appliquer le bon pourcentage de TVA selon le type d'achat. J'ai également aidé Elena à entrer des formules qui permettait que le tri de certaines données se fasse de manière automatique dans le tableur. Enfin, Elena m'a enseigné comment elle avait l'habitude de partager la somme touchée par l'association lors de la vente d'une prestation pour rémunérer les différents contributeurs et couvrir certaines dépenses.

Comme le démontrent ces paragraphes, j'ai pu m'essayer à des activités très variées et mettre en pratique des compétences très différentes. Cette réalité est souvent celle des petites associations qui n'ont pas toujours les moyens d'attribuer chaque mission à une personne différente. J'ai beaucoup travaillé seule avec la directrice de l'association, Elena López Nieto. Être aux côtés de la coordinatrice d'un projet si ambitieux est un privilège car j'ai pu découvrir de très près sa façon de diriger l'association, de la nourrir de ses valeurs et de faire en sorte que chaque projet se concrétise. Nous avons pu échanger avec efficacité et dessiner notre propre manière de nous organiser. J'ai eu la chance qu'elle puisse se rendre vraiment disponible pour m'expliquer les choses avec précision et répondre à toutes mes questions.

²⁶ La projection de ce qui pourra financer un projet.

²⁷ La projection des dépenses d'un projet qu'il faudra financer.

B. Assistante à la direction de classes régulières, ateliers et représentations

La deuxième mission qui constituait ma fiche de poste était celle d'assister Elena dans la création de contenu pédagogique et dans la direction des ateliers proposés par l'association. Ainsi j'ai pu faire dialoguer mon expérience de danseuse avec des populations d'âges, d'ethnicités, de conditions physiques ou sociales très différents. Lorsque j'ai demandé à Elena si elle préférait travailler ou se sentait plus à l'aise avec certains participants plutôt que d'autres, elle m'a répondu que la finalité restait la même : se retrouver autour d'un langage commun. Je me suis saisie de cette pensée pour aborder chaque atelier auquel j'ai participé.

a. Des plus jeunes...

Deux fois par semaine, Elena et moi nous rendions au Jardin Infantal, une crèche accueillant six classes d'enfants âgés de douze mois à trois ans et demi. Nous intervenions dans chaque classe pendant vingt-cinq minutes pour éveiller les enfants à la musique, au chant et à l'expression corporelle. Nous leur chantions des chansons accompagnées de gestes qu'ils pouvaient reproduire, nous leur lisions des contes adaptés en chansons, nous leur faisons essayer quelques instruments de musique comme les maracasses ou le tambourin, nous les entraînions à bouger en rythme, à s'arrêter quand il n'y avait plus de musique et nous intégrions parfois dans l'expression corporelle des accessoires comme des foulards.



Figure 5. Elena López Nieto et moi lors d'une intervention dans une crèche.

Avant la première intervention, Elena avait pris soin de me présenter tout ce qu'elle avait l'habitude de faire avec ces enfants. L'association dispose d'une plateforme partagée avec d'autres professionnels de la petite enfance et sur laquelle on retrouve plusieurs comptines et

chorégraphies à transmettre aux enfants. Les premières séances ont consisté à observer Elena pour me rendre compte des adaptations spécifiques que demande le fait de mener un atelier avec des enfants en bas âge. Ces adaptations s'opèrent même d'une classe à l'autre puisqu'on ne peut travailler avec des enfants de douze mois comme avec des enfants de trois ans. Je me suis rendu compte que l'objectif premier est de capter leur attention plus que de chercher à leur faire faire quoique-ce-soit. Ces enfants sont trop jeunes pour savoir exécuter une consigne transmise à l'oral. Il est nécessaire de faire avec eux pour qu'ils puissent imiter. Il faut les stimuler d'une manière suffisamment originale et inattendue pour qu'ils aient l'envie de répéter. Parfois, des mouvements ou des sons qui peuvent nous paraître très simples parviennent à captiver et surprendre les enfants : des bruits de bouches, des mouvements clairs et visibles qui sortent du quotidien tels que des sauts répétés plusieurs fois ou le fait de lever les mains en l'air, des histoires avec des personnages bien identifiables, des objets qu'ils n'ont pas l'habitude de voir. Je me rappelle par exemple qu'à chaque fois que je secouais légèrement le sac contenant les maracasses pour faire comprendre aux enfants qu'il était l'heure de faire des percussions, ils s'empressaient de se réunir près de moi en demandant déjà leur maracasse. Créer un contact clair avec ces enfants est essentiel à la communication et à la compréhension des activités. Avec les plus jeunes, le contact corporel, l'adresse claire et individuelle et le fait de se mettre à leur hauteur est très efficace pour capter leur attention. Tous ces exercices réalisés avec les enfants permettent de leur faire développer certaines habiletés telles que le sens du rythme, l'attention, le fait d'accepter la fin d'une activité, la conscience corporelle. Il était très intéressant de voir comment au fil des semaines, certains enfants parvenaient par exemple à connecter les extrémités de leur index alors qu'ils avaient au départ beaucoup de mal à ne bouger qu'un seul doigt. Pour que la séance soit fluide, il faut savoir sans cesse les intéresser, rebondir avec autre chose lorsqu'ils ne veulent plus faire ce qu'on leur propose. Cependant il est aussi important de répéter les propositions pendant plusieurs séances pour que les enfants trouvent leurs repères, puissent bien assimiler ces activités et les reproduire avec plus de facilité. J'étais parfois surprise par le fait que même après avoir chanté la même chanson pendant cinq séances, les enfants continuaient de la réclamer. La difficulté majeure est de savoir gérer le groupe d'enfants en même temps que d'assurer l'atelier : savoir reprendre les enfants dissipés ou les calmer après une activité qui les a excités. Il arrive parfois que parmi les plus jeunes, certains se mettent à pleurer. Cela peut être dû à des stimulations trop importantes, ou parce qu'ils n'ont pas assez de confiance en la personne qui donne l'atelier. Dans cette situation, il faut savoir se détacher de ce que

l'on avait prévu de faire et rebondir en changeant par exemple l'atmosphère avec quelque-chose de plus calme : une musique douce, des mouvements lents.

Après cette première phase d'observation, j'ai pu moi-même diriger quelques séances. Elena m'a également demandé de réfléchir à du nouveau contenu à mettre en place. J'ai imaginé un jeu d'expression corporelle dans lequel il fallait imaginer tout ce que pouvait être un simple foulard : une cape, une longue chevelure, un nez en boule, une manière de se cacher etc. J'ai aussi présenté à Elena le jeu d'improvisation corporelle *Improk*²⁸. Nous nous sommes également retrouvées pour répéter certains des chants que nous avons l'habitude de faire en y ajoutant les harmonies que j'avais imaginées pour que nous puissions chanter à deux. Elena jouait du ukulélé et je l'accompagnais avec des percussions. Les premières séances ont été un peu plus difficiles à mener puisque les enfants ne me connaissaient pas encore et parce que j'étais moi-même un peu impressionnée mais j'ai réussi à établir un lien de confiance entre eux et moi au fur et à mesure de l'exercice.

Elena et moi sommes intervenues dans une autre école maternelle. Avec les enfants âgés de douze mois, l'activité était la même que celle décrite ci-dessus, cependant, avec ceux âgés de trois ans, l'objectif était différent puisque la directrice de l'établissement nous avait demandé de nous unir au projet pédagogique de l'école pour préparer, avec les institutrices, un spectacle de fin d'année. Nous les avons aidées à créer de courtes chorégraphies, à entraîner les enfants au chant et à la musique. Cependant, la directrice est très attachée aux traditions de son festival et laisse parfois peu de place à l'innovation. Cette manière de faire va parfois à l'encontre des valeurs défendues par *MOVE-arte para todos*. Les enfants performant sur scène qu'ils le veuillent ou non. Ils ont un rôle et une place précise qu'ils ont parfois du mal à comprendre. Les institutrices leur promettent des sucreries pour qu'ils soient attentifs. Elena et moi avons parfois du mal à trouver notre place mais l'expérience fut quand même intéressante justement parce qu'elle nous confrontait à un programme bien différent du nôtre et nous montrait ce à quoi nous n'avions pas envie d'aspirer. C'est parfois en observant des dynamiques contraires aux nôtres que nos propres valeurs se précisent.

Dans l'optique de préparer le prochain atelier familial *Jugando a Ser*, Elena m'a conviée à réfléchir avec elle à l'activité à mettre en place à partir du conte *Poco a poco* de Xavier Deneux. Elle voulait trouver un matériau facilement manipulable par les enfants et leur famille pour qu'ils puissent s'amuser à construire un nid à leur échelle. Nous avons

²⁸ Jeu d'improvisation chorégraphique dans lequel chaque carte représente une partie du corps à mobiliser, une dynamique, un rapport à l'autre ou une émotion à intégrer à l'improvisation.

Assistante à la direction de classes régulières, ateliers et représentations

terminé l'échange en suggérant d'essayer avec du carton pour la construction de la structure du nid et des bouts de tissus et de vêtements de seconde main pour remplir cette structure.

b. ... aux plus âgés

Tous les mercredis matin, j'ai assisté aux ateliers MenDa, destinés aux personnes âgées de plus de soixante ans. Je n'ai pas eu l'occasion de diriger l'un de ces ateliers mais j'étais présente chaque semaine pour assister les deux artistes Elena López Nieto et Patricia Gimeno et pour suivre parfois l'atelier aux côtés de ces personnes âgées.

Le contenu de cet atelier change chaque semaine pour que les participants puissent développer différentes habiletés. Cependant, comme je suis arrivée au cours du troisième semestre, une partie de la classe était consacrée à la création d'une petite pièce à représenter à la fin du cycle à partir des dynamiques traversées pendant l'année.

J'ai pu remarquer un lien très fort entre les participants et avec les deux artistes. Souvent, certains d'entre eux restaient boire un verre ensemble dans une terrasse située à proximité du studio. Il leur arrivait également de sortir ensemble au théâtre. Avant l'atelier, ils se racontaient leur semaine, se souciaient les uns des autres, se confiaient. Ces ateliers sont aussi pour eux un rendez-vous pour alimenter des relations sociales. J'ai moi-même été intégrée avec beaucoup de tendresse de leur part.

J'ai pu découvrir de nouvelles manières de donner des ateliers chorégraphiques et de nouvelles idées de contenu pédagogique à mettre en pratique. Je me suis rendu compte d'aspects qu'il était essentiel de prendre en compte dans les corrections faites aux participants et dans la manière de les faire sortir de leur zone de confort : la direction du regard, l'amplitude du geste ou les changements de rythme. J'ai pu apprécier la bonne manière de s'adresser aux participants, c'est-à-dire, en veillant à leur demander ce qu'ils ont ressenti ou observé au cours de l'exercice, leur faire comprendre pourquoi ce qu'ils proposent ne répond pas entièrement à la consigne, de toujours leur donner une indication claire ou une matière à partir de laquelle improviser pour qu'ils sachent d'où partir.

c. Intervenir en milieu carcéral

L'équipe de MOVE-arte para todos a été invitée par l'ONG Acope pour participer à l'élaboration d'une journée d'activités destinée aux femmes du centre pénitencier d'Alcalá-Meco en leur proposant un atelier chorégraphique. Ma tutrice de stage, ma collègue stagiaire

et moi-même avons été conviées à une réunion d'information avec la coordinatrice d'Acope pour préparer l'atelier et prendre conscience des nombreuses règles à respecter lorsqu'il s'agit d'intervenir en milieu carcéral. J'ai appris que pour que le projet puisse être accepté par le centre, nous ne pouvions pas nous présenter avec la seule intention que ces femmes prennent plaisir à danser sur de la musique. Il fallait que cet atelier donne lieu à la création d'une forme chorégraphique et que les femmes apprennent quelque-chose. Nous ne pouvions pas non plus diffuser des chansons autres que celles qui accompagnent les chorégraphies. Toutes ces règles sont dictées à Acope par les fonctionnaires du centre pénitencier.

Ainsi avait été imaginée la journée par l'équipe d'Acope : le matin, nous devions transmettre six courtes chorégraphies à un groupe d'une dizaine de femmes qui avaient fait la démarche de s'inscrire à l'atelier. L'après-midi, toutes les femmes du centre pouvaient se rendre au gymnase dans lequel avaient été organisées différentes activités telles que du tatouage au henné ou de la peinture sur tissu. Les femmes étaient divisées en cinq groupes. Régulièrement, les groupes passaient d'une activité à l'autre et nous devions transmettre à chaque groupe, l'une des six chorégraphies du matin. À la fin de la journée, chaque groupe a dû danser la chorégraphie qui lui avait été transmise avec les femmes qui avaient suivi l'atelier du matin et qui connaissaient l'ensemble des chorégraphies.

Pour préparer cette intervention, nous avons donc commencé par choisir des chansons en fonction des indications d'Acope qui connaissaient bien les goûts musicaux de ces femmes. En effet il nous avait été conseillé d'intégrer des chansons qui pouvaient être connues de toutes ainsi que des musiques traditionnelles de certaines cultures. Une fois la liste des musiques validées par Acope, chacune de nous a préparé deux chorégraphies.

Le jour de l'atelier, chacune a pu transmettre ses chorégraphies aux groupes. Nous avons également aidé les bénévoles d'Acope à installer le matériel destiné aux autres ateliers et à décorer les lieux. Nous avons dû être flexibles quant à l'organisation de notre planning et être prêtes à nous adapter. En effet, les femmes étaient nombreuses et la circulation d'un atelier à l'autre était parfois compliquée.

Pouvoir intervenir en prison est une chance car les démarches pour obtenir une autorisation d'entrée sont strictes et longues. J'ai dû transmettre ma carte d'identité ainsi qu'un acte de naissance sur lequel figuraient les noms de mes deux parents. Au centre pénitencier, nombreuses étaient les règles à respecter quant à ce que nous pouvions faire entrer en prison. Les téléphones portables sont interdits et nous avons dû passer plusieurs portails de sécurité avant de pouvoir entrer dans le gymnase dans lequel avait lieu l'atelier. La coordinatrice de

l'association Acope nous avait également demandé de nous référer à elle au moindre doute vis à vis du comportement de l'une des détenues.

Après tout ce qui nous avait été présenté au cours de la réunion, je m'attendais à ressentir une certaine tension une fois entrée dans le module des femmes. Or, cette expérience m'a appris à ne pas me fier aux idées reçues sur les détenues. J'ai découvert des femmes vraiment motivées par l'idée d'apprendre, très accueillantes et ouvertes à la discussion. À la fin de la journée, elles sont venues nous remercier pour ce que nous avons organisé en nous disant que l'expérience leur avait été enrichissante. J'ai été également surprise par l'aspect du bâtiment dans lequel elles vivaient. En effet, le module des femmes est un ancien centre pour mineurs ce qui lui donne un aspect moins impersonnel que le module des hommes. Les murs sont plus colorés et le module dispose d'un jardin et d'un potager dans lequel les femmes peuvent apprendre à jardiner ou cultiver certaines plantes.



Figure 6. Les bénévoles de l'intervention en milieu carcéral devant des décors réalisés par les femmes détenues.

d. Adapter une pratique à la diversité des corps

Meet Share Dance est une association et une compagnie composée de danseurs avec et sans diversité fonctionnelle. Sa directrice, Monika Požek, avait invité l'équipe de MOVE-arte para todos à intervenir dans le cadre d'un atelier qui visait à faire découvrir à ses participants différents chorégraphes du territoire. Elena m'a demandé de préparer la session avec Christiana Tatsi, l'autre stagiaire. J'ai proposé à Christiana de concevoir l'atelier autour du

pouvoir expressif des mains. Ensemble, nous avons conçu une session d'une heure et demie, composée à partir des idées de chacune. La description de la séance se trouve en annexe²⁹.

Ce que je retiens de cette préparation est qu'il vaut mieux choisir un fil directeur à développer à travers différentes propositions - ici, le pouvoir expressif des mains - plutôt que de vouloir essayer plein d'exercices qui n'ont pas forcément de rapport entre eux. Il faut trouver comment chaque proposition amène à la suivante et permet de l'alimenter. Il faut que le groupe parvienne, de manière progressive, à un certain niveau d'improvisation autour de la ligne directrice. Il est important de bien estimer la durée de chaque proposition pour ne pas se laisser surprendre par le temps. Pour éviter que le groupe se lasse de l'exercice, il faut savoir guider les participants vers de nouvelles manières de bouger, rester sans cesse en contact avec eux pendant qu'ils dansent. Enfin, il fallait bien sûr veiller à ce que chaque proposition soit adaptée à des personnes se déplaçant en fauteuil roulant.



Figure 7. Participants de l'atelier organisé par Meet Share Dance.

Notre proposition était tout à fait adaptée au groupe et a validé notre théorie de départ : les mains peuvent transmettre beaucoup d'émotions, raconter beaucoup d'histoires, elles permettent de créer un lien fort entre les participants, quelque-soit leur condition physique.

e. Un atelier pour répondre aux besoins d'une metteuse-en-scène

J'ai accompagné Elena à quelques interventions pour l'association Caídos del Cielo. La metteuse-en-scène, Paloma Pedrero, lui avait demandé de chorégraphier certaines scènes de la pièce. Pour une scène se déroulant dans une boîte de nuit, Elena a imaginé une

²⁹ Voir Annexe 6

improvisation dansée durant laquelle chaque comédien avait une tâche précise à accomplir ce qui a permis à l'improvisation d'être ordonnée. Elle a dû également concevoir une chorégraphie pour la scène d'ouverture de la pièce durant laquelle un peuple d'indigènes accueille le public sur leur île.

Comme je venais de débiter mon stage, j'ai plutôt observé Elena puisqu'elle devait répondre en peu de temps aux exigences de la metteuse-en-scène et n'avait pas eu le temps de bien me les expliquer. Il m'est arrivé de l'assister en réalisant les exercices qu'elle proposait avec le groupe et en aidant parfois une femme aveugle à s'orienter par rapport aux autres. En observant Elena travailler, je me suis rendu compte que de simples propositions peuvent représenter beaucoup de travail pour des comédiens qui n'ont pas l'habitude de danser. Par exemple, le simple fait de marcher en rythme et de s'arrêter à des moments précis est un exercice qui demande d'être répété plusieurs fois pour être exécuté avec clarté. De simples propositions peuvent également suffire à susciter l'imaginaire des spectateurs. Répéter cette marche en faisant commencer deux groupes en canon l'un par rapport à l'autre laisse une grande place à l'imagination quand nous remarquons certains corps s'arrêter et d'autres continuer d'avancer.

f. Connaître d'autres projets de médiation culturelle

En plus de plonger au cœur des ateliers de MOVE-arte para todos, j'ai pu connaître d'autres associations du territoire. Elena López Nieto est régulièrement invitée aux représentations de celles-ci. De cette manière j'ai pu voir *Vestigio*, un spectacle de l'association Danzass, collectif composé de danseurs avec et sans syndrome de Down ; *Libérate*, *Un cabaret de andar por casa* dirigé par Javier Vaquero Ollero et Christian Fernández Mirón, un projet de médiation à destination de membres de la communauté LGBT de plus de soixante-cinq ans produit par le Théâtre Fernán Gómez ; l'opéra de la compagnie Eclipse Lunar du projet LÓVA. J'ai aussi été invitée à voir la pièce *Falsestuff. La muerte de las musas* de Nao Albet et Marcel Borràs au Théâtre Valle Inclán, théâtre qui héberge le Centre Dramatique National. Je me suis rendu compte qu'il est nécessaire d'alimenter constamment son réseau artistique et de s'intéresser à ce que font les autres associations du territoire.

Les 26 et 27 juin, j'ai eu la chance de pouvoir accompagner Elena à l'échange forum à Séville. Ce forum est organisé par la Fondation la Caixa et invite tous les meneurs de projets ayant reçu la bourse Art For Change à se rencontrer, parler de leur projet et assister ensemble

à des ateliers. Durant ce forum, j'ai pu participer à un atelier d'expression corporelle avec l'artiste Catarina Câmara et un atelier d'expérimentation musicale avec Fito Conesa. J'ai suivi une conférence de quatre meneurs de projets des éditions précédentes d'Art for Change. Puis chaque association de l'édition actuelle disposait de vingt minutes pour présenter le projet pour lequel elle avait été sélectionnée. J'ai accompagné Elena à la présentation de *MI-Memoria Intergeneracional* et je me suis rendue à celles de quatre autres collectifs d'artistes. À la suite de ces présentations, tous les meneurs de projets se sont rassemblés pour décider ensemble de sujets de conversations qu'ils avaient envie de traiter. Ces conversations permettaient de dégager certaines réalités traversées par les associations pour que chacun puisse partager son expérience autour de ces problématiques. J'ai assisté à deux conversations, l'une remettait en question la légitimité des projets artistiques réalisés avec des communautés vulnérables, et l'autre visait à partager les difficultés rencontrées par les meneurs de projet à l'heure de monter une association artistique et sociale en Espagne ou au Portugal.



Figure 8. Conversation participative à l'échange forum Art for Change. Source : Fundación La Caixa.

Ce forum est une occasion excellente d'alimenter son réseau. Il fallait être constamment à l'écoute de ce que les autres avaient à dire, savoir saisir les possibilités de collaboration, et pour cela, savoir parler de son projet de manière précise et concise, aussi bien pendant les temps officiels de présentation que de manière informelle pendant les temps de convivialité. J'ai dû moi-même me prêter à l'exercice en sachant parler du mieux que je pouvais de MOVE-arte para todos et en sachant exprimer tous les défis auxquels l'association faisait face.

Un stage pour faire le point sur son projet professionnel

Pratiquer une discipline artistique avec autant de personnes différentes demande de s'adapter aux spécificités d'un groupe, et même avant cela, aux spécificités de chaque individualité. Chaque personne cherche à s'exprimer, possède ses propres logiques et sa propre sensibilité. Notre manière de mener un atelier est sans cesse remise en question et c'est bien grâce à cela que notre pratique peut évoluer. Grâce à la richesse de toutes ces rencontres, j'ai pu aussi découvrir plus en profondeur la réalité culturelle du territoire madrilène. Je souhaite continuer d'en saisir les enjeux et de nourrir ce réseau espagnol que j'ai commencé à construire.

C. Un stage pour faire le point sur son projet professionnel

Ce stage au sein de MOVE-arte para todos fut une étape importante. Non seulement il m'a permis de mettre en pratique mes connaissances et de développer de nouvelles compétences que je pourrai valoriser en entretien d'embauche mais il m'a aussi fait prendre conscience des conditions dans lesquelles j'aimerais travailler plus tard et des modèles professionnels qui semblent me correspondre.

Lorsque je venais d'arriver à Madrid, mon niveau de langue me permettait de comprendre avec précision tout ce que l'on me disait et d'y répondre avec spontanéité et fluidité mais j'ai remarqué que je n'avais pas le réflexe de chercher à comprendre ce qui se disait dans des conversations qui ne m'intégraient pas directement et que j'avais encore du mal à saisir les détails de conversations informelles ou du moins à les retenir sur le long terme. En trois mois, j'ai senti que mon niveau de langue s'est perfectionné, je n'appréhende plus aucune conversation, j'aborde chaque personne avec plus de tranquillité et je sais désormais comprendre ce que je ne suis pas forcément en train d'écouter.

Lors des deux premières semaines de stage, je craignais de ne pas avoir beaucoup de responsabilités d'autant plus qu'une salariée était déjà là pour effectuer la plupart des tâches de gestion, que ma candidature était spontanée et que l'association n'avait pas l'habitude de recevoir des stagiaires. Cette crainte a disparu avec le temps puisque l'association a su s'organiser et créer un poste complet qui me permette de m'épanouir.

Au début de mon stage, j'avais tendance à suivre les consignes qui m'étaient données à la lettre avec la crainte de ne pas y répondre exactement comme ce qu'on attendait de moi. Ma tutrice de stage, Elena López Nieto a su m'encourager à oser prendre des initiatives, proposer

Un stage pour faire le point sur son projet professionnel

des idées nouvelles et les tester de manière autonome. J'ai su apprivoiser cette liberté et m'approprier les valeurs de l'association pour y intégrer mes propres envies. Cela m'a fait gagner confiance en mes capacités. Un très bel exemple pour illustrer cela est lorsqu'Elena m'a confié l'entière responsabilité de la création du podcast de l'association.

En plus du niveau de langue espagnole avancé et de la capacité à comprendre un projet qui n'est pas le mien pour prendre des initiatives, le fait d'avoir réalisé ce stage en Espagne m'a permis de connaître d'autres modèles de politiques culturelles et m'a ainsi motivée à chercher à comprendre les politiques de mon propre pays. J'ai su reconnaître les avantages et les inconvénients des deux modèles pour la réalisation de mon projet professionnel. J'expliquerai ces différences dans la prochaine partie de cette présentation. Grâce aux nombreuses rencontres professionnelles que j'ai été amenée à faire pendant mon stage, j'ai pu aussi constater de nombreuses manières de faire de la médiation dans le domaine des arts de la scène. J'ai perçu des méthodologies différentes dont je pourrais sûrement m'inspirer.

Je me suis rendu compte que le métier de chargé des relations avec le public est très peu développé dans les institutions en Espagne par rapport à la France. Cependant, les initiatives associatives de médiation culturelle, d'art social et communautaire sont très nombreuses en Espagne. Les travailleurs de ces associations ne sont ni seulement des gestionnaires, ni seulement des artistes, ce qui fait de la profession de médiateur un métier plus créatif et innovant. Je pense pouvoir tirer profit de ce profil hybride en entretien si je me présentais à un poste de chargé de médiation en France en affirmant ma capacité à proposer des idées originales d'actions à mettre en place pour varier les rapports entre la structure et le public et entre le public et la pratique artistique.

J'ai pu mettre en pratique certaines compétences acquises pendant le master tout en développant ma capacité à mettre en place des actions culturelles de médiation, aptitude qui n'est pas partie intégrante du programme d'enseignement de ma formation.

En France, le chargé de médiation se spécialise souvent dans un secteur ou un type de public : le secteur social, la petite enfance, les étudiants ou les collégiens et lycéens. C'est le cas notamment dans les plus grandes institutions. Mon stage m'a permis de travailler au contact de personnes très différentes : nourrissons, enfants, personnes âgées, détenues, adultes avec risque d'exclusion sociale, personnes en situation de handicap. Je sais donc adapter ma pratique à différents profils, je sais m'adresser à des groupes qui ne demandent pas les mêmes manières d'interagir. Je pense que cette expérience est précieuse car elle fait que mon profil est capable de s'ajuster à toute spécialité.

Un stage pour faire le point sur son projet professionnel

Grâce à ce stage, je sais désormais que j'apprécie travailler dans le milieu associatif non institutionnel car j'ai l'impression de pouvoir m'investir dans des projets en étant au plus proche des valeurs que je souhaite défendre. Ce milieu offre une grande liberté d'initiatives. La difficulté à trouver des financements est une réalité à laquelle font face beaucoup d'associations mais c'est aussi ce qui aiguise l'ingéniosité et l'adaptabilité des meneurs de projets, pour qui la recherche de solutions alternatives est souvent inévitable.

J'aimerais pouvoir commencer ma carrière professionnelle avec un poste qui me permette de réaliser des missions très différentes comme cela a été le cas durant ce stage pour pouvoir me laisser surprendre par des centres d'intérêts que je n'espérais pas forcément, pour ne me fermer aucune porte si je devais un jour me spécialiser et parce que si je suis amenée travailler dans le milieu associatif non institutionnel, je devrai sûrement naviguer entre des tâches de natures différentes. Lorsque j'avais envoyé ma candidature, j'espérais surtout pouvoir apprendre le métier de chargée de médiation mais j'ai pris beaucoup de plaisir à assurer la communication et la production.

Ce stage a confirmé mon intérêt spécifique pour le métier de chargée de médiation. Tisser des liens avec un territoire et ses habitants autour d'une pratique artistique est ce que je souhaite avant tout pour mon projet professionnel. De plus, je suis persuadée que cette profession apporterait beaucoup aux projets de création que je mène en parallèle.

Je souhaite que la créativité ait une place importante dans mon métier. Je ne souhaite pas me limiter à faire le lien entre une institution et des artistes comme le métier de relation avec les publics en France le comprend parfois. J'aimerais pouvoir être médiatrice et artiste. En plus de m'occuper de l'organisation et de la gestion des actions culturelles, je souhaite pouvoir moi aussi en assurer la création et le déroulement.

Grâce à cette expérience, j'ai pu aussi faire avancer mon propre projet associatif. Non seulement j'ai développé des compétences et appris à maîtriser des outils dont je pourrai me resservir pour la gestion de mon association, mais j'ai aussi découvert des manières de faire de la médiation à travers la danse-théâtre que je n'avais jamais pu observer en France. Ces observations ont fait évoluer ma propre manière de concevoir un atelier et m'ont inspirée pour d'éventuels projets à développer en France.

Je pense que le statut d'intermittent du spectacle conviendrait à mon profil car il me permettrait de maintenir mes activités artistiques, de varier mes employeurs et de pouvoir m'investir dans des projets différents en exerçant différentes missions sans devoir donner priorité à un projet au détriment d'un autre.

Un stage pour faire le point sur son projet professionnel

Travailler en Espagne est difficile. La réalité culturelle et économique du pays est beaucoup moins avantageuse pour les artistes. Contrairement à la France, le régime d'intermittence du spectacle n'existe pas. Malgré tout, les initiatives associatives dans lesquelles je me reconnais sont nombreuses et la culture espagnole est très importante pour moi. Mon idéal serait de pouvoir travailler entre les deux pays ou de mener des projets transnationaux. Encore une fois, le statut d'intermittent du spectacle me laisserait la liberté de ne pas devoir choisir de m'établir dans un pays plutôt qu'un autre.

Mener un projet entre l'Espagne et la France est un souhait que j'ai la chance de partager avec ma tutrice de stage, Elena López Nieto. À travers cette collaboration, nous nous sommes rendu compte que nous avons des envies artistiques communes à satisfaire. C'est pourquoi ce stage a abouti sur la décision d'unir nos deux associations pour nous lancer ensemble dans la création d'un spectacle jeune-public. Nous souhaitons que le processus de création s'implante sur les deux territoires et avons déjà commencé la recherche de résidences et de coproductions. Nous souhaitons continuer ensemble à chercher comment faire du langage de la danse-théâtre un outil de développement humain.

PARTIE 2

La danse-théâtre, outil de développement humain ?

Chapitre 1. France et Espagne, différences de politiques culturelles

On ne peut déterminer comment une pratique artistique peut être un outil de développement humain sans parler de médiation culturelle. Cependant, lorsque l'on tente de définir ce qu'est le métier de chargé de médiation, on remarque que celui-ci peut s'exercer dans des environnements très différents et ne sert pas toujours le même objectif. Pour comprendre ce qu'est aujourd'hui la médiation en France et ce qu'elle est en Espagne, il convient avant tout d'établir un bref panorama des politiques culturelles qui gouvernent ces deux pays et de l'histoire dans laquelle elles viennent s'inscrire.

A. L'héritage historique français : la démocratisation culturelle comme moteur

a. Sortir de l'instrumentalisation de la culture

Dès les années 1940 en France, sous le régime de Vichy gouverné par Philippe Pétain, on cherchait à diffuser la culture sur l'ensemble du territoire, bien qu'à cette époque, la culture servait avant tout une idéologie. Pétain voyait dans les provinces le terreau de la France et considérait la culture comme un véhicule de la révolution nationale, c'est pourquoi il souhaitait la diffuser au-delà de la capitale. À la libération, certains réseaux mis en place par Pétain furent conservés et capitalisés.

De 1944 à 1958, sous la Quatrième République, le nouveau gouvernement souhaitait mettre en place un service public de la culture et développer des valeurs en faveur de l'égalité d'accès à celle-ci. C'est dans ce contexte que l'on commença à parler de démocratisation culturelle. En effet, la culture semblait être un moyen de recréer l'identité nationale, de réconcilier le peuple, d'éveiller les consciences et de servir ainsi de rempart contre la barbarie. Au sein de la Résistance, un grand nombre de militants associatifs véhiculaient les idées de l'éducation populaire³⁰. Ces mêmes militants accédèrent à des postes de décision et leurs idées furent hautement valorisées. Jeanne Laurent, résistante et directrice du bureau des

³⁰ Voir Glossaire.

spectacles et de la musique au ministère de l'éducation nationale de 1946 à 1952, misa sur le théâtre pour favoriser la démocratisation culturelle. Dans la Constitution de 1946, elle garantit « l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture »³¹. En 1951, elle nomma Jean Vilar, fondateur du festival d'Avignon, à la tête du Théâtre National Populaire avec l'objectif de compter sur un théâtre qui rassemble et unie. Jean Vilar s'empara d'une mission populaire, celle de jouer pour tous et d'attirer ainsi l'attention de ceux qu'il considérait comme éloignés de la culture. Jeanne Laurent fonda également les premiers Centres Dramatiques Nationaux (CDN), des structures de production théâtrale implantées en province dans le but de répartir la production sur l'ensemble du territoire national. Ces CDN étaient animés par des troupes de théâtre qui créaient et diffusaient leurs spectacles au public. Là encore, l'objectif était de proposer un théâtre de qualité pour tous, à commencer par ceux qui n'iraient pas forcément voir des pièces.

b. Rendre les grandes œuvres d'art accessibles à tous

En 1958, Charles De Gaulle devint président de la Cinquième République. Il créa le ministère des affaires culturelles à la tête duquel il nomma André Malraux. Ce dernier engagea une politique culturelle novatrice qui permit de changer fortement le rapport entre les artistes et l'Etat. Malraux était convaincu que la culture pouvait faire le lien entre les Hommes et donner du sens à leur vie. Il développa l'idéologie du choc esthétique. Selon lui, les grandes œuvres d'art, parce qu'elles touchaient à ce qui était essentiel aux Hommes, parlaient d'elles-mêmes et suscitaient presque obligatoirement en eux de fortes émotions, et ce, quelque-furent leurs connaissances culturelles et artistiques. Malraux refusait ainsi la pédagogie dans l'expérience artistique. Il déconstruit la théorie mise en place lorsque la culture était encore l'affaire du ministère de l'éducation nationale.

« Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité (les chefs-d'œuvre), et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »³²

³¹ « Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946 », [En ligne : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/preambule-de-la-constitution-du-27-octobre-1946>]. Consulté le 2 août 2023.

³² « Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles », *Journal Officiel de la République Française n° 0171*, Paris, 26 juillet 1959, p. 5.

Sa grande priorité était de stimuler la création pour multiplier les occasions de contact entre la population et les grandes œuvres. Il tenait à proposer une offre culturelle riche sur l'ensemble du territoire. Pour cela, il créa dix nouveaux CDN, il lança un plan de décentralisation musicale qui visait à créer dans chaque région française un orchestre, un opéra et un conservatoire national de Région, et il créa les Maisons de la Culture. Ces structures étaient pensées comme des lieux pluridisciplinaires et polyvalents de diffusion de la culture dans sa diversité : cinéma, télévision, arts-vivants, bibliothèque etc. Au départ, ces maisons comptaient sur des animateurs, des référents pouvant accompagner le public. Aujourd'hui, elles sont plutôt des maisons d'artistes orientées vers la création. Le ministère de Malraux était donc un ministère des artistes et des créateurs qui soutenait la création avant-gardiste et la prise de risque artistique plutôt que les pratiques amateurs.

c. Reconnaître de nouvelles disciplines et affirmer l'exception culturelle française

Dans les années 1980 et jusqu'au début des années 1990, François Mitterrand et Jack Lang, son ministre de la Culture, lancèrent une nouvelle dynamique culturelle. Pilotés par Mitterrand, les Grands Travaux renouvelèrent le paysage architectural et permirent la création de nouveaux édifices et de nouvelles institutions pour la culture dans tous ses domaines. Cette initiative s'inscrit elle aussi dans une logique de démocratisation culturelle. Jack Lang multiplia par cinq le budget de la culture entre 1981 et 1993 et par sept le budget des compagnies indépendantes en augmentant les subventions ce qui permit une forte professionnalisation du secteur. D'autre part, sa volonté de promouvoir la culture de chacun lui fit élargir le sens même du mot *culture* en intégrant de nouvelles disciplines artistiques au champ du ministère telles que le rock, le jazz, les musiques actuelles, la bande dessinée, le cirque, les arts de la rue ou le design, et en veillant à ne pas valoriser seulement les grandes œuvres d'art comme c'était le cas de Malraux. Il continua d'implanter de nouveaux CDN, des Maisons de la Culture et des orchestres sur l'ensemble du territoire et dès 1981, il créa un nouveau label : le centre chorégraphique national.

Cette appellation a été créée pour favoriser l'essor de la danse dans toute la France et valoriser la singularité des danseurs. Les CCN s'inscrivent comme de véritables pôles de développement et de ressource pour la danse sous toutes ses formes.

Chaque structure labellisée doit assurer au moins trois missions de création, diffusion, accueil et formation.³³

Enfin, Jack Lang tenait à valoriser la dimension économique de la culture. On lui doit la fameuse formule « Economie et culture, même combat ! »³⁴.

Par exemple, en 1982, il exclut les œuvres d'art de l'impôt sur la fortune pour encourager le marché de l'art. Dès la fin des années 1980, il établit des intérêts fiscaux destinés à encourager les entreprises à faire du mécénat notamment pour soutenir des activités culturelles puisque depuis la fin des années 1980, la culture fait partie de la liste des causes d'intérêt général. En 1981, il fixe la loi sur le prix unique du livre pour protéger les petits libraires et enrichir la diversité des collections.

Toutes ces mesures serviront à affirmer ce que l'on appelle l'*exception culturelle*. Ce concept, non exclusivement français, vise la reconnaissance du principe que la culture ne peut être abandonnée à la seule loi du marché parce qu'elle n'est pas un bien comme un autre. La culture fait exception dans les échanges commerciaux internationaux : elle n'est pas soumise aux règles du libre-échange³⁵. Parce qu'il y a exception culturelle, les Etats sont souverains en matière d'organisation de la culture. Ils sont libres de soutenir leur culture par des subventions et des réglementations. À la fin des années 1980, la France obtient la reconnaissance de l'exception culturelle au niveau européen.

Je termine cette présentation de l'histoire des politiques culturelles françaises en évoquant une mesure mise en place pour favoriser le soutien des artistes : le régime de l'intermittence du spectacle. Ce régime spécifique d'assurance chômage, créé en 1936, s'adresse aux professions du spectacle listées dans les annexes 8 et 10 du code du travail français et prend en compte le caractère souvent temporaire des activités culturelles. Il permet aux travailleurs du spectacle ayant effectué un minimum de cinq-cent-sept heures sur douze mois consécutifs d'être indemnisés dans les périodes durant lesquelles ils ne travaillent pas. Les contrats qui les engagent sont des contrats à durée déterminée dits d'*usage* qui peuvent être renouvelés autant de fois que nécessaire par l'employeur.

³³ « Label « Centre chorégraphique national » », [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Centre-choregraphique-national>]. Consulté le 2 août 2023.

³⁴ Jack Lang, « Le discours de Jack Lang », *Raison présente*, vol. 64 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1982, p. 98.

³⁵ Le libre-échange est une politique économique pour le commerce international qui supprime les restrictions douanières et les taxes pour que les biens et les services puissent circuler librement.

B. L'héritage historique espagnol : s'inspirer de la France ?

a. Un passé dictatorial aux lourdes conséquences

La politique culturelle espagnole est inscrite dans un héritage autoritaire bien plus long que le régime de Vichy en France. En effet, pendant la guerre civile de 1936 à 1939 et jusqu'en 1977, l'Espagne fut dirigée par le régime franquiste fondé par le général et dictateur Francisco Franco. Dans leur article « Un modèle espagnol de politique culturelle ? », Lluís Bonet Agustí et Emmanuel Négrier décrivent la politique culturelle de cette époque comme étant basée sur « l'utilisation intensive de la censure et la glorification d'un patrimoine et d'un folklore artificiellement « hispanisés » »³⁶. La culture était donc instrumentalisée comme elle a pu l'être sous le régime de Vichy en France. Agustí et Négrier relèvent trois instruments majeurs : « la maîtrise d'un large secteur patrimonial »³⁷, « la folklorisation des pratiques culturelles légitimes »³⁸ et le rejet d'autres traditions ainsi que « la valorisation touristique et commerciale de toute une série de monuments réhabilités et transformés en hôtels et restaurants de luxe »³⁹. Le nombre d'équipements culturels construits pendant cette époque fut moindre et l'article parle même d'un « déficit en infrastructures et, en conséquence, en pratiques culturelles au sein de la population »⁴⁰.

b. Un découpage en communautés autonomes qui laisse peu de place à la danse

Aujourd'hui, on ne peut pas évoquer la décentralisation culturelle en Espagne comme on l'évoque en France. En effet, l'Espagne est un État qui intervient « directement dans les domaines, par le biais de politiques publiques à vocation générale »⁴¹ mais il est composé de dix-sept communautés autonomes qui ont leur propre manière d'appliquer ces politiques et d'en additionner d'autres. Ces communautés sont une organisation du territoire espagnol équivalent au découpage de la France en régions, chacune est elle-même divisée en provinces comme une région l'est en départements⁴², mais les communautés autonomes espagnoles

³⁶ Lluís Bonet Agustí et Emmanuel Négrier, « Un modèle espagnol de politique culturelle ? », 2017, 18 p., p. 2.

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Voir Annexe 8

L'héritage historique espagnol : s'inspirer de la France ?

disposent de plus de pouvoir que les collectivités territoriales en France. Elles « sont extrêmement diverses, à la mesure des identités historiques, économiques ou politiques qui y sont enracinées »⁴³.

L'article d'Agusti et Négrier indique que la culture est un secteur principalement délégué aux communautés autonomes. Contrairement à la France, l'Espagne n'est pas un État centraliste. Cependant, le spectacle vivant est un secteur culturel qui dépend aussi bien des politiques nationales que des communautés autonomes. L'Institut National des Arts de la Scène (INAEM), a « pour mission l'appui à la promotion, la protection et la diffusion de la création théâtrale, chorégraphique et circassienne aux niveaux espagnol et international »⁴⁴. Les communautés autonomes assurent la production, la diffusion et la formation culturelles dans leurs territoires. À partir de 1980, elles ont consacré une grande importance à la rénovation des infrastructures théâtrales. Actuellement on constate un renforcement du réseau de programmation local et « une politique de subvention orientée vers la production des compagnies ayant leur siège dans la communauté en question »⁴⁵. Dans leur ouvrage *La politique culturelle en Espagne*, qui date cependant de 2007, Lluís Bonet et Emmanuel Négrier remarquaient une forte concentration de l'offre culturelle de spectacle vivant « dans les grandes capitales culturelles du pays (Madrid, Barcelone, Valence et Séville) »⁴⁶, et notamment à Madrid et Barcelone. Mais ils indiquaient aussi :

En dehors des deux métropoles, l'intensité de cette activité est relativement proportionnelle aux revenus, au nombre d'habitants et, surtout, à la tradition scénique et à la volonté de la politique régionale.⁴⁷

Intéressons-nous à présent au cas de la danse. En Espagne, les structures spécialisées dans le développement de la danse sont peu nombreuses. Cinq des dix-sept communautés autonomes possèdent un centre de production chorégraphique et dramatique (la Catalogne, la communauté de Valence, l'Andalousie, la Galice et l'Aragon). À Madrid, le Teatro del Canal, qui accueille en son sein le Centre Chorégraphique Canal, devait servir de lieu de développement pour la danse et son public. Or, son premier directeur était dramaturge, la programmation est toujours pluridisciplinaire et les seules activités prévues pour le public sont les répétitions ouvertes de certaines compagnies professionnelles. La Compagnie

⁴³ *Ibidem*, p. 1.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lluís Bonet et Emmanuel Négrier, *La politique culturelle en Espagne*, Paris : Aix-en-Provence, Karthala ; Institut d'études politiques, 2007, 181 p., (« Science politique comparative »), p. 67.

⁴⁷ *Ibidem*.

L'héritage historique espagnol : s'inspirer de la France ?

Nationale de Danse et le Ballet National d'Espagne sont soutenus par l'INAEM mais il s'agit de compagnies professionnelles et non de centres chorégraphiques. De plus, ces deux compagnies n'ont pas de théâtre associé comme peut l'avoir le Centre Dramatique National avec le Théâtre Valle Inclan. Le lieu dont elles disposent est un lieu de répétition. En France, comme nous avons pu le voir précédemment, le ministère de la Culture décerne à certaines structures des labels tels que les Centres Chorégraphiques Nationaux ou les Centres de Développement Chorégraphiques Nationaux, label plus récent créé en 2017 pour promouvoir la création et la diffusion de la danse contemporaine et sensibiliser les publics⁴⁸. En Espagne, ces labels n'ont pas d'équivalents. Selon l'article d'Agusti et Négrier :

C'est la musique qui bénéficie du soutien autonome le plus important et de la plus forte croissance de ce même soutien. Le théâtre suit, avec 34% du budget total, tandis que l'aide à la danse croît à un rythme plus faible, et ne bénéficie que de 10,6% des crédits.⁴⁹

Ils ajoutent :

Le flamenco jouit des faveurs du public et d'une reconnaissance internationale, et obtient donc un appui gouvernemental. Par contre, la danse classique pâtit d'un manque d'audience et se « réfugie » comme complément de l'offre lyrique ou des grands événements. Enfin, la danse contemporaine compte sur la sympathie de quelques programmeurs et responsables publics, mais ne répond pas réellement à une demande du public. En définitive, l'appui des institutions se concentre sur les valeurs les plus sûres : les grands spectacles, les artistes reconnus et les genres à probabilité d'audience forte.⁵⁰

En effet, parmi les disciplines chorégraphiques, le flamenco est celle qui est la plus soutenue notamment parce qu'il est inscrit depuis 2010 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité et parce qu'il est aussi une attraction touristique. Les observations de l'article concernant les autres styles de danse sont confirmées par ma tutrice de stage, Elena López Nieto. Celle-ci m'expliquait qu'il lui était déjà arrivé de présenter les pièces de MOVE-arte para todos à des festivals en les désignant comme des pièces de théâtre physique ou de théâtre contemporain plutôt que comme des pièces chorégraphiques car certains programmeurs redoutaient parfois le fait qu'une pièce chorégraphique attire peu de public.

⁴⁸ « Label « Centre de développement chorégraphique national » », [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Centre-de-developpement-choregraphique-national>]. Consulté le 2 août 2023.

⁴⁹ Lluís Bonet Agustí et Emmanuel Négrier, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 9.

L'héritage historique espagnol : s'inspirer de la France ?

c. Un modèle français difficile à imiter

Il est intéressant de comparer les politiques culturelles espagnole et française parce que l'on remarque que le modèle espagnol s'est fortement inspiré du modèle français. Par exemple, dans les années 1960, sous le régime franquiste, les Casas de Cultura ont vu le jour en Espagne en voulant imiter les Maisons de la Culture d'André Malraux.

On constatera dans l'histoire, y compris la plus autoritaire, la permanence d'une référence à la France dans les débats sur les politiques culturelles espagnoles.⁵¹

L'article explique ensuite les raisons pour lesquelles l'Espagne n'est pas parvenue à reproduire profondément le modèle français. L'une des raisons est politique : l'Espagne est un Etat décentralisé en communautés autonomes ce qui fait du régime espagnol un régime d'une grande hétérogénéité :

Le réseau espagnol de soutien à une politique culturelle plus forte est réparti sur l'ensemble du territoire. Il est donc fragmenté par plusieurs types de débat : droite/gauche ; autonomisme/centralisme.⁵²

L'autre est économique :

Lors de la transition démocratique et depuis, l'adoption du système français de politique culturelle, fondé à la fois sur l'intervention directe d'un ministère, mais aussi sur une très forte contribution indirecte via le statut des intermittents du spectacle [...], était et reste jugée hors de portée financière du système.⁵³

D'ailleurs, la plupart des associations culturelles bénéficient davantage du soutien privé que de l'intervention publique comme nous avons pu le constater avec l'exemple de MOVE-arte para todos. Cette observation est confirmée par l'article de Agustí et Négrier : « l'Espagne voit croître le rôle des Caisses d'épargne et Fondations Bancaires. On peut ainsi mentionner le rôle de la Caixa »⁵⁴. Et dans leur ouvrage *La politique culturelle en Espagne*, dans lequel ils analysaient la situation de l'emploi artistique dans le spectacle vivant, Lluís Bonet et Emmanuel Négrier expliquaient que le fait que l'Espagne ne puisse pas prendre en compte le caractère temporaire et précaire de l'emploi et l'importance du travail hors-contrat comme la rédaction de dossier ou l'entretien des capacités créatives poussent certains travailleurs à

⁵¹ *Ibidem*, p. 4.

⁵² *Ibidem*, p. 5.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 6.

s'expatrier⁵⁵. En effet, j'ai moi-même remarqué lors des rencontres professionnelles que j'ai effectuées pendant mon stage, que les artistes qui développaient leur projet de création à l'international ou qui s'établissaient temporairement ou définitivement dans d'autres pays étaient nombreux.

C. La médiation culturelle en France : quand le médiateur travaille avec l'artiste

a. La médiation née dans les institutions

Analysons à présent comment s'insère la médiation culturelle dans le contexte historique français. Dans une vidéo publiée sur le site internet de l'Observatoire des Politiques Culturelles intitulée « La médiation, une pratique mouvante », Camille Monmège-Geneste parle de la médiation culturelle comme un terme polysémique selon les conditions dans lesquelles elle s'exerce, elle serait une pratique plutôt qu'un concept et viserait avant tout à faciliter des liens entre des arts et des personnes⁵⁶. Je me suis appuyée sur cette vidéo pour retracer ci-après l'histoire de la médiation culturelle en France.

Le terme de *médiation culturelle* naît dans les années 1980 même si elle s'exerçait déjà avant sans qu'on s'y réfère comme telle. Elle s'inscrit dans la démocratisation culturelle puisqu'elle vise à favoriser le libre accès à la culture.

Dans les années 1960, André Malraux marquait une distance avec la médiation puisqu'il considérait qu'une œuvre se suffisait à elle-même et qu'elle parlerait forcément à son spectateur. Les Maisons de la Culture limitaient la médiation à la seule mise en contact des personnes avec les œuvres. Or, sans initiation, un grand nombre de personnes demeuraient sans jamais être en contact avec ces œuvres et ces pratiques. À ce moment-là, l'on commença à parler de démocratie culturelle plutôt que de démocratisation. Selon Camille Monmège-Geneste, ce mouvement était « plus à l'écoute de l'émancipation et de l'épanouissement des personnes »⁵⁷. Pour réaliser cet objectif est apparue l'animation socio-culturelle. Dans les années 1980, après une crise économique et sociale, on repère l'exclusion culturelle de certaines personnes et un renouvellement très pauvre du public dans les salles de spectacles.

⁵⁵ Lluís Bonet et Emmanuel Négrier, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁶ « Médiation : une pratique mouvante », 2023.

⁵⁷ *Ibidem*.

L'éducation, la transmission et l'expression culturelle sont les enjeux majeurs de l'époque. Cela donne lieu à la promotion des premiers médiateurs culturels. La médiation culturelle devient donc un métier pour lequel il est possible de se former. Cette profession est notamment reconnue par la fonction publique territoriale. Les années 1990 et 2000 permettent son déploiement. La médiation culturelle s'impose en démontrant une attention de plus en plus orientée vers l'individu. Camille Monmège-Geneste remarque que depuis une dizaine d'années, la médiation est presque omniprésente dans les structures et les collectivités mais que cela n'empêche pas que certaines personnes ne fréquentent toujours pas ces structures⁵⁸.

La présentation développée par Camille Monmège-Geneste me force à constater que la médiation est bien souvent rattachée à une structure culturelle. Plus tôt dans la vidéo elle évoquait des « non-rencontres entre des institutions et des personnes »⁵⁹ qu'il fallait tenter de résoudre. Dans le référentiel métier « Chargé.e/Responsable de la médiation et des relations avec le public » élaborée par le Réseau RP, un regroupement des professionnels de la médiation culturelle, on retrouve la définition suivante :

Le ou la Chargé.e / Responsable de la médiation et des relations avec les publics travaille dans le secteur culturel, et en particulier dans le spectacle vivant. Son objectif principal est de créer des liens entre les propositions artistiques et les publics sur le territoire. Il ou elle travaille également à fidéliser les spectateurs, à développer de nouveaux publics et à augmenter la fréquentation de la structure.⁶⁰

On retrouve également : « [...] favoriser des temps de rencontres entre les artistes, les œuvres, le lieu culturel et les spectateurs »⁶¹. On remarque donc que le chargé de médiation travaille bien souvent au sein d'une équipe dans une structure qui semble la plupart du temps être un lieu de diffusion. Dans ce référentiel on retrouve parmi les types de structures employeuses : « les structures de création et de diffusion de spectacles vivants [...], les compagnies en responsabilité de lieux, les structures muséales [...], les structures socio-culturelles [...], les structures patrimoniales [...], les cinémas d'Art et Essai et les médiathèques »⁶², ce qui confirme cet argument.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Jordi Castellano, Fanny Delmas, Anne Doteau, [et al.], « Référentiel Métier, Chargé.e/Responsable de la médiation et des relations avec les publics », éd. Réseau RP, 2017, p. 10.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 24.

b. Une tendance à partir des œuvres plutôt que des individus

Quand le médiateur culturel est amené à animer des actions culturelles telles que des ateliers, ces derniers sont bien souvent en relation avec un élément de la programmation de la structure, une œuvre, un artiste, une technique spécifique, donc un élément préexistant au projet de médiation. L'atelier n'est pas pensé et organisé pour l'unique émancipation des spectateurs ou pour répondre à la demande d'une population, bien qu'il y contribue, mais aussi parce qu'il crée une rencontre entre une œuvre ou un artiste et une personne qui peut devenir son éventuel spectateur. La mission qualitative du chargé de médiation est indissociable d'une mission quantitative qui vise à fidéliser les spectateurs et assurer la fréquentation des salles.

Dans le mémoire d'Emmanuel Le Floch intitulé « La réconciliation : œuvrer pour. Portrait subjectif du métier d'attaché aux relations avec le public à la MC2: Grenoble », ce dernier dit du chargé de relation avec les publics (RP) :

Le RP met en œuvre tout ce qu'il peut pour que les gens assistent aux spectacles présentés dans la salle. Il défend un projet artistique défini par une direction. Il est au service d'un équipement et même s'il n'est pas un benêt dénué de tout sens critique, il se doit, publiquement, d'être aux côtés de sa hiérarchie et de la soutenir.⁶³

On voit donc que lorsque le chargé de relations avec les publics est attaché à une institution, il est au service d'une ligne artistique préalablement définie et qu'il n'a pas conçue lui-même et il n'est pas forcément au service des besoins des individus mais de ceux des œuvres.

Dans un article de Lionel Arnaud publié sur le site de l'Observatoire des Politiques Culturelles, celui-ci déclame :

Mais si la démocratie implique que la majorité décide sans prendre en compte les intérêts et les valeurs des minorités, l'État-providence peut facilement produire des formes indésirables d'uniformité culturelle, dont l'une des conséquences est de réduire la vie culturelle à celle des institutions subventionnées et de déposséder les personnes du droit à leur culture.⁶⁴

Les actions culturelles proposées par les chargés de médiation au sein des institutions peuvent certes viser à contribuer à l'émancipation des spectateurs, mais elles présentent une

⁶³ Emmanuel Lefloch, « La réconciliation : œuvrer pour. Portrait subjectif du métier d'attaché aux relations avec le public à la MC2 : Grenoble », septembre 2015, p. 116, p. 19-20.

⁶⁴ Lionel Arnaud, « Droits culturels et citoyenneté différenciée : vers une redécouverte d'un agir culturel commun ? », [En ligne : <https://www.observatoire-culture.net/droits-culturels-citoyennete-differenciee-vers-redecouverte-agir-culturel-commun/>]. Consulté le 2 août 2023.

limite dans le sens où elles sont constituées par rapport à une programmation décidée par le ou la directeur.ice de la structure. Cette programmation n'est pas toujours le fruit d'une étude avancée des besoins de la population en termes de culture. En effet, depuis quelques années et notamment depuis la déclaration de Fribourg adoptée en 2007, les droits culturels visent à considérer les individus plutôt que les œuvres d'arts. Dans un article intitulé « Droits Culturels, Enfin sur le devant de la scène ? », paru dans la revue *L'Observatoire*, Patrice Meyer Bisch les définit ainsi :

Les droits culturels désignent les droits, libertés et responsabilités pour une personne, seule ou en groupe, avec et pour autrui, de choisir et d'exprimer son identité, et d'accéder aux références culturelles, comme à autant de ressources nécessaires à son processus d'identification. Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en groupe, à développer ses capacités d'identification, de communication et de création.⁶⁵

Camille Monmège-Geneste termine sa présentation en rappelant que ces droits culturels ont bouleversé les manières de faire de la médiation culturelle. Elle explique que la filiation dans laquelle s'ancre cette médiation et l'héritage pyramidale qui visait à faire descendre un certain savoir et des outils de compréhension des œuvres vers la population est difficilement combattable. Les médiateurs culturels font face à une nouvelle éthique dans la manière d'exercer leur profession.⁶⁶

D. La médiation culturelle en Espagne : quand le médiateur est l'artiste

En Espagne, à Madrid, ville dans laquelle se développe principalement l'association MOVE-arte para todos, la médiation n'est pas omniprésente dans les structures culturelles. De plus, les quelques postes que l'on nomme souvent « chargé du développement de nouveaux publics » s'attachent plutôt à la partie quantitative du métier de chargé de médiation en France qui vise à assurer la fréquentation des salles et la fidélisation des spectateurs. Dans leur ouvrage *La politique culturelle en Espagne*, Lluís Bonet et Emmanuel Négrier mentionnent « les politiques mises en œuvre par la plupart des musées et des institutions artistiques pour étendre l'audience des expositions et spectacles »⁶⁷. Le chargé du développement de

⁶⁵ Patrice Meyer-Bisch, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶ « Médiation : une pratique mouvante », *op. cit.*

⁶⁷ Lluís Bonet et Emmanuel Négrier, *op. cit.*, p. 157.

nouveaux publics est plutôt un gestionnaire à qui on aurait délégué les tâches administratives qui concernent les relations avec le public. Le professionnel qui construit un projet d'action culturelle ou conçoit du matériel pédagogique autour d'une œuvre avec l'aide de l'artiste ne semble pas exister en Espagne. D'ailleurs, le nombre de formations en gestion culturelle a tendance à augmenter ces dernières années en Espagne alors que la formation de médiateur culturelle n'existe pas ou seulement dans les communautés autonomes qui portent un fort intérêt à l'éducation artistique et culturelle.

On est passé, assez rapidement en Espagne, d'une situation de pénurie à peu près totale à une profusion d'offres de formation à la gestion culturelle. Mais ces formations peinent à s'articuler entre elles, sont lancées sans véritable analyse de leur impact sur le marché.⁶⁸

Dans le même ouvrage, les auteurs mentionnent cependant un intérêt légèrement supérieur de la part de certaines institutions culturelles, notamment des musées, pour les projets d'éducation culturelle en lien avec les écoles⁶⁹. Cette observation est toujours valide seize ans après la publication de cet ouvrage. On peut citer comme exemple à Madrid, l'ouverture récente du Real Teatro de Retiro, centre de référence du projet LÓVA dont on a parlé plus tôt ci-dessus⁷⁰.

Lorsque Elena López Nieto, directrice de MOVE-arte para todos entrait en contact avec certaines institutions culturelles dans le but d'y développer un projet d'action culturelle, on la redirigeait vers des centres sociaux. Depuis quelques années, la relation au public se développe et l'on commence dans quelques rares structures à ouvrir des départements pédagogiques mais l'intérêt de l'Espagne pour la médiation culturelle est très peu avancé par rapport à la France.

Néanmoins, si le métier de médiateur tel qu'on l'entend en France n'existe pas dans les institutions culturelles espagnoles, les associations d'artistes qui développent des projets d'action culturelle auprès de non-professionnels sont de plus en plus nombreuses. Peut-être que, parce que l'Espagne ne possède pas le même héritage que la France en termes de médiation culturelle, la médiation espagnole est plus proche du concept d'expression des droits culturels puisqu'elle ne part pas des œuvres présentes dans les institutions mais d'une demande des populations entendue directement par les artistes.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 156.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁷⁰ Voir page 16.

Pour conclure cette présentation des politiques culturelles françaises et espagnoles en termes de médiation culturelle et pour en revenir à ce qui sert d'étude de cas à ma réflexion, j'aimerais dire que dans la définition française du chargé de médiation, nous ne reconnaissons pas le profil d'Elena López Nieto. En effet, Elena ne travaille pas dans une institution culturelle et elle est elle-même chorégraphe. Mais dans le contexte espagnol, nous avons la liberté de la désigner comme telle puisque cette profession n'existe pas dans les institutions. Le profil d'Elena López Nieto soulève une nouvelle possibilité : celle d'exercer le métier d'artiste-médiateur. Elle dit elle-même que les artistes peuvent être de très bons médiateurs ce qui me pousse à faire lien avec le mémoire de Ysore Bonnardel intitulé « Créations participatives : la médiation en question » et plus précisément avec le chapitre « L'artiste qui joue le rôle de médiateur » dans lequel elle cite un article d'Elizabeth Auclair :

Le positionnement particulier des artistes leur permet de travailler sur un autre registre que celui des travailleurs sociaux ou des animateurs, et de bénéficier d'une liberté qui facilite le contact avec les habitants.⁷¹

Ainsi, comment définir le projet de cette chorégraphe-médiatrice ? Les projets de MOVE-arte para todos ne sont pas nés d'une institution culturelle et ne visent donc pas à faire découvrir l'œuvre d'un artiste au programme. Il ne s'agit pas non plus de créations participatives telles que les définit Ysore Bonnardel dans son mémoire :

[...] des participants sont intégrés au processus de création d'artistes professionnels. [...] la participation sera entendue comme le fait de prendre part à quelque chose, d'agir, ici dans une création, donc de rompre le mur imaginaire séparant habituellement les spectateurs des artistes.⁷²

En effet, nous verrons que les participants ne s'intègrent pas tout à fait dans un processus déjà initié, imaginé et proposé par le professionnel.

Il sera question dans les lignes qui suivent, d'observer comment l'association MOVE-arte para todos ne souhaite non pas donner « les clefs et les codes de compréhension d[une] œuvre »⁷³ mais donner les clefs et les codes de compréhension de soi. Nous verrons comment elle cherche à générer de nouveaux espaces de créativité plutôt qu'intégrer des amateurs à une création et comment elle passe d'une « culture pour tous à culture avec tous »⁷⁴.

⁷¹ Elizabeth Auclair, citée dans : Ysore Bonnardel, « Créations participatives : la médiation en question », septembre 2015, p. 107, p. 68.

⁷² *Ibidem*, p. 51-52.

⁷³ « Médiation : une pratique mouvante », *op. cit.*

⁷⁴ Lionel Arnaud, *op. cit.*

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

Chapitre 2. Différentes manières de travailler avec des amateurs en danse

Après avoir déterminé le cadre général dans lequel s'inscrivent les activités de l'association MOVE-arte para todos, il convient d'approcher la méthodologie avec laquelle ces activités sont menées pour comprendre ce qu'elles prétendent offrir à leurs participants. Pour cela je porterai une attention particulière au travail de la chorégraphe Anna Halprin, duquel je pense que les activités de MOVE se rapprochent étroitement. Ce chapitre décrira tout d'abord cette méthodologie, il tentera ensuite d'en désigner les participants de la manière la plus juste possible, il évoquera certains questionnements éthiques que peut engendrer le fait de travailler avec des danseurs non-professionnels et il tirera de cela quelques mises-en-garde à considérer à l'heure de s'intéresser à l'expression des droits culturels de ces danseurs.

A. Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

a. Un entraînement du sens kinesthésique

Sur le site internet de MOVE-arte para todos, dans la section qui présente l'atelier MenDa, destiné aux personnes âgées de plus de soixante ans, on peut lire :

« MenDa propose un entraînement physique de danse-théâtre pour les personnes de plus de soixante ans (...) qui souhaitent bouger et approfondir les possibilités de leur corps. (...) Nous nous réunissons une ou deux fois par semaine au sein de notre groupe d'entraînement physique et scénique. »⁷⁵ [Traduction libre]

Je me demandais pourquoi la présentation insistait autant sur les termes d'*entraînement physique*. En échangeant avec Elena López Nieto, celle-ci m'expliquait que l'objectif central des ateliers MenDa, comme pour les autres ateliers, est de faire prendre conscience aux participants que leur corps est un outil d'expression. L'entraînement physique est indispensable pour que les participants développent un niveau de conscience corporelle fine,

⁷⁵ MOVE-arte para todos, « MenDa », [En ligne : https://www.movearteparatodos.com/portfolio_page/menda/]. Consulté le 12 août 2023.

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

c'est-à-dire certaines aptitudes physiques qui leur permettent de s'exprimer comme ils le souhaitent. Ces ateliers préparent le corps à vivre un processus de création.

Dans l'ouvrage *Mouvements de vie, 60 ans de recherche par la danse*, la chorégraphe Anna Halprin donne une définition qui pourrait nous aider à comprendre ce à quoi se réfère Elena López Nieto lorsqu'elle parle de *conscience corporelle* :

Le sens kinesthésique a des plaques de terminaisons nerveuses dans les muscles, les tendons, les ligaments, les os et les articulations, qui nous permettent d'avoir une certaine conscience de nos mouvements. Grâce aux terminaisons nerveuses dans l'oreille interne, nous savons où notre corps se situe dans l'espace et quelles sont ses directions. Ces différents éléments appartiennent au système nerveux proprioceptif.⁷⁶

Le sens kinesthésique est ce qu'Elena López Nieto souhaite que les participants puissent développer à travers les ateliers.

S'il vous est impossible de vous représenter la vie sans le sens kinesthésique, imaginez à quel point il serait stimulant et vivifiant de pouvoir l'aiguiser et le cultiver bien au-delà de la conscience que nous en avons actuellement. De la même manière qu'un peintre cherche à développer son acuité visuelle, le musicien son acuité auditive, que le cuisinier travaille son sens du goût et de l'odorat, de même, le danseur, l'athlète, l'acrobate, et le comédien ont besoin d'acquérir un sens kinesthésique aigu.⁷⁷

Anna Halprin présente le corps comme un outil d'expression artistique aussi valable qu'un autre, et elle insiste donc, tout comme Elena López Nieto, sur l'importance d'acquérir une certaine conscience corporelle - ou un sens kinesthésique aiguisé - pour être capable de s'exprimer de la sorte. Les deux artistes se rejoignent sur l'idée que cette conscience corporelle s'acquiert par un entraînement physique. D'ailleurs, Anna Halprin attribue cette faculté kinesthésique non seulement au danseur mais aussi à l'athlète, pour lequel les termes d'*entraînement physique* paraissent moins surprenants.

Cette idée d'entraînement physique se rapproche également de la « gymnastique par la danse »⁷⁸ à laquelle faisait référence le chorégraphe Rudolf Laban lorsqu'il parlait de danse amateur. Dans l'ouvrage collectif *Corps (in)croyable, Pratiques amateur en danse contemporaine*, Axelle Locatelli, doctorante à l'université Paris 8 Saint-Denis-Vincennes au

⁷⁶ Anna Halprin, *Mouvements de vie: 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 36.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Axelle Locatelli, « Gymnastique par la danse et chœur de mouvement, Exemple d'une pratique de danse amateur dans l'Allemagne des années 1920 », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »), p. 55.

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

sein du Laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse, propose un article intitulé « Gymnastique par la danse et chœur en mouvement, Exemple d'une pratique de danse amateur dans l'Allemagne des années 20 ». Dans cet article on retrouve de nombreux points communs entre la gymnastique et les ateliers de MOVE-arte para todos. Axelle Locatelli associe à la gymnastique « le renforcement du corps », « la maîtrise du mouvement dans l'espace », « la rythmicité », « l'harmonie », la facilitation du « travail de la respiration »⁷⁹. Le développement de toutes ces aptitudes est inclu dans l'acquisition de la conscience corporelle que souhaite Elena López Nieto pour ses participants. Cependant, le même article différencie la gymnastique de la danse à l'heure où la gymnastique classe « les mouvements en bons et en mauvais au lieu de prendre en considération l'ensemble des possibilités gestuelles de l'être humain »⁸⁰. Pendant mon stage, j'ai eu de nombreuses occasions de pouvoir échanger avec les participants des ateliers de l'association et notamment avec ceux des ateliers MenDa. En discutant avec quatre participantes, certaines insistaient sur le fait qu'elles ne se rendaient pas à ces ateliers pour le seul besoin de faire du sport mais aussi pour satisfaire un besoin d'expression.

Les ateliers proposés par MOVE-arte para todos ne sont donc pas des cours de danse qui visent à enseigner une technique à leurs participants. Par *technique*, j'entends un langage chorégraphique développé par un chorégraphe, composé de postures stylisées, et qui contraint le corps à bouger d'une façon plutôt que d'une autre. Il n'est pas question pour Elena López Nieto de transmettre des patrons de mouvements précis que les participants devraient reproduire en essayant d'être au plus proche de la forme produite par le corps de celle-ci. L'apprentissage d'une technique serait plutôt destiné à des personnes qui auraient déjà acquis une certaine conscience de leur corps et qui pourraient ainsi s'approprier un langage stylisé par quelqu'un d'autre qu'eux, reproduire une forme ou une dynamique qu'ils n'auraient pas conçu. De plus, MOVE n'entend pas développer la conscience corporelle de ses participants pour qu'ils apprennent la technique de quelqu'un d'autre mais pour qu'ils conçoivent leur propre manière de bouger, leur propre langage corporel. Lorsque j'ai échangé avec les participants des ateliers MenDa, ces derniers me parlaient du fait qu'ils appréciaient ne pas devoir se plier à une chorégraphie. L'une d'entre-elles m'a même raconté qu'elle avait arrêté la danse lorsqu'elle était plus jeune parce qu'un professeur lui avait dit, je cite ses mots : « Si tu dances de cette façon tu ferais mieux de rentrer chez toi pour t'occuper de ton mari »⁸¹. Elle

⁷⁹ Axelle Locatelli, *op. cit.*

⁸⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁸¹ Voir Annexe 3.

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

disait regretter de ne pas avoir découvert plus tôt les ateliers de MOVE. Les participants parlaient de ce qu'ils faisaient comme d'une *danse libre*. Ils semblaient percevoir l'atelier exactement comme je suis en train d'expliquer, c'est-à-dire comme des personnes qui se meuvent pour prendre conscience de leur corps par rapport à leur propre référentiel. Anna Halprin disait :

Ce genre de travail échappe à toute stylisation et se rapproche davantage de l'essence du mouvement.⁸²

Cette *danse libre* qu'évoque les participants des ateliers MenDa semble correspondre à l'*essence du mouvement* décrite par Anna Halprin. Il lui arrive d'utiliser également le terme de *mouvement naturel* :

Je pense que le mouvement naturel présente de nombreux avantages : il permet d'être soi-même et de découvrir son propre style plutôt que de ressembler à quelqu'un d'autre ou d'adopter un style imposé.⁸³

Dans un recueil d'articles intitulé *Corps (in)croyables, Pratiques amateur en danse contemporaine*, Isabelle Ginot, professeur et responsable du parcours Danse, éducation somatique et publics fragiles au département danse de l'université Paris 8, évoque la démarche d'Anna Halprin :

Je les nommerai *techniques anti-formelles* non parce qu'elles manqueraient de rigueur (en réalité, elles sont parfaitement rigoureuses), mais parce que contrairement aux « normes » chorégraphiques qu'Halprin dénonce, elles ne se définissent pas par la production de formes : d'un style, d'un vocabulaire gestuel, de figures repérables qui caractérisent différents styles classiques et modernes. Ce qui les définit, ce n'est pas la forme qu'elles construisent mais leurs processus.⁸⁴

D'après la description qu'elle en tient, ces *techniques anti-formelles* décrivent aussi parfaitement la méthodologie employée à travers les ateliers de MOVE-arte para todos.

b. Une exploration guidée

Je souhaite préciser à présent en quoi le terme de *danse libre* utilisé par les participants n'est pas tout à fait ce qui caractérise le mieux la méthodologie de MOVE et celle d'Anna Halprin, bien qu'il s'en rapproche.

⁸² Anna Halprin, *op. cit.*, p. 226.

⁸³ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁴ Isabelle Ginot, « Du piéton ordinaire », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »), p. 32-33.

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

Dans un entretien mené par Nancy Stark Smith, Anna Halprin différencie l'improvisation de ce qu'elle appelle *exploration dansée* :

Les « explorations dansées », comme je le disais, consistaient à prendre une idée précise – que ce soit l'espace, le temps, ou encore la force – et puis à travailler en se concentrant spécifiquement là-dessus, en explorant toutes les possibilités, par exemple, du travail sur l'espace. C'est comme ça qu'on faisait surgir des informations que j'ai plus tard appelées « ressources ». ⁸⁵

C'est exactement la manière avec laquelle Elena López Nieto mène ses ateliers. Par exemple, l'un des exercices consistaient à créer une très courte séquence de mouvements puis de la répéter avec différents degrés d'amplitude, à différentes vitesses, en plaçant le regard sur soi ou vers le public, tout autant de paramètres à confronter au mouvement et même à combiner entre eux : mouvement ample et lent ou ample et rapide par exemple.

Chaque articulation a une amplitude de mouvement différente [...] Il est important, dans notre perception du mouvement, de garder la conscience de ces forces opposées, de la façon dont nous jouons avec différents degrés de résistance ou de relâchement, ainsi que l'amplitude propre à cette articulation. ⁸⁶

Cette remarque d'Anna Halprin me rappelle un autre exercice proposé par Elena. Il consistait à mobiliser les articulations du corps en ne commençant que par le cou, puis en centrant l'attention uniquement sur la colonne vertébrale, les épaules et les articulations des bras et des mains puis en ne mobilisant que le bassin et les articulations des pieds et des jambes. Une fois chaque zone individuellement explorée, il s'agissait d'activer les trois zones en même temps pour voir comment les rapprocher ou les éloigner les unes des autres et ressentir les sensations ainsi générées.

Les participants parlent de *danse libre* parce qu'aucune forme n'est imposée au corps. Ce qui intéresse Elena est la manière dont réagit un corps à une contrainte ou à un point de focalisation qui vise à orienter son mouvement spontané sans le dessiner. La forme observable par quelqu'un qui regarde le participant exécuter l'exercice n'est pas pensée par le chorégraphe, elle n'est que la conséquence d'un corps qui réagit à une consigne. Je pense que le terme de *mouvement naturel* est plus approprié. Une *danse libre* qui, selon Anna Halprin, n'est pas une *exploration dansée* mais une *improvisation*, serait un mouvement spontané ne réagissant à aucune consigne extérieure. *L'exploration dansée* est essentielle au développement de la conscience corporelle. Suivre une consigne à partir de laquelle se mettre

⁸⁵ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 41.

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

en mouvement invite le participant à réfléchir pour pouvoir répondre à la consigne, à sélectionner précisément la partie du corps qu'il va bouger et donc à en prendre conscience. Ces choix conscients ne s'opèrent pas ou très peu lors d'une improvisation non guidée.

c. L'auto-évaluation

Un autre point commun relie la démarche d'Anna Halprin à celle d'Elena López Nieto. À la fin d'une exploration, Elena tient toujours à ce que les participants parlent de ce qu'ils ont vécu, relèvent les difficultés ou les facilités rencontrées, décrivent les sensations ressenties en s'étant focalisé sur une idée précise, et évaluent la manière avec laquelle ils ont suivi la consigne. Anna Halprin nomme ce retour d'expérience *valuation* :

Cela signifie pour nous : « ce qui a marché » (a été ressenti comme juste) et « ce qui n'a pas marché » (a été ressenti comme raté) pour tout le monde (consensus) en fonction de nos objectifs.⁸⁷

La *valuation* fusionne volontairement les termes *évaluation* et *action* car elle permet elle aussi l'acquisition directe et active d'une conscience corporelle. Elle permet de verbaliser l'état de conscience dans lequel se trouve le corps lorsqu'il traverse l'exercice. Le participant apprend à reconnaître lui-même son niveau de conscience corporelle par rapport à un objet de focalisation précis. Cette *valuation* s'effectue par rapport à une expérience individuelle mais elle peut aussi s'employer pour une expérience collective, notamment lorsque l'idée précise qui a été choisie comme consigne pour l'exploration concerne le fait de prendre conscience de son emplacement par rapport aux autres personnes du groupe ou à prendre en considération ce que proposent les personnes du groupe pour l'élaboration de son propre mouvement.

Par exemple, Elena López Nieto avait proposé un exercice dans lequel la moitié du groupe de participants devait marcher en rythme sur une musique pendant huit mesures puis s'arrêter pendant huit mesures et répéter l'exercice avec quatre mesures puis deux. L'autre moitié du groupe devait faire exactement la même chose mais en démarrant l'exercice seize mesures après que le premier groupe ait commencé à marcher. Pendant la *valuation* de l'exercice, certains participants avaient avoué ne pas prêter suffisamment d'attention aux personnes de leur groupe et de se laisser entraîner par la consigne donnée à l'autre groupe. D'autres décrivaient le fait de ne pas encore parvenir à marquer des arrêts clairs et précis au moment où ils devaient cesser la marche. D'autres encore avaient du mal à rester dans le

⁸⁷ *Ibidem*, p. 61.

Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?

rythme de la musique. Cette auto-évaluation de l'état de conscience corporelle est aussi ce qui permet de savoir ce qui pourra potentiellement être intégré à un processus de création et ce qui a encore besoin d'être travaillé. Quand Anna Halprin dit « ce qui a marché (a été ressenti comme juste) », elle fait référence à une exploration qui a non seulement été traversée par les participants avec un degré de conscience corporelle qui leur fasse ressentir une certaine harmonie dans leurs sensations, mais une exploration qui fasse aussi ressentir cette harmonie à un observateur extérieur et donc à un potentiel spectateur. Une conscience corporelle suffisamment travaillée est reliée directement à l'idée d'une présentation qui transmet des messages clairs au public.

d. Parallèle avec les pratiques somatiques

Je vois un lien intéressant entre le développement du *sens kinesthésique* et la *valuation* des *explorations dansées* développés par Anna Halprin et le concept de *soma* développé par le philosophe Thomas Hanna. Dans son article « Qu'est-ce que la somatique », Thomas Hanna explique que nous avons la capacité de percevoir le corps de l'intérieur et de l'extérieur. La perception à la troisième personne est la manifestation du corps humain et son observation depuis l'extérieur. La perception à la première personne correspond à nos propres sensations proprioceptives et ce qu'il nomme le « soma humain »⁸⁸. Cette définition se rapproche grandement du sens kinesthésique défendu par Anna Halprin. Dans une citation retranscrite ci-dessus, elle évoque elle-même l'appartenance du sens kinesthésique au « système nerveux proprioceptif ». Celle-ci fait également la différence entre une observation interne et externe du corps et la nécessité de ces deux regards pour gagner en conscience corporelle. Dans l'ouvrage *Mouvements de vie*, elle parle à la fois d'une « conscience interne du corps »⁸⁹ et d'une « forme d'évaluation efficace [qui] consiste à apprendre en observant d'autres personnes aux prises avec le même problème »⁹⁰. Elena López Nieto met elle aussi en pratique ces deux regards en proposant souvent à la moitié du groupe de réaliser un exercice pendant que l'autre le regarde puis d'échanger et procéder à la fin à une *valuation* mutuelle.

⁸⁸ Thomas Hanna, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse*, trad. Agnès Benoit-Nader, Association des chercheurs en danse, juin 2017.

⁸⁹ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 73.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

Dans l'article, Hanna parle aussi de la conscience. Il la définit comme « la variété des fonctions sensori-motrices volontaires acquises durant l'apprentissage. »⁹¹ Pour Anna Halprin, c'est l'équivalent du niveau de développement du sens kinesthésique, c'est-à-dire à quel point nous savons où notre corps se situe dans l'espace et avec quelle précision nous parvenons à faire bouger ce qui le constitue. Selon Hanna, « la conscience est « volontaire », car toutes ses compétences sont acquises et peuvent être utilisées de manière familière. Faire l'apprentissage d'une compétence, c'est apprendre à l'employer à volonté »⁹². Tandis que les réflexes autonomes et les activités involontaires peuvent être soumises à un apprentissage de reconnaissance et de contrôle. Ce qu'entend Elena López Nieto quand elle dit vouloir que les participants puissent *approfondir les possibilités de leur corps* équivaut pour Thomas Hanna à une accumulation de compétences sensori-motrices volontaires menant à un élargissement des limites de la conscience ce qui offrira au participant une plus grande autonomie et une capacité d'auto-régulation.

La prise de conscience représente la fonction d'isolement de « nouveaux » phénomènes sensori-moteurs afin d'apprendre à les reconnaître et à les contrôler.⁹³

Cette prise de conscience est donc pour Hanna, une activité d'exclusion des reconnaissances sensorielles « qui ne [soient] pas au niveau du point de focalisation »⁹⁴. C'est lorsque la conscience est orientée spécifiquement vers un point. Et pour Anna Halprin, « Il s'agit [...] d'utiliser le groupe de muscles adéquat pour accomplir un mouvement sans engager d'autres groupes superflues »⁹⁵.

B. « Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

Les ateliers de MOVE-arte para todos sont destinés à des personnes très différentes les unes des autres que j'ai volontairement désignées jusqu'à maintenant sous le terme de *participants*. Pour évaluer l'impact que peut avoir la danse-théâtre sur ces participants, il faut savoir les désigner avec plus de précision pour comprendre le rapport qu'ils entretiennent avec la pratique. *Amateur, professionnel, artiste*, il est parfois difficile de comprendre ce qui

⁹¹ Thomas Hanna, *op. cit.*, paragr. 33.

⁹² *Ibidem*, paragr. 34.

⁹³ *Ibidem*, paragr. 41.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁹⁵ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 41.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

différencie ces nombreux termes. Il convient à présent de les analyser en continuité de l'analyse portée ci-dessus et de choisir celui qui semblerait convenir le plus aux participants des ateliers de l'association MOVE.

a. La pratique amateur, un contexte plus précis qu'on ne le pense

Dans l'ouvrage collectif *Corps (in)croyables, Pratiques amateur en danse contemporaine*, dans un article intitulé « Du piéton ordinaire », Isabelle Ginot cite Marie-Madeleine Mervant-Roux à propos du théâtre amateur :

[...] pour qu'une activité dramatique relève du théâtre dit « d'amateur » ou « amateur », trois conditions - en dehors du caractère non lucratif de l'activité, critère objectif de tout amateurisme - sont exigés : a) le but de l'activité doit être le théâtre, et non une action menée par le biais du théâtre ; b) sa structure doit être autonome ; c) d'une façon ou d'une autre, la relation à un public doit être inscrite dans la perspective, proche ou moins proche, des participants.⁹⁶

J'aimerais revenir sur cette définition. Le dernier point mentionné par Marie-Madeleine Mervant-Roux précise la nécessité d'un « rapport au public » pour que l'activité soit qualifiée d'amateur. Or, si parmi les activités de MOVE-arte para todos, certains ateliers font partie du processus de création d'une pièce destinée à être jouée en public, d'autres ne visent qu'à développer la conscience corporelle des participants sans qu'ils soient obligés de prendre part au processus de création. Certains préfèrent d'ailleurs ne pas monter sur scène. Le deuxième point relève l'autonomie de la structure. Le fait que cette association soit l'initiative d'Elena López Nieto, artiste professionnelle, empêche-t-il la structure et les participants d'être autonomes ? Enfin, le premier point précise que l'objectif des activités doit être la pratique de la danse-théâtre et non pas la réalisation d'une action sociale ou thérapeutique. J'avais pris soin de préciser que la volonté première d'Elena López Nieto en faisant se développer la conscience corporelle des participants était d'éveiller les capacités d'expression artistiques de ces derniers. Cependant, nous ne pouvons pas empêcher que certains se rendent aux ateliers parce qu'ils leur font du bien. De plus, ce premier point mentionné par Marie-Madeleine Mervant-Roux nous obligerait à faire la différence entre les participants volontaires qui ont eux-mêmes décidé de s'inscrire à l'atelier, comme c'est le cas pour les participants de l'ateliers MenDa, et ceux qui y prennent part parce que cet atelier est une intervention. On ne peut par exemple pas dire que les enfants des classes de crèches ou que les femmes détenues

⁹⁶ Marie-Madeleine Mervant-Roux, citée dans : Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 26.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

se sont rendus volontairement aux ateliers pour pratiquer la danse-théâtre. Pourtant, pour Elena López Nieto, l'objectif reste le même : développer son sens kinesthésique pour faire de son corps un outil d'expression. Cette différenciation n'est pas pertinente pour comprendre le rapport qu'entretiennent ces participants avec la danse-théâtre. Finalement, le terme *amateur* entendu par Marie-Madeleine Mervant-Roux ne qualifie pas tant le rapport entretenu par le participant avec la pratique mais plutôt un type de gestion de structure et d'orientation des activités. Elle ajoute d'ailleurs :

De nombreuses activités aujourd'hui rassemblées sous l'étiquette « pratiques amateur » ne doivent cette désignation qu'au caractère novice de leurs membres, mais ne répondent pas, en tant que structures, à ces conditions.⁹⁷

Le terme *amateur* n'est donc pas celui que je choisirais pour qualifier les participants des ateliers de MOVE-arte para todos. Avec la définition qu'en donne Marie-Madeleine Mervant-Roux, je me rends compte que ce terme n'est pas non plus le parfait contraire de *professionnel* bien qu'on ait souvent tendance à opposer ces deux qualificatifs. En effet, par exemple, le professionnel peut aussi vouloir exercer sa pratique pour ce qu'elle est et non pas pour mener une action par son biais. Il est aussi sujet à entrer en relation avec un public. Marie-Madeleine Mervant-Roux l'observe elle-même : « [...] on croit défendre utilement ce théâtre [amateur] dans une comparaison que l'on imagine obligée avec la scène professionnelle – et qu'il convient de refuser. »⁹⁸.

b. Définir le professionnel pour définir le non-professionnel

Cela m'amène à vouloir comprendre ce qu'est un professionnel. Je pense que cette précision pourrait d'ailleurs faire avancer la recherche du terme adéquat pour qualifier les participants des ateliers de MOVE.

La manière qui semble être la plus commune pour définir ce qu'est un professionnel de l'art est celle qui le présente comme une personne exerçant une pratique artistique en étant rémunéré. Cette définition présente des limites. Par exemple, elle ne tient pas compte des compagnies artistiques aux petits budgets qui n'ont pas toujours les moyens de rémunérer leurs artistes pour toute la durée du processus de création. Un artiste cesserait-il d'être professionnel dès lors qu'il ne serait pas payé pour ce qu'il fait ? Dans son article « Du piéton ordinaire », Isabelle Ginot soulève un autre problème :

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Marie-Madeleine Mervant-Roux, citée dans *Ibidem*, p. 27.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

[...] on sait en effet que malgré l'insistance des appels à participation auprès de danseurs « sans aucune expérience », nombre de ceux qui répondent à l'appel sont des amateurs assidus, de futurs professionnels, voire des professionnels en quête d'emploi préférant danser en amateur que de ne pas danser.⁹⁹

Si la qualité de professionnel dépend de la rémunération, pouvons-nous dire qu'un professionnel en recherche d'emploi qui participe à un tel projet, donc qui exerce pourtant sa discipline, est toujours un professionnel ? Cette définition n'est pas la bonne, car plutôt que de désigner la relation qu'entretient la personne avec sa pratique, elle définit le contexte dans lequel cette pratique s'exerce.

Pendant mon stage, je me suis entretenue à plusieurs reprises avec Elena López Nieto. Dans l'un des entretiens, que j'ai choisi de retranscrire en annexe de cette présentation, je lui ai demandé quelle était sa définition de l'artiste professionnel. Elle m'a d'abord répondu :

Un professionnel est une personne avec la technique suffisante, ou avec la domination nécessaire d'une technique pour réaliser ce que lui demande un directeur. C'est une personne avec des outils qu'il s'est appropriés physiquement pour répondre à la demande d'un directeur.¹⁰⁰

Je lui ai fait remarquer que les participants des laboratoires de créations MenDa et ceux qui participent aux processus de création répondent aussi aux règles qu'elle décide de fixer pour diriger le mouvement. Pourtant, je sais qu'Elena ne considère pas les participants comme des professionnels. Celle-ci m'explique que répondre à des consignes avec un mouvement naturel et reproduire une forme précise ne représentent pas la même exigence ni ne servent le même objectif. De plus, dans les processus de création qu'elle propose, Elena n'arrive jamais avec une idée précise de forme et de structure préalablement conçue et que les participants devraient reproduire. La forme finale de la pièce naît de ce qui a été produit par les participants en réponse aux dynamiques proposées par Elena depuis leur propre réalité.

[l'interprète professionnel] à la technique à son service pour raconter une histoire, en plus de reproduire une forme. Non seulement il sait reproduire une forme mais il peut aussi transmettre ce que le directeur ou lui-même veut exprimer.¹⁰¹

Ici elle précise que le professionnel est capable de produire une forme suffisamment précise pour transmettre une émotion choisie. Si l'on reprend les mots d'Anna Halprin, la définition d'Elena reviendrait à dire qu'un professionnel est une personne dotée de capacités de proprioception et d'un sens kinesthésique suffisamment aiguisés pour produire ou reproduire

⁹⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁰ Voir Annexe 1

¹⁰¹ Voir Annexe 1

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

une forme ou une intention précise qu'elle n'a pas forcément elle-même décidées. Les participants des ateliers de MOVE ne sont pas professionnels non pas parce qu'ils ne sont pas rémunérés mais parce qu'ils ne possèdent pas encore un sens kinesthésique suffisamment fin pour pouvoir reproduire exactement ce qu'on leur demande. Ils sont justement là pour développer ce sens.

Dans l'ouvrage *Mouvements de vie, 60 ans de recherche par la danse*, Anna Halprin affirme :

Le mot « performance » tel que nous l'entendons signifie l'exécution d'une partition. Cela ne signifie pas qu'il faille faire preuve d'une présence scénique professionnelle telle que de nombreuses personnes l'associent au spectacle vivant.¹⁰²

J'utilise cette citation pour affirmer qu'il est important de distinguer le fait d'être capable d'exécuter une partition et le fait d'être professionnel. Le participant d'un atelier de MOVE est très bien capable d'exécuter une partition si celle-ci est ajustée au niveau de développement de son sens kinesthésique et de sa conscience corporelle. Un professionnel n'a pas besoin qu'on veille à adapter la partition à son niveau ou qu'on parte de son niveau pour imaginer la partition car on estime que sa conscience corporelle est suffisamment développée pour pouvoir y répondre. Cela revient à dire qu'une partition ou une pièce peut aussi bien être exécutée par un professionnel que par un non-professionnel.

c. Qu'est-ce que le corps-piéton ?

La relation qu'entretiennent les participants des ateliers MOVE avec leur pratique est à présent définie mais ces participants ne portent toujours pas de nom. Je souhaite alors m'intéresser à la notion de *corps piéton*¹⁰³ que développe Isabelle Ginot dans son article. Cette notion me paraît intéressante pour nommer les participants de MOVE parce qu'elle a l'air d'évoquer un corps dont le niveau de développement du sens kinesthésique est celui qui lui permet surtout d'agir dans la vie quotidienne et pas celui qui a été entraîné pour servir une expression artistique avec précision. C'est ce que semble dire Isabelle Ginot lorsqu'elle emploie le terme de *maladresse splendide*¹⁰⁴. Pour elle, le *corps piéton* est un « corps non-

¹⁰² Anna Halprin, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰³ Isabelle Ginot, « Du piéton ordinaire », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »), p. 34.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

entraîné »¹⁰⁵. En étudiant de plus près la vision que porte l'auteurice sur le *corps piéton*, je me suis rendu compte que bien qu'il s'en rapproche, il n'est pas non plus le terme le plus juste pour qualifier les participants. Tout d'abord, l'idée de *corps non entraînés* me déplait car elle n'inscrit pas les participants dans une dynamique d'apprentissage et de développement de leur sens kinesthésique comme s'ils étaient condamnés à n'agir que comme dans la vie quotidienne. Le site de MOVE le précise bien, l'atelier MenDa est justement un entraînement.

Le danseur piéton, prisé pour son état « naturel », serait ainsi celui qui n'a jamais reçu de « traitement dansant » : pas de pratique, pas d'entraînement, pas de formation ».¹⁰⁶

Cette définition pose question. Peut-on désigner une personne qui n'a jamais pratiqué la danse comme danseur ? Est-ce qu'aussitôt qu'elle a suivi un cours, cette personne perd sa qualification de *danseur-piéton* ? La définition d'Isabelle Ginot ne semble pas désigner le niveau de conscience corporelle d'une personne en danse puisqu'elle distingue des personnes qui n'ont jamais dansé. Le qualificatif que je recherche pour les participants de MOVE doit s'appliquer dans un contexte de danse, c'est-à-dire un contexte où la personne active son corps pour produire ou reproduire un mouvement, pour exprimer quelque-chose. Il s'agit d'un mouvement qui résulte d'un choix conscient et non pas d'un mouvement conséquence d'un acte de la vie quotidienne. Je comprends donc qu'Isabelle Ginot semble relier le *corps-piéton* à l'esthétique du geste ordinaire :

Ainsi, le corps piéton ne constitue en rien une essence ou une nature : une présence apparemment quotidienne sur scène peut révéler un danseur amateur ou piéton, mais tout autant un danseur normal qui remplace les stigmates de l'entraînement traditionnel, par les signes positifs d'un corps ordinaire.¹⁰⁷

Cette définition du corps piéton va à l'encontre de ce que je cherche à démontrer. L'auteurice désigne aussi comme un possible corps-piéton, un danseur dans le sens kinesthésique serait suffisamment développé pour reproduire avec précision des attitudes de la vie quotidienne.

d. Tout simplement danseur

Cela m'amène à penser qu'il n'y a peut-être pas de terme approprié pour qualifier les participants de MOVE. Il serait plutôt préférable de considérer le niveau de développement du

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 33.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

sens kinesthésique comme une courbe continue où chaque individu trouverait sa place et pourrait circuler, en gagnant ou perdant du niveau d'affinage de ce sens.

Sur cette courbe on pourrait trouver tout d'abord les corps qui possèdent un sens kinesthésique très peu développé.

[...] issus de territoires défavorisés, de classes d'âge spécifiques (seniors, et, plus récemment, enfants), adultes vivants avec divers handicaps, etc. Ces corps fragiles, dévalorisés, minoritaires et pour la plupart frappés d'invisibilité sociale, apparaissent comme des « piétons extrêmes » [...] ils sont donc encore plus maladroits, encore moins virtuoses [...].¹⁰⁸

Je cite Isabelle Ginot tout en précisant qu'il est important de reconnaître qu'un *piéton extrême* peut gagner en conscience corporelle et n'est pas condamné à cette « maladresse » dont parle l'autrice. Chaque personne affine son sens kinesthésique à sa propre vitesse. Certains prendront plus de temps que d'autres, notamment s'ils présentent un handicap qui affectent leurs capacités proprioceptives. Cela me rappelle lorsqu'une participante des ateliers MenDa m'expliquait qu'il était très important pour elle et pour les autres participants du groupe de ne pas voir leur âge comme une condition qui les définissent.

À ma grande surprise, j'ai constaté que les petits ont autant de rigidités que les plus âgés et présentent des problèmes similaires de posture ¹⁰⁹

Ces consciences corporelles limitées, qu'Anna Halprin qualifie ici de *rigidités* se retrouvent chez tous les âges, et peuvent toutes être développées. C'est bien pour cette raison que l'association MOVE organise des ateliers pour différentes catégories d'âge. Lorsque je me suis entretenue avec les participantes des ateliers MenDa, l'une d'entre elles me disait qu'être âgé était comme être jeune parce que chaque personne est unique, qu'il y a donc une infinité de personnes âgées différentes, et que l'important était simplement de reconnaître par rapport à qui l'on est plus âgé pour estimer ses limites, reconnaître ses différences et cultiver cette diversité.

Une conscience corporelle limitée n'est pas seulement propre aux danseurs dont l'expérience est la plus réduite. Pour illustrer mon propos, je cite de nouveau Anna Halprin :

Tous leurs mouvements étaient éminemment reconnaissables et je trouvais cela très restrictif. J'avais beau bouger de toutes sortes de manières, je remarquais que je

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 38-39.

¹⁰⁹ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 45.

« Amateur » : le terme est-il bien choisi ?

tombais toujours dans l'un de ces styles-là. Ça m'ennuyait beaucoup parce que je ne créais rien d'original.¹¹⁰

Selon moi, un danseur qui maîtrise à la perfection une technique, ou plutôt un vocabulaire chorégraphique mais qui ne parvient à créer du mouvement qu'à partir de ce vocabulaire n'est pas forcément doté d'un sens kinesthésique très développé car ce danseur est incapable, par la sensation, de placer son corps dans des dispositions qui ne sont pas comprises par ce vocabulaire qu'il maîtrise. Cela m'amène à dire que l'on peut être professionnel d'une esthétique et pas d'une autre. À l'extrémité de la courbe se trouverait le danseur doté d'un sens kinesthésique qui lui permettrait de répondre à n'importe quelle demande, de produire et reproduire toutes sortes d'esthétiques ou d'intentions. Ce professionnel n'est qu'un cas très rare. Cette courbe comprend donc tous les profils de danseurs qui savent parfaitement répondre à une ou plusieurs esthétiques – cette esthétique peut être la leur ou celle de quelqu'un d'autre – mais qui rencontreront plus de difficultés lorsqu'ils confronteront leur conscience corporelle aux exigences d'une autre. La notion même de *professionnel* est donc plus complexe qu'elle n'y paraît car il n'y a pas de stade sur la courbe à partir duquel on peut dire qu'un danseur est professionnel. Il n'est donc pas juste d'opposer les participants des ateliers de MOVE à des professionnels, ces derniers se trouvent simplement à différents niveaux de la courbe. Cette courbe permet aussi d'éviter d'utiliser le terme de « danseurs normaux » comme le fait Isabelle Ginot en plaçant toujours ces termes entre-guillemets car en effet, les notions de normalité et d'anormalité peuvent créer un débat éthique qui n'a pas lieu d'être :

Les corps-piéton s'opposent d'abord à ceux qui sont passés par l'entraînement de la danse qui façonne le corps et le geste, comme le dénonce Anna Halprin.¹¹¹

Le danseur piéton est exactement un anti-danseur parce qu'il ne cherche à montrer ni puissance, ni grandes amplitudes, ni figures extraordinaires. Il est singulier là où le danseur normal a perdu toute identité individuelle.¹¹²

Ma vision semble aller à l'encontre de celle d'Isabelle Ginot. Déjà parce-que je n'oppose pas différents niveaux mais les mets en relation sur une courbe. Ensuite parce-qu'elle condamne le corps du danseur à être enfermé dans une seule manière de produire du mouvement et incapable de produire un mouvement doté d'une esthétique qui lui serait propre. Isabelle

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 219.

¹¹¹ Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 31.

¹¹² *Ibidem*, p. 35.

Ginot cite Anna Halprin mais je pense qu'elle ne partage pas exactement la même vision que la chorégraphe. En effet, Anna Halprin dit :

Les idées toutes faites concernant la façon dont on est censé bouger suivent un système de croyances préconçu sans se fonder sur une compréhension véritable. Elles engendrent le conformisme, l'uniformité et l'acceptation aveugle d'esthétiques arbitraires.¹¹³

Cela me rappelle lorsque l'une des participantes des ateliers MenDa me disait ne pas apprécier du tout la danse socialement attendue pour les personnes âgées. Elle me citait alors quelques exemples tels que la danse de couple ou les bals régionaux. Elle souhaitait pouvoir développer sa propre façon de danser. Je pense que le fait de considérer toute personne comme une individualité, dotée d'un plus ou moins grand niveau de développement de son sens kinesthésique, lui permettant de produire et reproduire du mouvement avec plus ou moins de précision et de s'approcher au plus près de ce qu'elle veut exprimer est ce qui permet justement de sortir de ce conformisme et de combattre les idées reçues sur qui est danseur professionnel et qui ne l'est pas.

C. La place du non-professionnel dans un projet chorégraphique : questionnement éthique

a. L'art et le littéral

Sortir du débat qui vise à déterminer qui est professionnel et qui ne l'est pas a mené ma réflexion vers un nouveau débat : celui qui vise à déterminer qui est artiste et qui ne l'est pas. J'ai pu interroger Elena López Nieto sur la question. Au fil de cet entretien s'est dessiné une vision de l'artiste qui permet de comprendre davantage la relation qu'entretient MOVE avec les personnes qui participent à ses ateliers. J'aimerais donc en citer un extrait. Voici d'abord ce qu'Elena m'a répondu lorsque je lui ai demandé ce qu'était pour elle un artiste :

Un artiste, en tenant compte du fait que tout le monde est doté d'une partie artistique, donc l'artiste que tout le monde a à l'intérieur, est la capacité que nous avons à nous exprimer à travers un langage artistique.¹¹⁴

¹¹³ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁴ Voir Annexe 1

Après cette première définition, je sentais que je n'avais pas encore tout à fait la réponse à ma question. J'ai pu cependant faire le lien avec le mémoire de Maëliiss Ruffin intitulé « L'action culturelle, un outil de cohésion sociale et de développement pour les territoires par la pratique artistique » dans lequel elle tente de définir ce qu'est l'art :

Le mot « art » renvoie à de nombreuses définitions exprimant toute une maîtrise particulière, une habileté, et plus largement un moyen d'expression par le biais de la création au travers de l'ensemble des disciplines artistiques. L'Encyclopaedia Universalis recense trois définitions qui correspondent particulièrement à ce que nous recherchons ici : « expression de la création artistique, esthétique » ; « ensemble des réalisations artistiques d'une civilisation, d'une époque, d'une société, d'une mode » ; « au pluriel, ensemble de disciplines artistiques ». ¹¹⁵

Ces définitions ne me satisfont pas profondément car elles soulèvent d'autres questions : qu'est-ce qu'une création artistique, une réalisation artistique, une discipline artistique ou, comme le dit Elena, un langage artistique ? Je lui ai posé la question :

Adélie Ester (A.E.) : Et qu'est-ce qu'un langage artistique ?

Elena López Nieto (E.L.N.) : La danse, la peinture, l'écriture, la capacité d'exprimer des idées, des imaginations, des sensations, des émotions, des lieux qui incommode, rendent heureux... ¹¹⁶

Pour être sûre de comprendre la réponse d'Elena, j'ai voulu l'amener à faire la différence entre l'expression artistique et la sensibilité :

A.E. : Donc pour que quelqu'un soit artiste il faut qu'il s'exprime par un langage artistique ? Cette expression ne peut pas être simplement une expression dotée de sensibilité ?

E.L.N. : Pour être artiste, il faut avoir la nécessité de s'exprimer. Et pour ça, il faut de la sensibilité pour que quelque-chose attire ton attention et te donne le besoin de l'exprimer.

A.E. : Et avoir cette sensibilité est déjà « être artiste » ? Ou « être artiste » est l'expression qui vient après avoir ressenti cette sensibilité ? Par exemple, si je te parle de l'émotion que me fait ressentir cet orage...

E.L.N. : Ça c'est une personne sensible.

A.E. : Et donc, la différence entre une personne sensible et un artiste ?

E.L.N. : Pouvoir exprimer cette sensibilité à travers un langage. ¹¹⁷

¹¹⁵ Maëliiss Ruffin, « L'action culturelle, un outil de cohésion sociale et de développement pour les territoires par la pratique artistique », septembre 2020, p. 80, p. 29.

¹¹⁶ Voir Annexe 1

Nous revenions à devoir définir ce qu'est un langage artistique. Je me demandais donc si quelqu'un qui n'exprime sa sensibilité qu'avec des mots pouvait être artiste :

A.E. : Ce langage ne peut pas être de simples mots ?

E.L.N. : Si, comme pour l'écrivain, le poète. Mais si je te dis simplement « Cet après-midi je me suis sentie super ! ». Tu vois ? Tu as certes la capacité de t'exprimer, mais s'exprimer de façon artistique c'est s'exprimer depuis une sensibilité plus profonde. J'aimerais parler de poétique. Ce qu'on exprime de façon artistique doit avoir une poétique.¹¹⁸

Avec cette notion de *poétique*, je sentais que la conversation se rapprochait d'une définition plus précise de ce qu'était l'art et donc de ce qu'était l'artiste. Il ne manquait plus que de lui demander de définir cette *poétique* :

A.E. : Et justement comment définirais-tu cette poétique ? Comment peux-tu dire que quelqu'un s'exprime avec poésie et que quelqu'un d'autre pas ?

E.L.N. : La poésie s'éloigne du littéral.¹¹⁹

Elena venait de soulever la notion clé : le *littéral*. Elle m'expliquait ensuite que pour elle, le *littéral* est ce qui n'a pas de double lecture, ce qui ne laisse rien à interpréter ou à réfléchir à la personne qui le reçoit. C'est ce qui ne peut pas être transcendé ni approfondi. Le *littéral* n'est même pas superficiel, il est ce que la chose ou la situation est, rien de plus. Elle donnait l'exemple d'une donnée scientifique : la cellule possède un noyau, une membrane et un cytoplasme. Cette information est littérale. En revanche – elle m'a donné un autre exemple – dire « Je me sens grise » au lieu de « Je me sens triste » n'est pas littéral. C'est une métaphore qui crée une image que l'on peut interpréter. Pour Elena, c'est déjà une capacité artistique, c'est celle que tout le monde possède. Elle a poursuivi en précisant qu'être artiste professionnel est autre chose. Elle a rappelé la définition que nous donnions juste avant : être professionnel, c'est posséder les outils et techniques nécessaires – pour le danseur, le sens kinesthésique – pour répondre avec précision à une demande artistique venant de soi ou de quelqu'un d'autre. Cette définition n'entre pas en contradiction avec le fait que tout le monde possède des capacités artistiques. J'ai donc demandé à Elena si elle considérait que les participants des ateliers de MOVE étaient des artistes, question à laquelle elle a répondu affirmativement.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ *Ibidem.*

Nous avons tous des capacités artistiques. Aussi bien que nous avons tous des capacités mathématiques. Je peux apprendre à additionner jusqu'à un certain niveau, un niveau basique qui me permet d'être dans le monde. Être mathématicien c'est autre chose, mais tout le monde sait que savoir compter à un niveau basique est essentiel pour la vie. Ce que je ne comprends pas, c'est pourquoi on ne reconnaît pas que tout le monde sait chanter, danser quand il y a de la musique, ou dessiner quand on se sent mal, et devrait pouvoir apprendre à le faire. Ce sont des langages d'expression, tout aussi importants. Vouloir gagner sa vie en dessinant, c'est autre chose.¹²⁰

Finalement, la définition de l'œuvre d'art développée par Elena se rapproche de certains aspects de la définition juridique de l'œuvre de l'esprit développée dans le code de la propriété intellectuelle. En effet, cette définition ne tient tout d'abord pas compte du niveau de professionnalisme ou du talent du créateur. Ensuite, une œuvre de l'esprit protégeable est une création intellectuelle qui résulte d'une activité créative. Par exemple, le simple enregistrement de son de ville n'est pas protégeable s'il n'a pas été transformé ou utilisé pour dire quelque-chose de plus que ce qu'il n'est. Avec les mots d'Elena on pourrait dire que ce qui est littéral n'est pas une œuvre de l'esprit. La définition juridique veut que cette création résulte de choix arbitraires et non du hasard, qu'elle soit empreinte de la personnalité de son auteur. Cependant, le droit exige aussi d'une œuvre de l'esprit qu'elle ait une forme. Celle-ci ne peut être une idée ou un concept. La forme, même si elle n'est qu'une esquisse ou une ébauche, est essentielle pour que l'œuvre soit considérée comme telle et protégeable. La métaphore employée par quelqu'un pour dire ce qu'il ressent n'est donc pas une œuvre de l'esprit selon le droit français mais je trouvais intéressant de confronter la vision d'Elena avec cette définition juridique pour sortir de l'idée selon laquelle une œuvre d'art ne peut être produite que par celui ou celle qui dispose d'un haut niveau de maîtrise d'une technique artistique ou d'une virtuosité exceptionnelle.

b. Le développement du sens kinesthésique pour l'expression des droits culturels

Si l'objectif premier de l'association MOVE-arte para todos est de permettre à ses adhérents de développer leur sens kinesthésique et leur conscience corporelle, c'est pour que ces personnes disposent d'un plus grand nombre d'outils pour exprimer ce qu'ils ont à dire. Nous pourrions reprendre une expression utilisée par Axelle Locatelli dans l'article « Gymnastique par la danse et chœur de mouvement » lorsqu'elle évoquait les écoles du

¹²⁰ *Ibidem.*

mouvement Laban : « La danse est avant tout envisagée comme un moyen d'émancipation »¹²¹. En se référant de nouveau à la définition de Patrice Meyer Bisch, c'est précisément en cela que l'on peut dire que MOVE-arte para todos permet l'expression des droits culturels de ces personnes :

Les droits culturels désignent les droits, libertés et responsabilités pour une personne, seule ou en groupe, avec et pour autrui, de choisir et d'exprimer son identité, et d'accéder aux références culturelles, comme à autant de ressources nécessaires à son processus d'identification. Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en groupe, à développer ses capacités d'identification, de communication et de création.¹²²

MOVE-arte para todos ne cherche pas à ce que ses adhérents apprennent un vocabulaire chorégraphique qui ne leur appartient pas mais bien à ce qu'ils puissent se connecter à leur propre identité corporelle et s'en servir de langage pour s'exprimer et créer ce dont ils ont besoin. L'association répond notamment à l'article 5 de la Déclaration de Fribourg :

Article 5 (accès et participation à la vie culturelle)

a. Toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit d'accéder et de participer librement, sans considération de frontières, à la vie culturelle à travers les activités de son choix.

b. Ce droit comprend notamment :

La liberté de développer et de partager des connaissances, des expressions culturelles, de conduire des recherches et de participer aux différentes formes de création ainsi qu'à leurs bienfaits.¹²³

Ou encore à l'article 7 :

Article 7 (communication et information)

Dans le cadre général du droit à la liberté d'expression, y compris artistique, des libertés d'opinion et d'information, et du respect de la diversité culturelle, toute personne, seule ou en commun, a droit à une information libre et pluraliste qui contribue au plein développement de son identité culturelle ; [...].¹²⁴

¹²¹ Axelle Locatelli, *op. cit.*, p. 60.

¹²² Patrice Meyer-Bisch, *op. cit.*, p. 10-11.

¹²³ Taïeb Baccouche, Mylène Bidault, Marco Borghi, [et al.], « Les droits culturels, Déclaration de Fribourg », Fribourg, 2007, 12 p.

¹²⁴ *Ibidem*.

Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours

Dans un article de la revue NECTART intitulé « Comment les droits culturels transforment les politiques culturelles », Jean-Damien Collin, intervenant culturel, revient sur la notion d'identité culturelle :

La définition de « l'identité culturelle » va nous amener à la nécessité d'activer les capacités d'une personne, afin qu'elle conscientise son identité dans sa genèse et son développement.¹²⁵

On peut dire que MOVE-arte para todos répond à cette nécessité puisque la prise de conscience corporelle mène à la prise de conscience de sa propre identité. Le développement de la conscience corporelle augmente nos capacités de proprioceptions et ces nouvelles sensations que nous ressentons nous connectent parfois à des expériences de notre propre vie et donc à de nouvelles envies d'expression. C'est ce qu'explique Anna Halprin dans cette citation :

Plus vous affinez votre ressenti de ces qualités, plus vous allez découvrir de nouvelles réactions. Ces réactions sensibles se connectent à des sensations très personnelles directement liées à des expériences de vie.¹²⁶

D. Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours

J'aimerais à présent énoncer quelques mises en garde, dont j'ai pu prendre conscience au cours de mon stage et de mes recherches, à prendre en compte lorsqu'on prétend mener un projet de création artistique communautaire qui répond à l'expression des droits culturels de ses artistes. En effet, la limite qui fait basculer un projet du côté des droits culturels à celui du simple accomplissement de l'envie d'un artiste est fine. Vouloir créer avec une communauté de non-professionnels ne suffit pas à ce que ce projet réponde aux droits culturels de cette communauté, bien qu'il en ait l'apparence.

¹²⁵ Jean-Damien Collin, « Comment les droits culturels transforment les politiques culturelles », *NECTART*, Hors-série, avril 2023, p. 19-27, p. 21.

¹²⁶ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 38.

a. Travailler avec des non-professionnels pour des raisons économiques

Le cas extrême serait de travailler avec des non-professionnels pour ne pas avoir à les rémunérer par faute de petit budget, ce que mentionne Ysore Bonnardel dans son mémoire :

Cet engouement s'explique notamment par le contexte difficile, les compagnies ou structures voyant les financements baisser et cherchant de nouvelles ressources. [...] derrière des discours mettant en avant le naturel, la véracité de ce type de démarches ou encore des idées de démocratisation culturelle, parfois sincère, il y a des motivations diverses : la recherche de financements croisés n'est pas étrangère à la vogue de ce type de création.¹²⁷

Avec les définitions que je viens d'exposer, ces non-professionnels sont quand même des artistes et la question de leur rémunération est d'ailleurs tout à fait légitime. Travailler avec eux doit pouvoir rendre ces personnes uniques et non remplaçables par des artistes professionnels. On doit pouvoir passer de l'idée d'intégrer des non-professionnels à un processus de création à l'idée de démarrer un processus de création pensé pour et avec eux.

b. Le non-professionnel comme matériau esthétique

Ensuite, certains artistes choisissent de travailler avec des artistes non-professionnels ou des artistes qui n'ont pas un sens kinesthésique encore très développé pour pouvoir servir une esthétique particulière. Comme l'énonçait Isabelle Ginot dans l'article « Du piéton ordinaire », « une esthétique de l'ordinaire qui veut rendre compte ou refléter la diversité magnifique de notre quotidien »¹²⁸. La danse-théâtre est un courant de la danse-contemporaine qui a fortement recours à l'utilisation de gestes qui pourraient s'apparenter à des gestes issus de la vie quotidienne. Or, cela ne signifie pas forcément travailler avec des artistes au sens kinesthésique peu aiguisé parce que leur manque de conscience corporelle les rapproche de la vie quotidienne. Ce genre de projet peut le devenir si pendant le processus de création, les artistes non-professionnels réalisent des mouvements d'une esthétique quotidienne en prenant conscience de comment ils ont recours à leur sens kinesthésique pour effectuer ces mouvements. C'est le cas notamment de la performance *Satisfyin' lover*, créée par Steve Paxton en 1967 et reprise par le Quatuor Knust en 1996, à laquelle fait référence Isabelle Ginot :

¹²⁷ Ysore Bonnardel, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁸ Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 42.

Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours

[Une] partition pour un grand nombre de performers [...] de tous âges, corpulences, qui consiste en de simples marches traversant le plateau, entre cour et jardin, selon une partition de rythmes, des vitesses, des regroupements précisément définis.¹²⁹

Dans cette performance, les danseurs effectuent un mouvement issu du quotidien, la marche, mais ils ont dû travailler leur sens kinesthésique – d’une manière similaire à celle des exercices des ateliers MenDa décrits plus haut – pour pouvoir ajuster leur marche à des rythmes, des vitesses et des espaces définis. Les participants doivent pouvoir apprendre quelque-chose et évoluer pendant le processus de création et ne pas seulement servir à l’esthétique finale de la pièce. Le fait que des corps, pas encore tout à fait conscients d’eux-mêmes, créent des images pour le spectateur doit être une conséquence et non pas la volonté première d’un projet. Si le chorégraphe demande aux artistes non-professionnels de n’être qu’eux-mêmes sur scène, ils n’évolueront pas.

Dans son mémoire « Créations participatives, la médiation en question », Ysore Bonnardel évoque une pièce constituée à partir de témoignages réalisés avec des habitants :

De plus, ce type de propositions, bien que valorisant la parole des habitants, pose la question de stigmatisation : n’est-ce pas enfermer les habitants dans ce quotidien, notamment quand ils sont interrogés en raison de leur situation difficile (exclusion sociale, habitants d’un quartier en destructions, ouvriers dans une usine qui ferme) et ne les reconnaître qu’en fonction de cet aspect, au lieu de leur ouvrir de nouveaux horizons et perspectives de pensées et d’imaginaires ? Ce type de témoignages apportera sans doute plus au spectateur qu’au participant.¹³⁰

En effet, ce projet ne permet pas aux participants de développer leur identité culturelle comme l’énonce l’article 7 de la déclaration de Fribourg puisqu’ils ne prennent part au projet que pour ce qu’ils sont. Le projet fait sens pour le spectateur mais les participants s’expriment de façon littérale, comme je l’expliquais plus tôt. Ils sont plus un matériau de création que des artistes.

Enfin, le danseur-piéton peut briller par sa maladresse – qui s’oppose bien sûr au geste lisse du danseur normal, mais qui touche son public par une autre forme d’héroïsme, celui d’exposer sa fragilité.¹³¹

Ce « danseur-piéton » qui brille « de sa maladresse » dont parle Isabelle Ginot, que je désignerais grâce aux éléments apportés par cette réflexion comme *un artiste qui répond à une partition avec un sens kinesthésique peu développé*, n’a pas choisi de s’engager dans le processus de création pour exposer volontairement sa fragilité. Cette observation est un choix

¹²⁹ *Ibidem*, p. 36.

¹³⁰ Ysore Bonnardel, *op. cit.*, p. 60.

¹³¹ Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 37.

Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours

artistique du chorégraphe qui servira davantage au spectateur qu'au danseur. C'est la conséquence, soit d'une partition qui demande un niveau de conscience corporelle que ne possède pas encore le participant, soit d'un processus de création qui n'a pas forcément veillé à ce que les participants développent une conscience corporelle.

c. Reproduire une partition professionnelle, une exhibition ou un apprentissage ?

La situation est la même lorsque le chorégraphe souhaite que des artistes non-professionnels intègrent une partition déjà conçue au préalable avec des danseurs professionnels. Par exemple, *Kontakthof* est une pièce créée par Pina Bausch en 1978 que la chorégraphe a fait reprendre par un groupe de personnes âgées de plus de soixante-cinq ans qui n'avaient jamais traversé de processus de création. Lors de ce processus, elle transmet les mouvements aux participants sans effectuer aucune adaptation. Elle affirme à propos de ce processus : « J'aime les erreurs, je trouve ça très intéressant »¹³². En effet, Pina Bausch n'attend pas que la partition soit exécutée exactement comme elle a été interprétée à l'origine par les danseurs professionnels. Travailler avec ces non-professionnels est pour elle avant tout un choix esthétique. Ce choix n'encourage pas forcément les participants à gagner en conscience corporelle puisque la chorégraphe veut justement marquer une différence entre la partition exercée par des danseurs professionnels, qui possèdent un sens kinesthésique fin, et ces danseurs non-professionnels. Moins les non-professionnels auront de conscience corporelle, plus la différence sera marquée avec la partition originelle. Comme le dit Pierre Katuszewski dans un chapitre de l'ouvrage collectif *Corps (in)croyables, pratiques amateur en danse contemporaine*, qu'il intitule « Kontakthof de Pina Bausch, « on n'a pas tous les jours une occasion comme ça » » :

Il est question d'exhiber les corps, ces corps qui, parés de robes de soirée pour les femmes et de costumes pour les hommes, sont magnifiés, mais apparaissent ainsi dans toute leur intimité avec leurs « défauts » et leurs « imperfections » que les danseurs amateurs apprennent à assumer.¹³³

Ces *défauts* et *imperfections* sont des manques de conscience corporelle que les participants n'apprennent pas forcément à ressentir pour pouvoir développer leur sens kinesthésique. Assumer un manque de conscience corporelle n'équivaut pas à gagner en conscience

¹³² Pina Bausch, citée dans : Pierre Katuszewski, « Kontakthof de Pina Bausch, "On n'a pas tous les jours une occasion comme ça" », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »), p. 103.

¹³³ *Ibidem*, p. 106.

corporelle. Pina Bausch disait aussi : « Vous avez un corps et il faut prendre conscience de ce que vous pouvez faire ou dire avec ce corps »¹³⁴. En effet, le processus de transmission de sa pièce *Kontakthof* est intéressant dans le sens où il permet aux participants d'engager leur corps dans des chemins qu'ils n'avaient jamais empruntés avant. Cependant, copier une forme sans ressentir ce qui fait en lui que le participant est capable de produire cette forme ne l'aide pas forcément à gagner en conscience corporelle. Après l'interprétation de cette pièce, il ne sera peut-être pas capable d'explorer par lui-même les nouvelles formes que son corps est capable de produire s'il ne les a pas conscientisées, et ne pourra pas poursuivre l'expérience en en faisant un outil de ses propres besoins d'expression.

En conclusion, j'aimerais rappeler que tous les projets artistiques que je viens d'étudier présentent un intérêt particulier qu'il ne faut pas remettre en question. Cependant, lorsque l'on se penche sur la capacité de ces projets à devenir pour leurs participants un moyen d'expression de leurs droits culturels et notamment une manière de développer leur identité et leur expression culturelle, l'analyse de ces projets artistiques devient plus exigeante. Elle impose une valorisation du processus de création par rapport à l'esthétique de la pièce et comme l'a soulevé Elena López Nieto, le fait que ce processus opère chez les artistes non-professionnels – ou professionnels – une transformation, c'est-à-dire l'enrichissement de leurs propres capacités artistiques.

d. Échapper à l'art-victime

Les ateliers de MOVE-arte para todos, parce qu'ils font gagner les participants en conscience corporelle, peuvent aussi augmenter leur bien-être physique et psychologique. Par exemple, on a parfois recours aux pratiques somatiques évoquées ci-dessus¹³⁵ pour aider à une rééducation. Ces méthodes permettent de réapprendre le mouvement après une période d'immobilité ou une blessure en se servant des principes de l'apprentissage sensori-moteur. Cependant, il est important de rappeler que les méthodes de l'association MOVE-arte para todos ne sont pas employées pour répondre à un unique objectif thérapeutique, même pour les participants les plus âgés. Les entraînements préparent les corps à vivre un processus de création, et le processus de création, lui, doit avant tout servir de mise en application des capacités artistiques des participants. J'explique pourquoi.

¹³⁴ Pina Bausch, citée dans : *Ibidem*, p. 103.

¹³⁵ Voir page 70.

Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours

Les conséquences thérapeutiques de ces ateliers sont inévitables et c'est tant mieux. La danse est un art du corps et le corps donne inéluctablement la santé physique et psychologique de l'individu. Même quand un projet chorégraphique n'est pas imaginé pour être une thérapie, il est intéressant de se questionner sur l'évolution physique et psychologique que peut engendrer cette pratique chez les participants. Dans l'étude d'impact qu'elle devait concevoir pour le suivi du projet *MI-Memoria Intergeneracional*, Elena López Nieto prévoyait d'intégrer l'observation de l'évolution physique et psychologique des participants au cours du processus de création. Cet indicateur en est un parmi d'autres, il n'est pas ce qui donne sa problématique au projet.

Dans l'entretien avec Nancy Stark Smith, Anna Halprin dit :

Cela dit, je ne voyais pas comment il était possible, en bougeant, de contracter des muscles sans déclencher des impulsions nerveuses qui, une fois qu'on a pris conscience de cette stimulation, passent par le thalamus, puis repartent vers différentes zones du cerveau en suscitant des associations et des émotions.¹³⁶

Comme je l'expliquais plus tôt, le développement d'une conscience corporelle mène l'individu à découvrir et réagir à de nouvelles sensations physiques. Ce dernier ne sortira donc pas de l'atelier avec le même état de corps et la même humeur que quand il est entré. Si les projets d'Elena ont été lancés avant tout pour développer les capacités artistiques de ses participants, on ne peut pas empêcher que certains d'entre eux recherchent ces bienfaits physiques et psychologiques. Lorsque je me suis entretenue avec les participants des ateliers MenDa, une femme m'a confié qu'elle appréciait le fait que la danse soit aussi pour elle un moyen de faire de l'exercice. Elle disait avoir gagné en souplesse. Une autre me racontait comment les consignes données par les chorégraphes-médiatrices l'avaient aidée à mieux respirer en bougeant et comment elle tentait d'appliquer ces consignes aussi bien pour la danse que pour la vie de tous les jours. Plusieurs participants m'ont révélé attendre l'atelier avec impatience car c'est aussi pour eux une manière d'appartenir à un groupe et de créer du lien avec des personnes qu'ils apprécient. Elena m'a raconté que l'un des participants des ateliers MenDa lui avait dit qu'il considérait le groupe comme sa famille. En effet, il vit seul, ne possède ni partenaire ni enfant. Avec certains des membres du groupe, il lui arrive d'aller au théâtre. Il disait apprécier le fait de se sentir attendu par quelqu'un. De nombreux autres exemples des bienfaits physiques et psychologiques des ateliers sur les participants pourraient

¹³⁶ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 228.

être ici mentionnés. Je les ai rassemblés dans un document situé en annexe¹³⁷. Par conséquent on ne peut pas totalement dire d'un art qu'il est thérapie ou qu'il ne l'est pas. Cette limite entre projet de création et projet d'art-thérapie est parfois tellement fine que certains partenaires culturels refusent d'accorder leur soutien à des projets de création en les réorientant vers des entités sociales. Elena l'a vécu plusieurs fois bien qu'elle ait rappelé que son projet est un projet artistique : les ateliers préparent avant tout les corps à vivre un processus de création et ne sont donc pas seulement « l'outil d'un aller-mieux »¹³⁸ ; et le processus de création mène à la création d'une pièce à interpréter en public.

Bien que ces effets thérapeutiques soient inévitables, il est fondamental de reconnaître dès le départ l'intention première d'un projet réalisé avec des artistes non-professionnels. Si les ateliers de MOVE-arte para todos préparent les corps physiquement et ont pour conséquences l'amélioration du bien-être des participants et la création d'une communauté soudée, le processus de création, lui, n'est pas une thérapie. La note d'intention des pièces créées ne mentionne pas ces bienfaits physiques, psychologiques et sociaux. Elle se concentre sur le propos artistique défendu par les interprètes. Pour défendre ce propos, les artistes doivent avoir suffisamment développé leur sens kinesthésique pour que leur corps puisse répondre à ce que ce besoin d'expression exige. Cet objectif doit être acquis pendant les ateliers pour que leurs capacités artistiques soient à leur disposition pendant le processus de création et que le propos soit transmis avec justesse.

En 1994, dans un article qui déclencha une formidable polémique, la critique du New Yorker Arlene Croce fait le procès de ce qu'elle nomme *victim art*, l'art victime, ou selon elle l'ersatz artistique de ceux qui prétendent faire de l'art, en rendant visible leur faiblesse (âge, maladie, race, handicap, surpoids, etc.).¹³⁹

Pour Croce, si l'on annule la frontière projet de création/projet d'art thérapie, on prend le risque de rendre visible ladite faiblesse sur scène et que cette faiblesse devienne la raison de la pièce. Il est donc fondamental de séparer d'un côté les ateliers, qui visent à développer la conscience corporelle et en conséquence, le bien-être physique des participants, et de l'autre, le processus de création, qui sert un propos artistique avec justesse, qui défend une idée. Cet argument rejoint l'un des points soulevés par les participants des ateliers MenDa. Ces derniers me rappelaient être avant tout des personnes actives qui cherchent à s'exprimer ensemble

¹³⁷ Voir Annexes 2 et 3

¹³⁸ Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 40.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 41.

quand elles le veulent et qui ne souhaitent en aucun cas être considérés comme des personnes âgées dont il faudrait prendre soin.

Si les ateliers de MOVE vise à aiguiser le sens kinesthésique des participants, le processus de création, lui, est l'occasion de mettre en application leur nouvelles capacités artistiques, de savoir quoi faire de cette conscience corporelle acquise pendant les ateliers. Cette remarque de Croce prouve également qu'il est important de faire passer les artistes non-professionnels par une étape d'entraînement pour éviter justement que leur pièce soit considérée comme un *art-victime*. S'ils ont la conscience corporelle nécessaire à ce qu'ils veulent exprimer, aucune faiblesse ne pourra leur être reprochée. Au contraire, ils seront la preuve que n'importe quel corps peut gagner en conscience corporelle et être capable de produire un langage clair, peu importe son âge, sa condition physique ou sociale. Ils ne seront ni participants de « projets artistiques mis au service d'un projet social »¹⁴⁰ ni l'objet de « problématiques sociales mises au service d'un projet artistique »¹⁴¹. Cette distinction phase de formation/phase de création permet d'éviter que l'on associe toujours les projets faisant appel à des artistes non-professionnels à des projets sociaux ou d'art utilitaire. Elle permet aussi de reconnaître les capacités artistiques d'une personne qui n'est plus en train d'apprendre mais bien en train de créer et de s'exprimer.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

¹⁴¹ *Ibidem*.

Chapitre 3. Remise en question du rôle du chorégraphe dans le travail avec des non-professionnels

Après cette réflexion, le rôle du chorégraphe dans un projet faisant appel à des artistes non-professionnels est un peu déstabilisé. Pendant le forum organisé par la Fondation La Caixa, Elena López Nieto et moi avons assisté à une conversation où il était justement question d'interroger la légitimité d'un artiste qui désire monter un projet de création avec des non-professionnels et notamment avec des communautés vulnérables. Pendant cette conversation, certains se demandaient si leur projet était vraiment nécessaire, d'autres remettaient en question leur position d'artiste professionnel dans un souci d'horizontalité des échanges et des apports à la création, d'autres encore se demandaient pourquoi une communauté aurait besoin d'un artiste professionnel pour exprimer ses droits culturels. Ainsi j'aimerais redéfinir le rôle d'Elena López Nieto, et plus largement, celui du chorégraphe professionnel au regard des droits culturels dans la direction d'un atelier et dans l'élaboration d'un processus de création destiné à des danseurs non-professionnels.

A. Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?

a. Etudier les besoins d'une population et d'un territoire

Pour que son projet soit nécessaire, et pour obtenir des participants « une réelle adhésion »¹⁴², l'artiste doit déterminer quels sont les réels besoins d'un territoire ou d'une population. Il doit enquêter sur le terrain, rencontrer les populations et connaître les projets qui existent déjà. Il ne s'agit pas de proposer un projet qui fera office de recueil de doléances ou d'exutoire pour ses participants, mais un projet qui soit à l'écoute des besoins culturels et artistiques d'une population et dans lequel les participants puissent apprendre et évoluer. C'est ce qu'exprime Danielle Bellini dans l'article « Créer des théâtres à l'intérieur des hommes » et que relève Ysore Bonnardel dans son mémoire :

Cela [les créations participatives] demande beaucoup d'investissement et une approche très fine du territoire et de ses ressources associatives. [...] Cela demande

¹⁴² Danielle Bellini, citée dans : Ysore Bonnardel, *op. cit.*, p. 94.

Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?

un investissement énorme en temps, auprès de toutes les associations de la ville et de tous les lieux de groupement d'habitants (milieux scolaires, maisons de retraite...).¹⁴³

Après son voyage autour du monde qui lui aura permis de découvrir un grand nombre de projets et de manières de faire, Elena López Nieto a continué cette exploration dans sa propre ville, Madrid. Elle s'est rendu compte de la rareté des processus de création destinés à des artistes non-professionnels ayant recours à l'expression corporelle et l'écriture chorégraphique. Les initiatives faisant appel aux personnes à mobilité réduite commençaient tout juste à se développer. Elle a également remarqué que personne ne semblait avoir prêté attention aux besoins d'expression des personnes âgées et encore moins en leur faisant mobiliser leur corps. Cette observation a été le point de départ du développement des activités proposées par MOVE-arte para todos.

Prendre le temps de bâtir des projets et de créer avec les habitants en incluant la médiation pour les participants [...] permet de ne pas imposer aux habitants un projet dans lequel ils ne se retrouveraient pas.¹⁴⁴

Cette étude de terrain est essentielle car il est très facile de s'imaginer ce dont pourrait avoir besoin une population ou de ce à quoi elle pourrait être sensible et de se tromper complètement. La rencontre est nécessaire pour briser les idées reçues. Comme l'explique très justement Lionel Arnaud dans l'article « Droits culturels et citoyenneté différenciée : vers une redécouverte d'un agir culturel commun », il s'agit de passer d'une « politique de l'offre à une politique de la demande »¹⁴⁵.

b. Transmettre une technique et non une façon de penser

Il est bon de se rappeler que l'art n'est finalement qu'une technique, et l'artiste professionnel, un technicien. En effet, comme nous l'avons défini plus haut, l'artiste professionnel est une personne disposant du niveau de maîtrise nécessaire à la création d'une forme ou à la transmission d'une intention, de la sienne ou de celle de quelqu'un d'autre. Dans le cas du danseur, le professionnel serait celui qui dispose d'un sens kinesthésique bien développé. Avec cette définition, un chorégraphe qui donne un atelier est un technicien qui transmet un savoir-faire pratique et non intellectuel. Il n'est pas en train de transmettre une

¹⁴³ *Ibidem*, p. 92.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁴⁵ Lionel Arnaud, *op. cit.*

Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?

manière de penser qui vaudrait mieux qu'une autre. Il n'apprend pas aux participants à vouloir s'exprimer mais à pouvoir s'exprimer. Ce savoir-faire est simplement la capacité aiguisée à maîtriser son corps. Dans le cas des ateliers de MOVE-arte para todos, Elena López Nieto ne prétend même pas transmettre un vocabulaire chorégraphique qui vaudrait mieux qu'un autre mais de simples outils pour avoir conscience de son corps et développer son propre vocabulaire chorégraphique. Lorsqu'Elena propose d'essayer de danser avec une plus grande amplitude, elle n'impose pas de mouvement à reproduire mais donne une consigne qui s'applique de manière différente chez chaque individu. Il n'y a donc pas de concurrence de manières de pensée ou de faire, d'opinions ou de cultures. Il s'agit de la transmission d'une technique qui peut être utilisée pour accomplir un objectif personnel. Dans l'entretien qu'elle m'a accordé, Elena disait :

Il y a aussi quelque-chose d'être artiste qui nous fait mal parfois. Cette sensation de sentir que nous sommes des personnes spéciales. Je crois que ça nous fait beaucoup de mal. Car nous ne sommes pas plus spéciaux qu'un astronaute. Un astronaute doit savoir maîtriser tant de choses qu'un artiste ne pourrait jamais arriver à faire ! Chaque profession a sa technique. Chaque profession est spéciale pour quelque-chose.¹⁴⁶

Pour que son projet soit légitime, notamment lorsqu'il est amené à travailler avec des communautés vulnérables, l'artiste ne doit pas vouloir que son projet révolutionne la vie des participants ou soit la solution à leur condition. Il doit vivre le processus sans en vouloir plus que ce qui est en train de se passer.

Assumer que l'artiste professionnel ne fait que transmettre une technique permet aussi de déconstruire la remarque énoncée dans l'article d'Isabelle Ginot :

[...] les artistes professionnels échappent difficilement à la posture surplombante du professeur, de l'animateur, du travailleur social, de l'intellectuel engagé.¹⁴⁷

Son rôle redevient essentiel au projet car il peut dire sans qu'il n'y ait de quoi se vanter, qu'il a suffisamment d'expérience, c'est-à-dire un sens kinesthésique assez développé pour savoir comment aider les participants à gagner en conscience corporelle.

¹⁴⁶ Voir Annexe 1

¹⁴⁷ Isabelle Ginot, *op. cit.*, p. 40.

c. Être le regard extérieur pour élargir le conditionnement physique

Le chorégraphe-médiateur semble devoir rendre accessible des méthodes pour que les participants découvrent de nouvelles capacités artistiques qui leur appartiennent et qui leur serviront à exprimer ce qu'ils ont à dire de manière non littérale. Le chorégraphe-médiateur n'éduque pas les participants. Par éduquer, j'entends la volonté de faire changer un comportement du participant par rapport à un autre qui est celui du chorégraphe. Ici le chorégraphe-médiateur donne la possibilité d'approfondir un comportement qui vient du participant. Elena López Nieto disait des participants qu'ils savent déjà danser et que son rôle est de faire en sorte qu'ils s'en rendent compte.



Figure 9. Elena López Nieto s'adressant aux participants d'un atelier MenDa.

Le chorégraphe a un rôle important puisqu'il est difficile de se rendre compte par soi-même que l'on peut danser, surtout si on n'a jamais essayé et encore moins si on se laisse convaincre par l'idée qu'on ne sait pas danser et que la bonne danse est celle des professionnels. Il est difficile de développer seul son sens kinesthésique et faire prendre à son corps des chemins qu'on ne lui a jamais fait emprunter. Les consignes que donne Elena aux participants pendant les ateliers sont essentielles pour étendre leur conscience corporelle au-delà de ce dont ils ont déjà conscience et pour qu'ils découvrent de nouvelles manières de se mouvoir. Lors d'un atelier MenDa, Elena m'a fait remarquer que l'un des participants répondait presque toujours de la même façon aux propositions, il effectuait des mouvements de bras très amples. Il était question pour Elena de l'amener, par ses consignes, à ce qu'il puisse par lui-même bouger d'une manière différente pour découvrir d'autres façons de s'exprimer. Cette situation est un parfait exemple de ce que veut dire Anna Halprin dans cette citation :

Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?

Autre que le mouvement que je qualifiais à l'époque de « venu des tripes ». Pour sortir de nos propres schémas émotionnels, de nos tendances prédéterminées.¹⁴⁸

Le rôle du chorégraphe est d'autant plus important lorsqu'il travaille avec des personnes qui, parce qu'elles présentent des conditions physiques limitées, possèdent un cercle encore plus restreint de mouvements naturels. C'est le cas par exemple des personnes à mobilité réduite ou des personnes âgées. Ces dernières devraient pouvoir développer leurs moyens d'expression autant que les autres le peuvent.

L'une des participantes des ateliers MenDa disait que ces ateliers lui servaient à prendre conscience de ses limites physiques pour pouvoir faire de son mieux. En effet, l'augmentation de la conscience corporelle passe aussi par le fait d'explorer ses limites parce que l'on découvre ainsi de nouvelles façons de bouger qu'il aurait été impossible de découvrir en restant dans une certaine zone de confort. Prendre conscience de ses limites c'est parfois se rendre compte que ces dernières sont beaucoup plus étendues qu'on ne le pensait et c'est aussi savoir sur quoi travailler pour les dépasser. Cette même participante disait accorder beaucoup d'importance à cette première étape de prise de conscience corporelle pour ne pas finir par danser toujours de la même façon sans pour autant qu'on lui impose une manière de bouger qui n'est pas la sienne. Une autre participante expliquait que les consignes données par les chorégraphes-médiatrices telles que « N'allez pas si vite » ou « Ne regardez pas le sol » sont des outils qui l'aident à s'exprimer. Elle disait ressentir parfois le besoin de modifier sa posture pour être plus disponible pour s'exprimer et ne pas savoir comment le faire seule. Elle rappelait ainsi l'importance du chorégraphe-médiateur. Je lui ai demandé pourquoi il était si important pour elle d'avoir cette posture plus ouverte comme elle me décrivait et de gagner en conscience corporelle ce à quoi elle m'a répondu, je cite ses mots : « Pour être plus moi et pour avoir une vision plus large de mon entourage et de moi-même. Si je suis fermée, que mon regard se dirige vers le sol, je ne vis pas ça. Si je corrige ma posture (elle se place avec le dos redressé et la tête relevée), je peux voir la femme marcher doucement à ma droite, le t-shirt que porte l'homme à ma gauche. Je suis plus ouverte au monde. »¹⁴⁹. Elle ajoutait que ces consignes lui permettent de se rendre compte d'éléments qu'elle n'avait pas remarqués avant, chez elle ou chez son entourage, des éléments qu'elle pouvait choisir de modifier ou d'approfondir.

Favoriser l'expression des droits culturels des participants dans un projet ne veut pas dire devoir supprimer le rôle du chorégraphe et laisser les participants se mouvoir comme ils

¹⁴⁸ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 224.

¹⁴⁹ Voir Annexe 3.

Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?

le souhaitent. Ces personnes se meuvent déjà comme elles le souhaitent, mais elles apprennent en plus à le faire différemment. Rappelons Anna Halprin qui disait de l'improvisation par rapport à l'exploration dansée : « C'est presque du pilotage automatique et ça exclut toute interférence de la pensée »¹⁵⁰. Selon elle, l'improvisation et le mouvement « venu des tripes » ne permettent pas l'émancipation. De plus, la *valuation* qui suit les explorations dansées et au cours de laquelle chacun revient sur son ressenti et ses difficultés est la preuve que le chorégraphe-médiateur n'est pas le seul à pouvoir juger de ce qui fonctionne ou pas. Au contraire, son rôle est de permettre à ce que les participants puissent par eux-mêmes savoir si une proposition a fonctionné, c'est-à-dire, si leur niveau de conscience était ajusté à la proposition.

d. Réunir une communauté d'individus

Non seulement le chorégraphe-médiateur donne des consignes qui permettent d'enrichir le vocabulaire de chacun, mais il crée aussi le contexte nécessaire pour réunir une communauté d'individus qui peuvent s'inspirer les uns des autres et communiquer ensemble. C'est ce qu'entend Elena López Nieto lorsqu'elle parle d'*art communautaire*. Faire groupe avec des corps, qui comme les nôtres, répondent aux consignes avec leur propre réalité nous permet d'observer, de s'inspirer et d'imiter des attitudes, des formes et des dynamiques par lesquelles nous ne serions peut-être jamais passés. Anna Halprin disait :

Les différences sont fascinantes et peuvent être appréciées et valorisées comme des manières positives d'enrichir le mouvement d'expériences et de styles uniques.¹⁵¹

L'un des exercices proposés par Elena pendant un atelier MenDa auquel j'ai pu participer est le parfait exemple de ce que peut apporter au danseur cette diversité de corps. L'exercice consistait à improviser en essayant de ne jamais danser de la même manière. Dès lors qu'Elena observait une tendance à se conforter dans la répétition d'un mouvement ou dans une dynamique spécifique, elle nous rappelait de changer. Lorsque nous ne parvenions plus à trouver par nous-même une nouvelle façon de bouger, nous devions observer les danseurs autour de nous et nous en inspirer. Le nombre de dispositions nouvelles dans lesquelles je me suis retrouvée m'a vraiment surpris. J'avais l'impression, à chaque instant de l'exercice, de redécouvrir ma danse, c'est-à-dire, ce que mon corps pouvait raconter.

¹⁵⁰ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 225.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?

L'urgence de réagir dans cet exercice, le fait que je ne pouvais pas prendre le temps de réfléchir à comment danser d'une autre manière, m'obligeait parfois à me mouvoir d'une façon qui pouvait me sembler ridicule mais c'était bien souvent la transition qu'il fallait suivre pour découvrir une nouvelle façon de bouger plus intéressante. Ce contexte invite à oser sortir d'une zone de confort qui limite l'imagination.

De plus, comme chaque corps répond à la consigne avec sa réalité, chaque danseur produit une courte écriture chorégraphique qui pourra être utilisée pour la création d'une partition ou d'une pièce. Comme l'explique très bien Anna Halprin : « personne en une demie-heure ne serait capable de fournir autant de danses. »¹⁵². La créativité collective donne des résultats que la créativité individuelle n'est pas en mesure d'atteindre. Par exemple, un autre exercice, qui s'effectuait par deux, consistait pour l'un, à raconter une histoire vécue pendant la semaine et pour l'autre, à interpréter cette histoire en dansant. À la fin du temps donné pour réaliser l'exercice, le groupe possédait tout à coup autant d'histoires dansées que de participants.

L'expérience est d'autant plus intéressante lorsque les conditions physiques des personnes du groupe sont différentes car les manières de bouger sont encore plus distinctes les unes des autres. C'est ce que j'ai pu observer en réalisant l'exercice avec des danseurs de plus de soixante ans. C'est aussi ce que cherche à créer MOVE avec les projets intergénérationnels.

Chacun a tendance à réagir avec sa propre culture, ce qui, dans une société hétéroclite, est vraiment contraignant. Travailler avec des gens de tous âges, de toutes classes sociales et de toutes origines ethniques permet d'élargir notre horizon et notre sensibilité.¹⁵³

Je cite ici Anna Halprin parce que cette remarque me permet de dire que le chorégraphe engendre la rencontre d'individus qui n'auraient peut-être jamais eu d'autres occasions de se rencontrer. En plus de provoquer l'inspiration esthétique d'un corps sur un autre, cette rencontre permet de comprendre, ou du moins de s'ouvrir à la réalité sociale, culturelle, physique ou psychologique que porte la personne avec laquelle on danse. Elena cherche parfois à ce que certains exercices de groupe permettent d'en apprendre plus sur l'autre, comme c'est le cas de l'exercice que je viens de décrire.

¹⁵² *Ibidem*, p. 75.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 68.

Un processus de création avec des non-professionnels ?

B. Un processus de création avec des non-professionnels ?

S'il a été nécessaire de redéfinir le rôle du chorégraphe-médiateur pendant les ateliers, il l'est encore plus pendant le processus de création. En effet, le chorégraphe ne peut travailler comme il travaille avec des professionnels, l'intention artistique ne lui appartient pas entièrement et il n'est pas le seul signataire de l'écriture chorégraphique de la pièce.

a. La partition pour passer de l'exercice à l'expression artistique

Elena López Nieto ne débute jamais un processus de création en ayant une idée déjà conçue de la forme que prendra la pièce. Tout d'abord, elle choisit presque toujours le thème général de la pièce avec les participants. Il lui arrive aussi de choisir un thème qui n'a pas forcément été proposé par les participants du projet mais dont l'idée provenait des envies qui semblaient naître des ateliers réguliers. Comme pour les ateliers, elle propose des situations dans lesquelles les participants peuvent expérimenter avec leur sens kinesthésique un peu plus développé. La chorégraphe-médiatrice est ici une révélatrice plutôt qu'une productrice de matière chorégraphique. Ses consignes, elle ne les a pas toutes non plus imaginées de son côté. Certaines lui ont été inspirées en observant le groupe ou par des suggestions venant des uns ou des autres.

Remarquez que le meneur réutilise les réactions du groupe qui lui parviennent en retour en même temps qu'elles se produisent. Il ne manipule pas les participants pour leur faire faire un certain enchaînement de mouvements ou une chorégraphie.¹⁵⁴

En effet, avec ses consignes, Elena cherche à ce que les participants puissent approfondir quelque-chose qu'ils ont eux-même proposé. Elle tire les fils du mouvement qu'ils génèrent pour qu'ils exploitent leur idée et leurs capacités autant qu'ils peuvent.

La différence par rapport aux ateliers est qu'à partir des réponses proposées par les participants à ces consignes et à partir du consensus établi lors des temps de *valuation* à propos de ce qui fonctionne et ce qui est à retravailler ou à ajuster, Elena écrit ce qu'Anna Halprin appellerait des partitions :

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 62.

Un processus de création avec des non-professionnels ?

Les partitions ont de multiples fonctions. Elles peuvent servir à associer épanouissement personnel et expression artistique.¹⁵⁵

La partition sert à trouver le fil conducteur entre toute la matière chorégraphique produite par les participants au cours des différentes explorations guidées par Elena. Elle organise les séquences de mouvements produites par ces explorations les unes par rapport aux autres pour que ces mouvements ne soient plus simplement le résultat d'un exercice mais qu'ils racontent quelque-chose. Cette succession de séquences donne à la pièce une organisation et un sens, c'est-à-dire, une dramaturgie. En annexe de ce mémoire se trouve un exemple de partition réalisée avec ce qu'avaient traversé les participants des ateliers MenDa pendant l'année 2022 - 2023¹⁵⁶. Les participants n'exécutent plus ces situations pour exercer leur sens kinesthésique mais pour défendre un propos artistique.



Figure 10. Représentation de fin d'année des participants des ateliers MenDa.

Dans un chapitre de l'ouvrage *Corps (in)croyables, Pratiques amateur en danse contemporaine* intitulé « Mise en danse du souvenir », Catherine Girardin présente le processus de création de la pièce *Qu'est-ce qui nous arrive ???* de Mathilde Monnier et François Olislaeger. Elle explique que les participants ont dû mettre en scène un souvenir personnel. Voici comment elle en parle :

Dans la mise en scène du souvenir personnel, l'amateur est susceptible de vivre ce phénomène perturbant où il tente de reproduire une forme extérieure, mais qui a, originellement, été créée par lui. L'amateur se trouve alors dans cette double position de créateur de formes premières et de médiateur de ces formes. Cependant, une fois la forme née, son origine perd de son importance au profit du

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 59.

¹⁵⁶ Voir Annexe 7

Un processus de création avec des non-professionnels ?

geste de la représentation. Bien que l'amateur soit conscient qu'il est inventeur de formes, il n'atteindra pas à la clarté d'intention s'il tente de reproduire ce qu'il a déjà fait. Ce temps est terminé, l'amateur doit passer par une remémoration interne des sensations plus que par une projection ou une figuration de sa propre image.¹⁵⁷

Au contraire, je pense que l'exercice est intéressant car cette remémoration interne des sensations sert aux participants à savoir reconnaître le processus de fabrication d'une image ou d'une émotion. Il peut ainsi répéter ce protocole devant un public pour lui transmettre cette même image ou cette même émotion avec succès. De plus, lorsqu'Elena demandait aux participants de *danser un souvenir*, qui pouvait être le sien ou celui d'une autre personne, elle invitait le participant à se saisir d'une dynamique, d'une amplitude, de quelques gestes reconnaissables mais la forme pouvait légèrement changer d'une répétition à l'autre, ce qui laissait tout de même place à une certaine spontanéité de l'intention comme l'évoque Catherine Girardin.

Le fait de réinvestir ces propositions dansées dans une dramaturgie permet aussi à ce que les participants sachent quoi faire de tout ce matériau chorégraphique qu'ils génèrent. Ils apprennent à reconnaître ce que leur corps raconte, les images générées par celui-ci et comment ces images peuvent être assemblées pour raconter quelque-chose de nouveau et de plus complet. Ces partitions apprennent aussi aux participants à savoir travailler la transition d'une séquence à une autre, elles invitent ainsi à compléter le matériau artistique généré pendant les explorations avec quelque-chose de nouveau. On peut dire que si les ateliers visent à développer la conscience corporelle des participants, le processus de création sert à ce qu'ils prennent conscience de ce langage artistique nouvellement acquis et qu'ils le mettent en pratique.

Le rôle du chorégraphe dans l'élaboration de cette dramaturgie est de veiller aussi à ce que chacun trouve sa place, son espace d'expression. Il trace un lien entre toutes les individualités et ce qu'elles ont à dire. Comme le dit Anna Halprin, il a « recours à des partitions qui permettent les contributions individuelles au sein d'une entité collective ordonnée »¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Catherine Girardin, « Mise en danse du souvenir, Qu'est-ce qui nous arrive?!? (2013-2014) de Mathilde Monnier et François Olislaeger », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »), p. 92.

¹⁵⁸ Anna Halprin, *op. cit.*, p. 4.

Un processus de création avec des non-professionnels ?

b. La transformation des idées pour la transformation des esprits

Lorsque je me suis entretenue avec Elena, celle-ci me rappelait l'importance de savoir remettre en question ses propositions, de les faire dévier. Lors de chaque séance, le chorégraphe-médiateur doit être à l'affût de tout ce que les participants proposent de manière consciente ou sans s'en rendre compte. En effet, il arrive parfois que certains répondent à une consigne d'une manière tout à fait originale, qui se démarque beaucoup de celle des autres, sans qu'ils s'en rendent compte. Par exemple, Elena me racontait comment d'une conversation au cours de laquelle les participants évoquaient les jeux de leur enfance était née la scène d'ouverture de la pièce *Caer en ti*. En effet, les plus âgés débattaient avec les plus jeunes sur la manière de jouer à la marelle. Puis tous se sont mis à imiter leur manière d'y jouer. Elena a vu dans cette situation l'occasion d'exprimer une différence de générations par le corps et par le jeu. Le groupe a donc imaginé comment créer une partition avec des gestes issus du jeu de la marelle. Chaque geste peut être une idée. Chaque geste peut conduire à une nouvelle proposition à expérimenter pour le danseur ou le groupe. La pièce se réinvente à chaque séance jusqu'à trouver sa forme finale. Cette prochaine citation d'Anna Halprin pourrait parfaitement décrire l'un des processus de création de MOVE :

Ici, le point important est que ceux qui participent à toutes ces propositions sont considérés comme des co-créateurs et non comme de simples instruments contribuant à l'œuvre de l'artiste en chef.¹⁵⁹

Il faut aussi que le chorégraphe-médiateur soit doté de suffisamment de souplesse et de réactivité lorsqu'il se rend compte qu'une situation ou une consigne qu'il avait imaginé ne fonctionne pas pour le groupe. Cela peut être parce que le sens kinesthésique des danseurs n'est pas assez développé, ou parce que cette proposition ne soutient pas ce qu'ils veulent défendre. Le chorégraphe doit saisir ce qui anime le groupe, comme une simple conversation sur les jeux d'enfants, et ce qui ne suscite pas grand intérêt. Il doit trouver ensuite une dramaturgie suffisamment adaptable et intelligente pour que les danseurs traversent un processus organique, qu'ils comprennent, partagent et qui leur appartient. Cette écoute des envies de chacun et cette adaptation mise en place pour que les corps puissent défendre avec précision ce qu'ils ont à dire est ce qui différencie la création avec des danseurs non-professionnels de la création avec des professionnels. Ce qui intéresse Elena, c'est la transformation vécue par les participants et par elle-même au cours du processus de création.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

Un processus de création avec des non-professionnels ?

C'est d'après elle ce qui donne sa singularité à la pièce. Elle dit que pour que le produit soit transformateur, il faut que le processus ait été transformé, qu'il ait surpris, qu'il ait bouleversé les conceptions des uns et des autres.

Un projet artistique qui souhaite répondre aux envies de ses participants fait parfois face à quelques obstacles, particulièrement lorsqu'il se confronte à la réalité de certaines institutions culturelles. En effet, pour accueillir un projet de création collective en leur sein, certaines institutions imposent parfois une intention à défendre ou un critère artistique à respecter et qui n'a pas toujours été étudié en fonction des profils des participants. Par exemple, la structure culturelle qui a accueilli le projet *Caer en ti* exigeait que les nouvelles technologies fassent partie du sujet défendu par la pièce. À l'heure de débiter le processus de création, Elena s'est rendu compte que cette thématique ne suscitait pas grand intérêt de ces participants. Cette constatation rappelle l'importance de l'étape qui vise à enquêter sur les réels besoins d'une population ou d'un territoire pour obtenir une adhésion sincère de ceux-ci au projet. Il a donc fallu trouver un moyen de répondre aux exigences de la structure sans que cette réponse se fasse au détriment des envies des participants. L'une des solutions a été pour Elena et le groupe d'intégrer les nouvelles technologies à la scénographie.

Une autre raison qui rend parfois le projet compliqué s'il on veut respecter toutes les valeurs mentionnées plus haut est le fait que les institutions imposent souvent un calendrier dans lequel doit s'inscrire le processus de création et qui laisse parfois très peu de temps à l'expérimentation. Ce cas explique parfois pourquoi les chorégraphes-médiateurs choisissent de partir bien sûr du matériel chorégraphique généré pendant les ateliers mais de construire la dramaturgie de leur côté.

Pour conclure en résumant le rôle du chorégraphe-médiateur dans un projet faisant appel à des non-professionnels et prétendant favoriser l'expression de leurs droits-culturels, je souhaite retranscrire une parole d'Elena López Nieto :

Nous vivons dans un monde plutôt individualiste. Chacun alimente ce monde-là, et moi la première. Dans un processus de création de ce type, le rôle du chorégraphe-médiateur est de faire en sorte que ces individualités soient un ensemble.¹⁶⁰

Elena dit que ce rôle lui a fait gagner en assurance. Le fait de ne pas travailler avec une idée préconçue de la pièce la force à croire au fait qu'elle dispose des outils nécessaires pour réveiller une nouvelle idée si la première ne fonctionne pas. Ces conditions de travail

¹⁶⁰ Voir Annexe 1

Un processus de création avec des non-professionnels ?

l'invite à faire confiance à ce qu'elle propose et à ce que les artistes ont à offrir au groupe. Il lui est déjà arrivé plusieurs fois de terminer une répétition sans rien avoir découvert d'intéressant ni pour les participants ni pour elle et de ressentir la peur que la pièce ne naisse jamais. Mais c'est cette peur qui donne sa force et son sens à la création collective.

Conclusion

Apprendre un métier dans un nouveau contexte politique et culturelle ne se réduit pas à devoir faire l'effort d'adapter ses savoir-faire. Il s'agit encore moins d'une observation méditative. Cela a été pour moi l'occasion de revenir en France en ayant une vision différente de l'environnement culturel de ce pays, en prenant conscience de ses avantages et en ayant l'envie de contribuer à son renouveau.

L'intérêt ancien de la France pour la démocratisation culturelle lui vaut la reconnaissance du métier de chargé de médiation dans la majorité des institutions culturelles. Le cahier des charges de ce professionnel ne se limite pas au simple remplissage des salles. En dialogue avec les artistes, il veille à établir un réel projet d'action culturelle à destination du public autour des œuvres et des pratiques hébergées par la structure à laquelle il est attaché. On reconnaît aussi à la France son exception culturelle, un soutien public indéniable et un régime d'assurance chômage adapté à la réalité des métiers artistiques et techniques du spectacle vivant.

Cependant, l'Espagne m'a étonnée avec l'inventivité de ses associations culturelles qui, malgré un contexte politique, économique et social beaucoup moins en faveur de leur développement, ne cessent de trouver les moyens de réaliser leurs ambitions. Cet environnement laisse peut-être plus de place à l'expérimentation et mène ces associations à inventer leurs propres modèles et leurs propres métiers.

Je me suis rendu compte que rien ne m'obligeait à choisir entre le métier de chargée de médiation et celui d'artiste chorégraphique. Je ressens en tant qu'artiste le devoir d'être à l'écoute des politiques culturelles et de leur évolution, de remettre en question ma façon de créer en étant un point de contact entre une pratique artistique et l'épanouissement d'individus. Cette expérience associative madrilène m'a fait comprendre que de tels projets ne naissent pas obligatoirement des institutions culturelles et m'a permis de préciser la ligne directrice de ma propre association.

Cette réflexion visait à comprendre comment les projets de l'association MOVE-arte para todos répondaient à l'expression des droits culturels des participants. Cette manière de faire n'est qu'un exemple, qui peut inspirer d'autres projets mais qui n'en dévalorise surtout aucun. Tout est à considérer en fonction de l'objectif que l'on donne au projet.

Un processus de création avec des non-professionnels ?

Ainsi, se révèle la tendance à glisser « d'une politique de l'offre à une politique de la demande »¹⁶¹ par l'invention de projets qui font suite à l'étude des besoins d'une population sur un territoire. Ces initiatives obtiennent l'adhésion sincère et motivée de leurs participants aussi parce qu'elles laissent toujours place aux choix d'adhérer ou pas à ces projets. Comme l'exprime Isabelle Jacquot-Marchand dans un article parue dans la revue NECTART et intitulé « La culture en partage tout au long de la vie » : « [...] proposer un accompagnement, redonner un réel accès aux choix, y compris celui de se former, n'est pas synonyme d'éduquer »¹⁶².

Normaliser l'art en le définissant comme une technique non plus spéciale qu'une autre permet de valoriser les capacités artistiques de chacun. Le professionnel apparaît donc comme le détenteur d'un savoir-faire technique avancé, sa façon de penser et ses capacités intellectuelles sont propres à sa personne et non à sa profession, ce n'est donc pas ce qu'il est censé transmettre à des non-professionnels qui souhaitent se former.

Le rôle du chorégraphe-médiateur s'entend ici comme celui de donner des outils permettant aux participants d'aiguiser leur sens kinesthésique, c'est-à-dire de développer leur conscience corporelle pour faire de leur corps une capacité artistique et ainsi pouvoir servir avec précision leur propre besoin d'expression. Leur imposer une esthétique chorégraphique déjà écrite, un paysage qu'ils n'auraient qu'à regarder, n'est pas ici l'objectif.

Il est important de reconnaître les conséquences thérapeutiques inévitables de cette étape d'apprentissage mais il est essentiel de savoir différencier cette étape du processus de création pour échapper à l'art-victime, qui ferait disparaître l'intention artistique de la pièce derrière l'exposition de corps vulnérables.

Le chorégraphe conserve un rôle essentiel bien que celui-ci soit bousculé. Il n'est plus le directeur de l'exécution d'une envie artistique qui lui appartient mais le créateur d'un contexte qui permet à des individus de se côtoyer et de faire groupe. Il accompagne leur évolution avec une méthodologie qui n'agit, ni ne souhaite agir, sur leur façon de penser. Reconsidérer sa méthodologie au regard des droits culturels est ce qui donne au chorégraphe-médiateur un nouveau rôle et de nouveaux yeux.

¹⁶¹ Lionel Arnaud, *op. cit.*

¹⁶² Isabelle Jacquot-Marchand, « La culture en partage tout au long de la vie », *NECTART*, Hors série, p. 86-94, p. 91.

Bibliographie

Pratique de la danse

Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »).

GINOT, Isabelle, « Du piéton ordinaire », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »).

GIRARDIN, Catherine, « Mise en danse du souvenir, Qu'est-ce qui nous arrive?!? (2013-2014) de Mathilde Monnier et François Olislaeger », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »).

HALPRIN, Anna, *Mouvements de vie: 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. Élise Argaud et Denise Luccioni, Bruxelles, Contredanse, 2009.

HANNA, Thomas, « Qu'est-ce que la somatique ? », *Recherches en danse*, trad. Agnès Benoit-Nader, Association des chercheurs en danse, juin 2017, [En ligne : <https://journals.openedition.org/danse/1232>].

KATUSZEWSKI, Pierre, « Kontakt Hof de Pina Bausch, “On n’a pas tous les jours une occasion comme ça” », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »).

LOCATELLI, Axelle, « Gymnastique par la danse et chœur de mouvement, Exemple d’une pratique de danse amateur dans l’Allemagne des années 1920 », in *Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2017, (« Recherches »).

MOVE-ARTE PARA TODOS, « MenDa », [En ligne : https://www.movearteparatodos.com/portfolio_page/menda/]. Consulté le 12 août 2023.

Politiques culturelles

BONET AGUSTÍ, Lluís et NÉGRIER, Emmanuel, « Un modèle espagnol de politique culturelle ? », 2017, 18 p., [En ligne : <https://hal.science/hal-01438949>].

BONET, Lluís et NÉGRIER, Emmanuel, *La politique culturelle en Espagne*, Paris : Aix-en-Provence, Karthala ; Institut d’études politiques, 2007, 181 p., (« Science politique comparative »).

« Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles », *Journal Officiel de la République Française n° 0171*, Paris, 26 juillet 1959, p. 5.

JACQUOT-MARCHAND, Isabelle, « La culture en partage tout au long de la vie », *NECTART*, Hors série, p. 86-94.

« Label « Centre chorégraphique national » » [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Centre-choregraphique-national>]. Consulté le 2 août 2023.

« Label « Centre de développement chorégraphique national » » [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Centre-de-developpement-choregraphique-national>]. Consulté le 2 août 2023.

LANG, Jack, « Le discours de Jack Lang », *Raison présente*, vol. 64 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1982, p. 97-100.

LE COQ, Sophie, « La coopération culturelle face aux nouveaux enjeux territoriaux », *NECTART*, Hors série, avril 2023, p. 8-17.

« Préambule de la Constitution du 27 octobre 1946 » [En ligne : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/preambule-de-la-constitution-du-27-octobre-1946>]. Consulté le 2 août 2023.

Droits culturels

ARNAUD, Lionel, « Droits culturels et citoyenneté différenciée : vers une redécouverte d'un agir culturel commun ? », [En ligne : <https://www.observatoire-culture.net/droits-culturels-citoyennete-differenciee-vers-redecouverte-agir-culturel-commun/>]. Consulté le 2 août 2023.

BACCOUCHE, Taïeb, BIDAULT, Mylène, BORGHI, Marco, [et al.], « Les droits culturels, Déclaration de Fribourg », Fribourg, 2007, 12 p., [En ligne : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64702-les-droits-culturels-declaration-de-fribourg.pdf>].

COLLIN, Jean-Damien, « Comment les droits culturels transforment les politiques culturelles », *NECTART*, Hors-série, avril 2023, p. 19-27.

MEYER-BISCH, Patrice, « Les droits culturels. Enfin sur le devant de la scène ? », *L'Observatoire*, vol. 33 / 1, Grenoble, Observatoire des politiques culturelles, 2008, p. 9-13.

Médiation culturelle

BONNARDEL, Ysore, « Créations participatives : la médiation en question », septembre 2015, p. 107.

CASTELLANO, Jordi, DELMAS, Fanny, DOTEAU, Anne, [et al.], « Référentiel Métier, Chargé.e/Responsable de la médiation et des relations avec les publics », éd. Réseau RP, 2017, [En ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Occitanie/Actualites/Actualite-a-la-une/Mediation-et-relations-avec-les-publics-un-referentiel-metier-au-service-des-professionnels>].

LEFLOCH, Emmanuel, « La réconciliation : œuvrer pour. Portrait subjectif du métier d'attaché aux relations avec le public à la MC2 : Grenoble », septembre 2015, p. 116.

« Médiation : une pratique mouvante », 2023, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=p0QqvLVhcek>].

RUFFIN, Maëliiss, « L'action culturelle, un outil de cohésion sociale et de développement pour les territoires par la pratique artistique », septembre 2020, p. 80.

Glossaire

Art communautaire : Les pratiques artistiques communautaires sont celles qui impliquent la collaboration et la participation du public dans la création et dans le fait de vouloir atteindre un progrès social à travers l'art. Deux des caractéristiques fondamentales qui les différencient d'autres pratiques collaboratives sont : l'importance du contexte social de l'œuvre et l'implication du spectateur.¹⁶³

Danse-théâtre : La danse-théâtre est un courant de la danse-contemporaine né en Allemagne au milieu du XX^{ème} siècle. Je souhaite en présenter quelques caractéristiques.

La danse-théâtre présente tout d'abord des personnages uniques, qui ont une véritable personnalité, une psychologie, un vécu qui influe sur la danse, sur la manière de se mouvoir. Les personnages ont une qualité très humaine. Ils se personnifient grâce au danseur.

Ensuite, les spectacles de danse-théâtre présentent souvent des scénographies très concrètes, réalistes et non pas abstraites. Ce genre met en scène des relations humaines du quotidien. On parle d'une dramaturgie des relations humaines. La danse-théâtre met souvent en scène des personnes marginalisées, qui souffrent d'échecs. Ce sont souvent des créations qui ont un enjeu sociopolitique.

Les qualités des danseurs sont plus brutes. Par exemple, on entend les danseurs respirer, souffler. La respiration devient un type de mouvement. L'effort n'est plus invisible, on voit des corps se heurter lourdement et douloureusement au sol, des corps qui n'ont plus cette élégance parfaite et légère du ballet classique.

Ce genre utilise parfois la parole, le texte. Parler devient aussi un geste de danse, qui a la même valeur que les autres, qui ne fait pas seulement que les illustrer.

On retrouve souvent des gestes ordinaires, des gestes du quotidien stylisés.

Une dernière caractéristique que l'on retrouve plus particulièrement dans le travail de Pina Bausch (une des chorégraphes qui a le plus contribué au développement de la danse-théâtre dans le monde), est de créer une représentation comme un collage. C'est-à-dire, non pas une histoire qu'il faut suivre mais une série de tableaux qui ensemble, vont tisser un sens et former une dramaturgie, une composition.

¹⁶³ Pour plus de détails sur l'art communautaire, voir : CRISTEJADA, « Qué es el arte comunitario », MOVE-arte para todos, 2017, [En ligne : <https://www.movearteparatodos.com/que-es-el-arte-comunitario/>].

Éducation populaire : L'éducation populaire est un projet de démocratisation de l'enseignement porté par des associations dans le but est de compléter l'enseignement scolaire et de former des citoyens¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Christian Verrier, « Éducation populaire », in *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, Érès, 2019, (« Questions de société »), p. 209-211.

Table des illustrations

<i>Figure 1.</i> Elena López Nieto présentant le nouveau projet de création de MOVE-arte para todos à l'occasion d'un forum. Source : Fundación La Caixa.	18
<i>Figure 2.</i> Logo de l'association MOVE-arte para todos.....	22
<i>Figure 3.</i> Mur Instagram de MOVE-arte para todos où l'on peut voir des publications que j'ai réalisées lors de mon stage.	29
<i>Figure 4.</i> Photographie d'un atelier réalisée dans le cadre de mon stage.	31
<i>Figure 5.</i> Elena López Nieto et moi lors d'une intervention dans une crèche.	36
<i>Figure 6.</i> Les bénévoles de l'intervention en milieu carcéral devant des décors réalisés par les femmes détenues.	41
<i>Figure 7.</i> Participants de l'atelier organisé par Meet Share Dance.	42
<i>Figure 8.</i> Conversation participative à l'échange forum Art for Change. Source : Fundación La Caixa.	44
<i>Figure 9.</i> Elena López Nieto s'adressant aux participants d'un atelier MenDa.....	95
<i>Figure 10.</i> Représentation de fin d'année des participants des ateliers MenDa.	100

Table des annexes

Annexe 1	114
Annexe 2	120
Annexe 3	122
Annexe 4	129
Annexe 5	132
Annexe 6	135
Annexe 7	138
Annexe 8	141

Annexe 1

Extrait de l'entretien d'Elena López Nieto mené par Adélie Ester le 29 mai 2023 à Madrid.

Dans cette retranscription, le discours a été traduit de l'espagnol au français.

La syntaxe a été normalisée et certaines phrases ont été retravaillées lorsque les répétitions et les hésitations étaient nombreuses ou lorsque la question avait besoin d'être reformulée.

Le discours rapporté a été mis entre guillemets.

Des points de suspension ont parfois été ajoutés pour marquer une hésitation, et des points d'exclamation pour marquer une émotion particulière.

Certaines actions intéressantes pour comprendre la dynamique de l'échange ont été décrites entre crochets.

Adélie Ester (A.E.) : Comment définirais-tu ce qu'est un professionnel de la scène ?

Elena López Nieto (E.L.N.) : Un professionnel, pas un artiste ? Un professionnel de la scène ?

A.E. : Et après un artiste.

E.L.N. : Un professionnel est une personne avec la technique suffisante, avec la domination nécessaire d'une technique pour réaliser ce que lui demande un directeur sans presque devoir retourner chez lui pour étudier si je peux dire. Je veux dire, avec des outils disponibles et intégrés, dans le cas de la danse, intégrés physiquement, qui lui permettent de répondre à la demande d'un directeur.

A.E. : Mais pourtant, les participants de *MI-Memoria Intergeneracional* savent aussi répondre à ce que tu leur dis non ?

E.L.N. : Oui mais je ne viens pas avec une idée prédéfinie.

A.E. : Tu ne viens pas avec une forme prédéfinie. Alors un professionnel serait celui qui possède une technique qui lui permette de créer des formes précises ?

E.L.N. : Quand j'ai travaillé avec des professionnels, j'ai travaillé à de nombreuses reprises comme assistante de direction de mouvement par exemple. Je peux dire que le directeur a une idée de ce qu'il se passe sur scène. Il demande aux interprètes qu'ils réalisent cette idée qu'il imagine. Certains directeurs sont plus ouverts d'esprits et écoutent ce que proposent les interprètes ou les assistants de direction mais d'autres ont une idée très claire de ce qu'ils veulent. Ils demandent par exemple aux assistants : « J'ai besoin que tu montes une chorégraphie qui représente une discothèque où tout le monde est fou, débrouille-toi. Je veux que les personnes qui soient là représentent une discothèque folle pour raconter mon histoire ». Donc un professionnel doit être une personne dotée de la capacité technique de faire ce qu'on lui demande. Le bon interprète professionnel est celui qui a la technique à son service pour raconter une histoire. Il ne fait pas que reproduire, il transmet aussi ce que l'artiste souhaite exprimer.

A.E. : Et alors, un artiste ?

E.L.N. : Alors... un artiste, selon moi est... Si l'on prend en compte le fait que d'après moi, tout le monde est doté d'une partie artistique... tous, tous, tous. Être Mozart c'est autre-chose. Nous sommes tous artistes, tous. Donc, disons, l'artiste que tout le monde a à l'intérieur, est la capacité que nous avons à nous exprimer à travers un langage artistique.

A.E. : Et qu'est-ce qu'un langage artistique ?

E.L.N. : Et bien, un langage artistique c'est la danse, c'est la peinture, c'est l'écriture, et c'est la capacité d'exprimer des idées, des imaginations, des émotions, des sensations, des lieux qui incommode, rendent heureux...

A.E. : Donc selon toi, pour que quelqu'un soit artiste il faut qu'il s'exprime par un langage artistique ? Cette expression ne peut pas être simplement une expression dotée de sensibilité ?

E.L.N. : Pour être artiste, il faut avoir la nécessité de s'exprimer. Et pour ça, il faut de la sensibilité, une sensibilité au monde, à ce qu'il se passe, pour que quelque-chose attire ton attention et te donne le besoin de l'exprimer.

A.E. : Et cette sensibilité est déjà *être artiste* ? Ou *être artiste* est l'expression qui vient après avoir ressenti cette sensibilité ? Par exemple, si je te parle de l'émotion que me fait ressentir cet orage...

E.L.N. : Ça c'est une personne sensible.

A.E. : Et donc, la différence entre une personne sensible et un artiste ?

E.L.N. : Pouvoir exprimer cette sensibilité à travers un langage.

A.E. : Et ce langage ne peut pas être de simples mots ?

E.L.N. : Si, comme pour l'écrivain, le poète. Mais si je te dis simplement « Ouh la, cet après-midi je me suis sentie super ! ». Tu vois ? Tu as certes la capacité de t'exprimer, mais s'exprimer de façon artistique c'est s'exprimer depuis une sensibilité plus profonde. J'aimerais parler de poétique. Ce qu'on exprime de façon artistique doit avoir une poétique.

A.E. : Et justement comment définirais-tu cette poétique ? Comment peux-tu dire que quelqu'un s'exprime avec poésie et que quelqu'un d'autre pas ?

E.L.N. : La poésie s'éloigne du littéral.

A.E. : Qu'est-ce que tu entends avec le *littéral* ?

E.L.N. : Le *littéral* est... le littéral. Disons que le littéral n'a pas de double lecture. On ne peut pas le dépasser, le transcender, l'approfondir. Il ne laisse rien à interpréter ou à réfléchir à la personne qui le reçoit. Le littéral est littéral. Le scientifique normalement est littéral. Une cellule possède un noyau et une membrane. Bon moi je n'en ai aucune idée mais bon... (Rit) C'est une bonne question. Je crois que ça a à voir aussi avec quelque-chose dont j'aime parler et qui l'amour propre. En Espagne, une personne avec de l'amour propre s'entend comme une

personne orgueilleuse mais le sens propre de l'amour propre c'est d'aimer faire les choses bien, prendre la responsabilité des choses que l'on fait, en prendre soin. Je crois que ce qui est artistique peut avoir beaucoup de caractéristiques mais cela doit être chargé de sensibilité.

A.E. : C'est ce que nous disions avant. L'artistique vient d'une sensibilité. Mais il est plus compliqué de différencier *sensibilité* et *expression artistique*.

E.L.N. : (Prend un morceau de papier et commence à écrire) Sensibilité... Regarde. Le littéral ne permet pas d'interprétation ou de réflexion. Le littéral est littéral. On ne peut même pas dire que le littéral est superficiel. Le littéral est ce que la chose est.

A.E. : Par exemple, si quelqu'un te parle de ce qu'il ressent mais qu'il utilise une métaphore. Par exemple, au lieu de dire qu'il se sent triste il dit : « Je me sens comme un nuage ». Tu dirais que ce qu'il dit est une expression artistique ?

E.L.N. : Oui, effectivement. Ça c'est la partie artistique que nous avons tous. Que cette personne soit artiste professionnellement parlant est autre chose. Ce n'est pas la même chose que quelqu'un te dise : « Comme je suis triste aujourd'hui » et qu'il te dise « Je suis gris ». C'est une forme d'expression beaucoup plus artistique... S'il te dit « Aujourd'hui mon niveau d'endorphine est faible donc j'ai envie de pleurer »...

A.E. : Ça pour le coup c'est littéral !

E.L.N. : Ça c'est littéral ! (Rit) Je me rappelle justement, quand je travaillais au collège, une des choses que je faisais tous les jours en entrant dans la classe est de leur demander de me dire comment ils se sentaient avec une métaphore, celle qu'ils voulaient. « Je me sens rigide comme une chaise ». Peu importe. C'était justement pour éveiller leur capacité de penser avec des images, des sensations. « Je me sens rigide comme du bois » ou « Mon cœur se sent comme une passoire ». Éveiller en eux la capacité de sentir depuis un autre endroit que le simple fait d'affirmer que « Je suis triste » ou que « Je suis heureux ». Ou pour apprendre à reconnaître ce qui leur fait savoir physiquement qu'ils sont tristes par exemple. Ça oui, c'est éveiller l'artiste qui est en eux, c'est éveiller les capacités artistiques. Devenir artiste professionnel c'est autre chose.

A.E. : Artiste professionnel c'est...

E.L.N. : Avoir suffisamment d'outils pour...

A.E. : Pour pouvoir créer ce que toi ou une autre personne a en tête.

E.L.N. : C'est ça.

A.E. : Si l'on prend cette définition on peut donc dire que tous les participants de *MI-Memoria Intergeneracional* sont artistes ?

E.L.N. : Oui. Regarde. Nous apprenons tous les mathématiques mais nous ne sommes pas tous mathématiciens. C'est exactement pareil. Nous apprenons tous à écrire, mais nous ne sommes pas tous écrivains, ou vivons de l'écriture. Avec l'art c'est pareil mais je ne sais pas pourquoi il y a un moment dans l'éducation de ce pays ou de cette civilisation ou avec l'art ce n'est pas pareil. Tous les enfants entendent de la musique et se mettent à bouger et à danser, jusqu'au jour où quelqu'un leur demande d'arrêter de le faire et ils arrêtent. Je ne sais pas pourquoi. Parce que c'est quelque-chose d'inné. Être Noureev c'est un autre sujet.

A.E. : C'est vrai, par exemple il y a beaucoup de gens qui dessinent et qui disent qu'ils ne savent pas dessiner et c'est exactement ça. Je veux dire, quand tu effectues un exercice de maths, tu fais des maths et pas autre chose. Et tu n'es pas mathématicien pour autant mais tu fais des maths. Et donc, quelqu'un qui dessine fait de l'art.

E.L.N. : Il y a aussi quelque-chose d'être artiste qui nous fait mal parfois. Le fait de penser que nous sommes des personnes spéciales. Je crois que ça nous fait beaucoup de mal. Car nous ne sommes pas plus spéciaux qu'un astronaute. Un astronaute doit savoir maîtriser tant de choses qu'un artiste ne pourrait jamais arriver à faire ! Chaque profession a sa technique. Je te le dis car dans ces processus je me suis souvent retrouvée avec des personnes qui se disaient *artistes*, c'est-à-dire qui se considéraient comme des êtres spéciaux, très spéciaux. Cela les amenait à ne pas vouloir faire certaines choses que je proposais ou de ne pas reproduire ce que proposait un camarade. Les grands professionnels travaillent énormément. Paco de Lucia jouaient de la guitare beaucoup d'heures par jour, Picasso peignait

énormément, Gabriel García Marquez pareil. Sylvie Guillem dansait. Ces personnes ont de grandes capacités mais dédient leur vie à cela.

A.E. : Comme pour chaque profession, il faut travailler beaucoup.

E.L.N. : Un artiste est spécial pour une chose, un astronaute pour une autre. Et le professeur d'école est spécial pour encore autre chose. Chaque profession est spéciale pour quelque-chose. Tout a son art. Ce que je dis c'est que nous avons tous des capacités artistiques. Aussi bien que nous avons tous des capacités mathématiques. Je peux apprendre à additionner jusqu'à un certain niveau, un niveau basique qui me permet d'être dans le monde. Être mathématicien c'est autre chose, mais tout le monde sait que savoir compter à un niveau basique est essentiel pour la vie. Ce que je ne comprends pas, c'est pourquoi on ne reconnaît pas que tout le monde sait chanter, danser quand il y a de la musique, ou dessiner quand on se sent mal, et devrait pouvoir apprendre à le faire. Ce sont des langages d'expression, tout aussi importants. Vouloir gagner sa vie en dessinant, c'est autre chose.

Annexe 2

Listes des changements physiques et psychologiques observés par Elena López Nieto chez les participants des ateliers proposés par MOVE.

Ces changements physiques et psychologiques ont été remarqués par Elena au cours des ateliers ou ont été directement exprimés par les participants en question. J'ai pu récolter ces observations au cours de l'entretien que j'ai réalisé avec elle.

Elisa

Lorsqu'elle a commencé, il était difficile pour elle d'adhérer aux propositions d'exercices. Elle était très réservée, se plaçait toujours en périphérie du groupe et n'était pas très volontaire. Elle avait aussi très peu de souplesse, ne pouvait pas se mettre au sol et restait assise sur une chaise. Lorsqu'elle se relevait de la chaise, il lui arrivait de ressentir quelques étourdissements et d'arrêter l'exercice.

Elle venait d'abord avec une amie qui était pour elle un moyen de s'intégrer. Lorsque l'amie a arrêté, Elisa a continué. Elle prend aujourd'hui beaucoup de plaisir à participer aux propositions et à s'amuser. Elle a gagné en souplesse et dit parfois se sentir plus légère.

Paco

Paco est très investi dans les ateliers mais a dû s'absenter en raison d'un cancer et d'une rupture du ménisque. Il vit seul, n'a pas de partenaire ni d'enfant. Il dit que le groupe généré à l'occasion de ces ateliers est pour lui une famille. Il a pu rencontrer des personnes avec qui aller au théâtre et dit apprécier le fait de se sentir attendu.

Maribel

Maribel a connu les ateliers de MOVE parce que l'un de ses enfants y participait. Elle a toujours été une femme énergique mais très inquiète pour ses enfants. Sa fille disait à Elena

que ces ateliers la rendaient plus active, plus motivée, qu'elle adorait monter sur scène. Ces activités lui permettent de s'investir dans quelque-chose qui lui tient à cœur et de ne pas toujours se préoccuper pour ses enfants.

Isabel

Elena dit qu'après quatre mois d'ateliers, Isabel est plus ouverte au reste du groupe et moins réservée.

Pablo

Pablo a fait partie des premiers participants, il se rendait déjà aux ateliers avant le premier confinement. La pandémie l'a rendu très anxieux. Il avait beaucoup de mal à sortir de chez lui. Certains des participants du groupe l'ont soutenu en lui proposant de l'accompagner depuis chez lui jusqu'au lieu de l'atelier. Il souffre aussi de claustrophobie mais il est pourtant capable de suivre un atelier qui se déroule dans un studio sans fenêtre situé dans un espace sous-terrain.

Elsa

Elsa était la plus jeune du groupe d'adolescents de l'un des projets Abriles. Dans l'une des conversations tenues pendant le processus de création, elle a révélé ne pas connaître encore son orientation sexuelle. Cette confidence a fait partie du texte de la pièce. À la fin du processus de création, après avoir joué plusieurs fois la pièce, Elsa s'amusait à remarquer que ce texte n'était plus d'actualité, qu'elle connaissait très bien son orientation et que ce processus de création lui avait servi à grandir et se découvrir. C'est elle qui a donné son nom à la pièce *Caer en ti* (En français, Tomber dans soi-même) en affirmant que cette expérience lui donnait l'impression de tomber dans elle-même et d'apprendre à se connaître profondément.

Autre

Elena a également précisé que pendant les périodes de confinement, les participants des ateliers MenDa avaient tenu à trouver le moyen de pouvoir rester en contact. Ils ont demandé à Elena d'organiser quelques ateliers en ligne.

Annexe 3

Comptes-rendus des entretiens réalisés auprès de quelques participants des ateliers MenDa.

Ces prises de notes rendent compte des principales informations délivrées par les participants pendant l'échange. Les échanges ont été traduits de l'espagnol vers le français, retranscrits avec le discours indirect et parfois abrégés. Les questionnaires conçus pour réaliser ces entretiens se trouvent également en annexe.

Compte-rendu de l'entretien réalisé avec quatre participantes des ateliers MenDa le 7 juin 2023 à Madrid

1. Pilar

Suit les ateliers MenDa depuis environ 10 mois, avec une interruption pour cause de maladie (cancer du sein).

À côté de la danse elle fait aussi du sport.

Changements physiques et psychologiques observés

Avant elle était très maladroite, maintenant beaucoup plus agile.

Elle a adoré pouvoir revenir après sa maladie. Elle avait l'habitude de danser tous les matins en se levant. Avec la maladie elle ne pouvait plus, et le retour à la danse a été pour elle le signe d'un retour à la vie quotidienne et à la santé.

Une autre participante dit d'elle qu'elle est beaucoup moins réservée qu'avant dans sa façon de se mouvoir et qu'elle est plus ouverte aux autres.

Propos tenus par le participant qui permettent de nourrir la réflexion autour des droits culturels ou qui nous font comprendre son rapport à la danse

Elle dit que leur âge et leur condition ne les définissent pas comme personne. Elles sont avant tout des personnes actives qui veulent profiter de la vie et s'exprimer ensemble quand elles peuvent. Viky répond ne pas vouloir se voir comme une personne âgée dont il faut prendre soin.

« Être âgé est comme être jeune, c'est pareil, il y a une infinité de personnes âgées différentes. »

Elle rappelle qu'il est cependant important de se rendre compte par rapport à qui on est plus âgé (plus que de se rendre compte qu'on est âgé comme si l'âge était une condition) pour estimer ses limites, reconnaître ses différences et parce qu'il est enrichissant de voir des gens différents danser. Elle dit du groupe qu'il est très varié, que certains apprécient danser au sol ou que d'autres ne préfèrent danser que sur leurs deux pieds.

Elle dit ne pas vouloir être danseuse professionnelle mais vouloir développer ses capacités d'expression. Elle raconte l'anecdote d'un professeur d'une académie de danse qui lui avait dit lorsqu'elle était jeune : « Si tu dances comme ça, rentre chez toi pour t'occuper de ton mari ». Cette remarque lui a fait arrêter la danse et elle regrette de ne pas avoir découvert les ateliers comme ceux de MenDa plus tôt.

2. Viky

Suit les ateliers MenDa depuis 2 ans.

Changements physiques et psychologiques observés

Elle apprécie pouvoir passer du temps avec des gens.

Elle dit que les consignes données par les chorégraphes-médiatrices l'ont aidée à prendre conscience de comment mieux respirer en bougeant. Elle ajoute que ces consignes sont valables aussi bien pour la danse que pour la vie de tous les jours.

Elle sent qu'elle s'ouvre plus aux autres, qu'elle est moins timide.

Une autre participante remarque qu'il est parfois difficile de penser à ne pas regarder le sol quand elle danse. Elle apprécie l'exercice qui consiste à explorer différentes manières de poser son regard en dansant : sur soi, dans son périmètre proche, en regardant le plus loin possible.

3. Isabel

Suit les ateliers MenDa depuis 4 mois.

Elle dit ne pas vouloir apprendre de « grandes danses ». Elle sent qu'elle peut danser ce qu'elle veut, qu'elle ne se sent pas jugée. Elle se sent très à l'aise dans le groupe.

Changements physiques et psychologiques observés

Elle dit attendre chaque mercredi. Elle apprécie être avec le groupe en plus d'aimer la danse et la musique.

Principales difficultés durant les ateliers

Elle a encore du mal à gérer sa respiration en dansant et à se sentir pleinement à l'aide dans les exercices qui demande d'utiliser la voix.

Propos tenus par le participant qui permettent de nourrir la réflexion autour des droits culturels ou qui nous font comprendre son rapport à la danse

Elle dit être horrifiée par la danse qui est attendue pour les personnes âgées. Elle donne des exemples : danse en couple, bals régionaux. Et qu'elle n'aime pas non plus les techniques enseignées dans les académies. Elle apprécie danser de manière libre, le fait parfois chez elle. Elle apprécie les ateliers de MOVE car elle dit pouvoir retrouver cette danse libre. Elle apprécie ne pas devoir se plier à une chorégraphie.

Elle dit : « mes camarades ont plus de techniques que moi ». Je lui demande ce qu'elle entend par technique et si elle trouve que c'est important d'en avoir pour ces ateliers. Elle me répond que pour elle, la technique est essentielle pour savoir respirer en dansant, pour être moins rigide dans ses mouvements. J'en déduis qu'elle veut dire que ses camarades ont plus de conscience corporelle qu'elle. Elle dit que le temps est important pour acquérir cette conscience et qu'elle s'attend à en acquérir davantage.

4. Elisa

Suit les ateliers depuis le premier groupe, avant la pandémie.

Elle fait aussi du Tai Chi.

Elle dit être incapable de ne faire que du sport, que cela l'ennuie.

Changements physiques et psychologiques observés

Elle apprécie le fait que la danse soit aussi pour elle un moyen de faire de l'exercice.

Elle a gagné en souplesse.

Elle dit avoir appris à être moins impatiente et hâtive, à prendre du temps pour faire les choses.

Pour elle, ces ateliers lui permettent de savoir jusqu'où elle peut aller, de prendre conscience de ses limites physiques et de savoir faire de son mieux.

Pilar ajoute que ces ateliers lui ont enseigné une certaine forme d'autocontrôle. Elle dit d'elle-même qu'elle est une personne qui serait « capable de grimper à un lampadaire ». Cet autocontrôle lui apprend à ne pas se blesser, il lui rappelle qu'elle fait partie d'un groupe, qu'elle ne peut pas toujours être la première à répondre aux propositions des chorégraphes, qu'elle ne peut pas toujours prendre la parole quand elle a envie.

Propos tenus par le participant qui permettent de nourrir la réflexion autour des droits culturels ou qui nous font comprendre son rapport à la danse

Elisa rappelle qu'il est quand même important d'accepter qu'elles soient des personnes âgées pour avoir conscience de ses limites, les travailler et ne pas se faire mal. Elle apprécie être dans un groupe de personnes de son âge car elle se sent plus à l'aise, elle dit ne pas avoir à se

comparer avec des personnes qui auraient beaucoup plus de facilité à répondre aux exercices. Elle ne se sent ni jugée ni évaluée et n'a pas l'impression de limiter la classe.

Elle dit que le bon de ces ateliers est qu'ils soient composés d'une première partie qui fasse gagner en conscience corporelle. Elle dit que c'est important car sans cette première étape elle finirait pas ne bouger que les mêmes parties du corps à chaque fois. Cette partie-là est très importante selon elle, elle ajoute que cela la prépare à être capable d'exprimer ce qu'elle ressent, qu'elle acquiert une technique sans qu'on lui impose une manière de bouger qui n'est pas la sienne.

Elisa rappelle qu'aucun participant n'est obligé d'aller sur scène. Elle n'y va pas elle-même, elle participe surtout pour son propre bien-être et besoin d'expression. Cela prouve que ces participants ne sont pas au service des intérêts artistiques d'un chorégraphe.

5. Je demande aux quatre participantes si elles se considèrent comme des artistes

Elles répondent qu'être artiste est une profession et qu'elles ne le sont donc pas.

Elles disent que pour elles ces ateliers sont un jeu avant tout.

Je leur dis que pourtant elles sont amenées à s'exprimer, qu'elles défendent des sujets qui leur tiennent à cœur. Je leur demande si elles pourraient avoir des capacités artistiques bien que ce ne soit pas leur profession.

Pilar répond en disant que certaines personnes se pensent artistes sans se rendre compte de la qualité de ce qu'elles font, qu'elles font preuve d'orgueil. Je me demande alors pourquoi les termes de *capacités artistiques* sont associés à l'artiste professionnel et non pas à la personne qui s'exprime artistiquement sans être artiste professionnelle.

Pilar dit que tout le monde n'est pas artiste. Je pense qu'elle veut dire que tout le monde n'est pas professionnel. Elle associe le terme *artiste* à un adjectif orgueilleux qui n'est pas ce sur quoi je souhaite la faire réfléchir. Ma question n'est pas : « Vous considérez vous comme des artistes professionnelles ? ». Pour ne pas employer le terme de *capacités artistiques* et éviter toute confusion, je leur demande si elles estiment qu'elles ont de la créativité. Pilar dit qu'elle ne se sent pas avec un rôle important à défendre et à répéter, que ce qu'elle fait est tout petit par rapport à ce qu'elle considère comme de l'art ou de la créativité. Vicky répond en disant qu'il faut aussi admettre qu'elles ne sont pas pareilles que d'autres personnes qui n'ont pas d'occasions de sortir de chez elles et qui s'occupent de leur foyer toute la journée, qui font ce

qu'on attend d'une personne âgée. Je vois là un parallèle intéressant avec la notion de littéral défendue par Elena lors de l'entretien. Viky ajoute que si elle participe à ces ateliers, c'est qu'un besoin d'expression l'appelle, ce n'est pas seulement parce qu'elle souhaite faire de l'exercice sinon elle ferait du sport. Elle parle d'un autre besoin, du besoin de sortir d'elle quelque-chose.

Pilar reprend la parole en annonçant qu'après réflexion, elle pense qu'elle ainsi que les autres participants du groupe font en effet preuve de créativité. Elle dit que chaque personne a son propre niveau de créativité et sa manière de l'exprimer, que cette créativité peut être moins présente à certains épisodes de la vie mais qu'elle peut revenir.

Viky dit que pendant ces ateliers chacun exprime ce qu'il a à l'intérieur de lui, interprète les consignes des chorégraphes par rapport à sa propre réalité et pour servir ses propres besoins.

Compte-rendu de l'entretien réalisé avec une participante des ateliers MenDa le 14 Juin 2023 à Madrid

1. Teresa

Suit les ateliers MenDa depuis 2 ans.

A fait partie du projet Memoria Conectiva.

Changements physiques et psychologiques observés

Elle dit appliquer certaines des consignes à sa vie quotidienne, pour stimuler sa créativité et pour prendre soin de son corps.

Les ateliers sont aussi pour elle une manière de socialiser.

Principales difficultés durant les ateliers

Elle a encore du mal avec la coordination et le fait de devoir se rappeler de plusieurs consignes en même temps.

Propos tenus par le participant qui permettent de nourrir la réflexion autour des droits culturels ou qui nous font comprendre son rapport à la danse

Elle dit qu'elle faisait du yoga et du sport mais qu'il lui manquait la partie de la danse qui lui permet de s'exprimer.

Je lui demande si elle pense que MOVE l'aide à s'exprimer.

Elle dit que les consignes des chorégraphes comme « N'allez pas si vite » ou « Ne regardez pas le sol » sont des outils qui l'aident à s'exprimer. Elle dit que parfois elle aurait besoin de modifier sa posture pour être plus disponible pour s'exprimer et qu'elle ne peut savoir seule comment faire. Elle rappelle donc l'importance du chorégraphe-médiateur.

Je lui demande pourquoi il est si important pour elle d'avoir cette posture moins fermée comme elle me décrit et de gagner en conscience corporelle. Elle répond : « Pour être plus moi, pour avoir une vision plus large de mon entourage et de moi-même. Si je suis fermée, que mon regard se dirige vers le sol, je ne vis pas ça. Si je corrige ma posture (elle se place avec le dos redressé et la tête relevée), je peux voir la femme marcher doucement à ma droite, le t-shirt que porte l'homme à ma gauche. Je suis plus ouverte au monde. ».

Elle dit que ces consignes lui font arriver à se rendre compte de choses qu'elle n'avait pas remarquées avant, d'elle ou de son entourage et lui donnent envie de les modifier ou de les approfondir. Elles lui font aussi se connecter avec d'autres éléments de sa vie personnelle.

Je lui demande comment elle définirait l'art. Elle dit que pour elle, l'art est la concrétisation de la créativité, que ce soit par le mouvement, la peinture, la voix.

Je lui demande ensuite si elle pense que tout le monde peut être artiste. Elle répond que tout le monde pourrait sans que tout le monde ne soit un professionnel reconnu. Elle ajoute qu'il serait peut-être très important que tout le monde le soit car c'est une manière de prendre de la distance avec les choses, d'être plus flexible.

Annexe 4

Questionnaire ayant servi à mener l'entretien auprès de Elena López Nieto.

La définition de la pratique et des rôles de chacun

Comment décririez-vous les ateliers MenDa à quelqu'un qui ne sait pas ce que c'est ?

Pourquoi avez-vous décidé de mener ces ateliers avec ces personnes ?

Dans ces ateliers, quel est votre rôle ?

Comment avez-vous « trouvé » ces participants ? Comment sont-ils venus vers vous ?

Est-ce que vous collaborez avec d'autres entités : sociales, éducatives, culturelles ?

Qu'est-ce qui vous a donné envie de mener des processus de création en plus des ateliers ?

Que recherchez-vous en montant ce spectacle ?

Comment vous nommez votre fonction dans les ateliers, et dans les processus de création ?

Chorégraphe, animatrice... ?

Quelle place les participants ont dans le processus de création ? Est-ce qu'ils apportent de la matière artistique ? De quelle façon ?

Comment décririez-vous votre rôle dans le processus de création ?

Comment réagissez-vous lorsqu'un participant n'est pas d'accord avec les choix artistiques ?

À quel point est précise votre vision de la pièce avant les ateliers ? Après les ateliers ?

À quel point votre vision de départ est-elle différente de la pièce finale ? Pourquoi ?

Une difficulté que vous pensez ne pas avoir en travaillant avec des professionnels.

Quelque-chose que vous appréciez dans le fait de travailler avec des non-professionnels.

Est-ce qu'entre le premier atelier que vous avez donné et le dernier, votre manière de travailler avec ces personnes a évolué ? Dans quel sens ?

Est-ce que vous diriez que ces processus et ces ateliers ont remis en question votre fonction de chorégraphe ?

Comment nommez-vous les participants ?

Est-ce que vous les considérez comme des artistes ?

Qu'est-ce qui fait d'un danseur un danseur professionnel ?

Qu'est-ce qui fait d'un danseur un amateur ?

Qu'est-ce que la danse pour vous ? Et l'art ?

Est-ce que vous sentez une évolution physique/psychologique/sociale chez vos participants ?

Un exemple.

Une chose qu'apporte la danse-théâtre aux participants que n'apporterait pas une autre forme d'expression artistique ?

La meilleure chose que vous apporte MOVE ?

MOVE, informations sur la structure

1. Histoire de MOVE

Pouvez-vous décrire votre parcours et ce qui vous a menée à travailler avec les personnes avec lesquelles vous travaillez aujourd'hui ?

D'où est née l'envie de créer MOVE ?

Comment s'est constituée l'équipe ?

Comment décririez-vous les objectifs de MOVE ?

Pourquoi la danse-théâtre ?

Comment ont été constitués les objectifs que l'on retrouve sur le site web ? Par qui ?

Quels sont les projets actuels de l'association ?

2. Être une association d'art-vivant en Espagne

Quel est le statut juridique de MOVE ? À quoi donne-t-il droit ?

Quels sont les soutiens financiers de MOVE ?

Quelles sont les recettes propres ?

Est-ce que la Ville, la communauté, l'Etat financent le projet ? Comment bénéficier de ces aides, selon quels critères ?

Qui prend les décisions en ce qui concerne le soutien à la culture et aux associations ? L'Etat, la communauté autonome ?

Est-ce que les activités de MOVE vous permettent de gagner votre vie ?

Quelles sont les structures qui accueillent vos projets ?

Les démarches pour trouver un lieu sont-elles faciles ? Comment vous y êtes-vous prise ?

Qui compose l'équipe actuelle ? Qui prend les décisions ?

Quelles sont selon vous les principales difficultés que vous rencontrez lors de la gestion de votre association ?

Y-a-t-il des différences d'une communauté autonome à une autre ? Pourquoi ?

Politiques culturelles en Espagne, rapport à la médiation et à la danse

Est-ce que le métier de chargé de médiation existe dans les structures culturelles ?

Y-a-t-il une formation pour faire le métier que vous exercez ?

À quel point la médiation est développée sur le territoire ?

Si elle ne vient pas des théâtres, existe-t-elle ailleurs ?

Quel est le rôle de la médiation culturelle en Espagne ?

Qu'est-ce qui expliquerait que la médiation est moins développée en Espagne qu'en France ?

Est-ce que la danse-théâtre est bien développée en Espagne ?

Y a-t-il des structures de soutien spécifique à la danse ?

Est-ce que vous diriez que le flamenco est plus soutenu que la danse-contemporaine ?

Annexe 5

Questionnaire ayant servi à mener les entretiens auprès des participants des ateliers MenDa.

Pour en savoir un peu plus sur la personne

Quel métier exercez-vous ou avez-vous exercé ?

Habitez-vous à Madrid ?

Vivez-vous seul, en couple, en famille ?

Menez-vous une vie sociale active ?

Relation avec MOVE

Depuis combien de temps vous participez aux ateliers de MOVE ?

Comment avez-vous entendu parler de MOVE ?

Pour quelles raisons vous êtes-vous inscrit aux ateliers MenDa ?

Qu'est-ce qui vous a fait rester ?

Participez-vous à d'autres activités en dehors de MOVE ? Depuis combien de temps ?

Comment décririez-vous les ateliers MenDa à quelqu'un qui ne sait pas ce que c'est ?

Vous souvenez vous de vos sensations lors du premier atelier, votre première impression ?

Est-ce que vous ressentez toujours cela ?

Évolution physique

Est-ce que vous remarquez des changements physiques depuis que vous participez aux ateliers MOVE ? (Coordination, souplesse, mémoire, conscience de la posture, rapport à l'espace, sens du rythme, précision du mouvement, reconnaissance des émotions, gestion des émotions, endurance, rapport à votre corps...)

Est-ce qu'il y a un exercice que vous n'arriviez pas à faire et que maintenant vous réussissez ?

Est-ce que vous avez encore du mal à effectuer certains exercices ?

Evolution psychologique et sociale

Est-ce que vous remarquez des changements psychologiques, ou de nouvelles habitudes sociales ?

Comment décririez-vous votre caractère social ? Plutôt réservé, à l'aise, propose beaucoup de choses durant l'atelier, pudique, n'apprécie pas le contact physique... ? Est-ce que ce caractère a évolué en participant aux ateliers ?

Est-ce que vous avez tissé des relations amicales qui sortent du contexte des ateliers ?

Quelle émotion ressentez-vous le plus lors d'un atelier ?

Est-ce que vous remarquez un changement d'humeur avant et après un atelier ?

Relation du contenu de l'atelier avec la vie quotidienne

Est-ce qu'il vous est déjà arrivé de vous rappeler de ce que vous avez pu faire dans un atelier au cours d'une situation de la vie quotidienne ? Avez-vous déjà utilisé dans la vie quotidienne une consigne prononcée par la chorégraphe-médiatrice ?

Importance des ateliers pour la personne et vision de la danse

Aviez-vous une autre image de la danse avant de participer ?

Pour vous la danse, qu'est-ce que c'est ?

Vous arrive-t-il d'aller voir des spectacles ? Plus depuis que vous participez aux ateliers de MOVE ?

Qu'est-ce que représentent les ateliers MenDa pour vous ? Quelle importance vous leur accordez ?

La meilleure chose que vous apporte ces ateliers.

Importance des processus de création pour la personne

Est-ce que vous avez participé à une création de spectacle avec MOVE ?

Que recherchez-vous en participant à ce processus de création ?

Qu'est-ce qui vous plaît dans le fait de créer un spectacle ?

À quoi pensez-vous pendant une représentation ?

Relation aux chorégraphes-médiatrices

Lors d'un processus de création, participez-vous vous-même à la création ou suivez-vous plutôt ce que vous disent les chorégraphes ? Quel est votre rôle selon vous ?

Est-ce qu'il vous est arrivé de ne pas être d'accord avec une proposition ou de ne pas vous sentir à l'aise dans une proposition ? Qu'avez-vous fait ?

Est-ce que dans le spectacle vous sentez que vous exprimez quelque-chose que vous avez besoin d'exprimer et que vous vous exprimez comme vous le souhaitez ou vous sentez-vous plutôt comme un interprète ?

Est-ce que vous vous considérez comme un artiste ?

Période COVID

Participez-vous aux ateliers MenDa pendant le COVID ?

Comment avez-vous vécu la période de confinement ?

Est-ce que vous diriez que les ateliers MenDa vous ont aidé à mieux supporter cette période ?

Annexe 6

Description de l'atelier conçu pour l'intervention auprès du groupe de danseurs avec et sans handicap moteur de l'association Meet Share Dance le 15 juin 2023.

Cette description a d'abord été rédigée en espagnol dans le cadre du stage puis traduite en français pour ce mémoire.

Échauffement – pour se rencontrer

Étape 0

Présentation, dire nos prénoms etc.

Étape 1

Marcher dans l'espace.

Regarder les autres des pieds à la tête (nous indiquons sur quelle partie du corps se concentrer en commençant par les pieds, puis les chevilles, les genoux etc. jusqu'à ne regarder que les yeux puis regarder les corps en entier).

Choisir chez quelqu'un, un détail qui nous plaît (Ex : une boucle d'oreille, un grain de beauté, un doigt).

Continuer de marcher en ayant toujours ce détail dans notre champ de vision.

Approcher nos yeux le plus près possible de ce détail.

Cela crée une statue de groupe.

Proposition – le pouvoir expressif des mains

Étape 1

Marcher dans l'espace.

Centrer notre attention sur les mains des autres : remarquer dans quel état elles sont (tendues, relâchées, en mouvement etc.).

Lorsque nous croisons le chemin de quelqu'un, s'arrêter, serrer la main de cette personne et prendre le temps de remarquer dans quel état est sa main (transpirante, tendue etc.), sourire à la personne et reprendre la marche.

Répéter l'exercice avec d'autres personnes (ne pas seulement serrer la main mais accorder un réel temps de captation des sensations physiques générées par ce contact).

Le rythme accélère, rester de moins en moins de temps en contact avec la personne que nous croisons.

Le rythme accélère encore plus, serrer autant de mains différentes que possible.

Changer aussi vite que possible de main sans jamais se retrouver sans main à serrer.

Étape 2

En cercle, l'un après l'autre, proposer un geste quotidien (avec la main) que nous avons l'habitude de faire. Le groupe le répète. À la fin du cercle, le groupe répète tous les gestes quotidiens les uns après les autres pour former comme une petite chorégraphie.

Nous donnons des consignes de dynamique de mouvement (grande ou faible amplitude, mouvements lents ou rapides etc.) pour jouer à modifier les gestes quotidiens, les répéter de différentes manières. L'objectif est de voir comment d'un geste quotidien peut naître un mouvement plus abstrait.

Étape 3

Former des groupes de trois ou quatre personnes, chacune possède déjà son geste quotidien et ceux des personnes de son groupe.

Chaque groupe tire une carte *émotion* du jeu Improk.

Chaque groupe dispose d'un moment pour interpréter l'émotion de la carte tirée avec leurs gestes quotidiens en choisissant la dynamique (vitesse, amplitude etc.) la plus adaptée pour interpréter cette émotion. Insister sur le fait que le visage ne doit pas laisser deviner l'émotion. Tout doit reposer dans les mains.

Chaque groupe interprète sa séquence de mouvement et les autres doivent deviner l'émotion qui leur a été attribuée.

Étape 4

Nous diffusons des musiques de styles très différents (mélodie au piano, musique minimaliste répétitive, orchestre symphonique, variété française, percussions, musique traditionnelle grecque, flamenco, pop, rap etc.). Le groupe improvise. Le mouvement doit toujours naître des mains mais il est possible de mobiliser d'autres parties du corps.

L'objectif est de sentir comment chaque style de musique modifie la dynamique du mouvement de leur improvisation, comment le corps répond à la musique. Il est important d'essayer aussi de bouger à l'inverse de ce que la musique fait ressentir.

Étape 5 - Pour un atelier plus long

Chaque groupe choisit une des musiques diffusées sans le dire aux autres groupes.

Chaque groupe doit écrire une courte séquence de mouvement, toujours avec les mains, en relation avec la musique choisie.

Chaque groupe interprète ensuite sa séquence devant les autres en silence, sans musique. Le public doit ainsi deviner avec quelle musique chaque groupe a travaillé.

Étape 6 - Pour un atelier plus long

Quand chaque groupe interprète sa séquence de mouvement, les autres doivent écrire sur un morceau de papier un mot ou une courte phrase à propos de ce qu'ils voient ou ressentent.

Le groupe qui vient d'interpréter sa séquence récupère ensuite chaque morceau de papier et les lit les uns après les autres. Cette lecture forme comme un court poème composé collectivement à partir de ce que chaque groupe aura dansé.

Conclusion – pour se reconnecter

En cercle, se donner la main.

L'un après l'autre, générer une pression avec notre main droite sur la main de notre voisin.

Quand cette personne sent cette pression dans sa main gauche, elle l'effectue à son tour avec sa main droite.

Le rythme peut accélérer ou ralentir. Les pressions peuvent être plus ou moins fortes.

Lorsque l'exercice est maîtrisé, il est possible de choisir de renverser le sens de transmission des pressions en générant une pression avec sa main gauche au lieu de sa main droite. Cet exercice encourage les participants à rester attentifs à ce qu'ils ressentent pour répondre avec spontanéité.

Annexe 7

Partition de la représentation de fin d'année des ateliers MenDa.

Cette partition, rédigée par Elena López Nieto en espagnol a été librement traduite en français.

Titre : Ce que je dis quand je me tais

Chuchotements (5 minutes)

Faible lumière qui augmente petit à petit pendant la scène, comme un lever du jour.

Il n'y a pas de musique.

Entrées (et rôle dans la séquence) :

- Maribel : (C)
- Pepe (C)
- Gloria (C)
- Isabel (C) et Teresa (M)
- Pilar (M)
- Pablo (M) y Elisa (C)
- Feli (C)
- Viky, Rosma, Pablo et Cati (M)

Légende :

- C - Chuchotement : La personne danse en se parlant à elle-même en chuchotant
- M – Marche : La personne marche et s'arrête de temps en temps pour observer les autres danser

Lorsqu'ils sont tous entrés sur scène, la lumière clignote. Signal pour aller petit à petit se placer en ligne en fond de scène, face public.

Ligne Lambada (3 minutes)

Tous en ligne sans bouger.

La musique de la Lambada démarre petit à petit. Quand la chanteuse commence à chanter, ils dansent seulement avec le visage.

Au signal décidé ensemble, ils commencent à avancer en ligne.

La musique s'arrête petit à petit.

Volée (10 minutes)

La lumière baisse presque jusqu'au noir.

Ils forment comme une nuée d'oiseaux qui avancent ensemble. Le flux du groupe qui marche est initié sans qu'on ne sache vraiment qui est la personne qui dirige le groupe. Quand le groupe change d'orientation, la ou les personnes motrices ne sont plus les mêmes.

La volée peut avancer, reculer, s'arrêter, se décomposer et se regrouper de nouveau.

Musique : Half life ou Raindance.

1:00 : La lumière clignote. Signal pour commencer les solos.

Chaque personne sort une fois du groupe pour danser un solo. Elle revient dans le groupe soit lorsqu'elle-même le souhaite, soit lorsque le groupe avance vers elle et l'emporte dans son flux. Ne peut sortir d'une groupe qu'une personne à la fois.

La lumière faiblit.

Le groupe éclate et chacun danse son solo dans l'espace.

La musique se termine. Ils continuent de danser. Ils rejoignent petit à petit le mur sauf Pepe qui continue en silence de danser son solo.

La lumière augmente (pas à 100%).

Un autre chemin (4 minutes)

Pepe danse et les autres lui donnent des consignes en chuchotant :

- Danse d'une autre façon

- Change de direction
- Plus grand/Plus petit.
- Plus lent/Plus rapide

Quand il s'arrête de danser, tout le monde se tait. Quand il recommence, les consignes redémarrent et sont prononcées de plus en plus fort jusqu'à hurler.

Pause.

Marches (6 minutes)

Deux groupes

Groupe 1: Feli, Ana, Paco, Rosma, Isabel, Pilar, Viky, Cati.

Groupe 2: Pepe, Teresa, Gloria, Pablo, Elisa, Alicia, Maribel.

Musique de l'exercice de la marche.

Tous marchent quand et de la manière dont ils le souhaitent.

Break musical, le rythme démarre : 0:38

- Marche en canon avec 16 mesures d'écart entre chaque groupe (Une séquence de marche : 8 pas, 8 mesures de pause, 2 x 4 pas et 4 mesures de pause, 4 x 2 pas et de mesures de pause et recommencer).

Intermède, rythme moins marqué : 3:00 à 3:33

- Pause.

Break musical, le rythme revient : 3:33

- Séquence de marche sans canon en remplaçant les pauses par des pas en arrière.

Ils se dirigent vers la porte.

Annexe 8

Carte d'Espagne représentant l'organisation du territoire en communautés autonomes et en provinces. (Source : Mapa de España)



Libre traduction de la légende :

- Capitale de communauté
- Capitale de province
- Ville autonome

Table des matières

Introduction	11
PARTIE 1 TROIS MOIS AU SEIN DE MOVE-ARTE PARA TODOS	14
Chapitre 1. MOVE-arte para todos, défendre les arts de la scène à travers l'art communautaire et la création collective	15
A. Des valeurs fortes, une équipe mouvante	15
B. La danse-théâtre comme langage commun autour duquel se retrouver	18
C. Être une association d'arts-vivants en Espagne : difficultés rencontrées et points d'amélioration	22
Chapitre 2. Intégrer l'équipe de MOVE-arte para todos.....	26
A. Assistante à la coordination des tâches de production et de communication	26
a. <i>Mesurer l'impact d'un projet.....</i>	<i>27</i>
b. <i>Communiquer.....</i>	<i>28</i>
c. <i>Créer pour communiquer.....</i>	<i>31</i>
d. <i>Élargir les horizons.....</i>	<i>34</i>
e. <i>Gérer les finances.....</i>	<i>34</i>
B. Assistante à la direction de classes régulières, ateliers et représentations.....	36
a. <i>Des plus jeunes... ..</i>	<i>36</i>
b. <i>... aux plus âgés</i>	<i>39</i>
c. <i>Intervenir en milieu carcéral.....</i>	<i>39</i>
d. <i>Adapter une pratique à la diversité des corps.....</i>	<i>41</i>
e. <i>Un atelier pour répondre aux besoins d'une metteuse-en-scène.....</i>	<i>42</i>
f. <i>Connaître d'autres projets de médiation culturelle.....</i>	<i>43</i>
C. Un stage pour faire le point sur son projet professionnel	45
PARTIE 2 LA DANSE-THEATRE, OUTIL DE DEVELOPPEMENT HUMAIN ?.....	49
Chapitre 1. France et Espagne, différences de politiques culturelles.....	50
A. L'héritage historique français : la démocratisation culturelle comme moteur.....	50
a. <i>Sortir de l'instrumentalisation de la culture</i>	<i>50</i>
b. <i>Rendre les grandes œuvres d'art accessibles à tous.....</i>	<i>51</i>
c. <i>Reconnaître de nouvelles disciplines et affirmer l'exception culturelle française</i>	<i>52</i>
B. L'héritage historique espagnol : s'inspirer de la France ?	54
a. <i>Un passé dictatorial aux lourdes conséquences.....</i>	<i>54</i>
b. <i>Un découpage en communautés autonomes qui laisse peu de place à la danse</i>	<i>54</i>
c. <i>Un modèle français difficile à imiter.....</i>	<i>57</i>
C. La médiation culturelle en France : quand le médiateur travaille avec l'artiste	58
a. <i>La médiation née dans les institutions.....</i>	<i>58</i>
b. <i>Une tendance à partir des œuvres plutôt que des individus</i>	<i>60</i>

pour la gouvernance
partagée

rapide,
Il B) conso, toujours
rattaché à ce qu'il voit
ou utilisé comme
matériau pour une
oeuvre

Pour son offre /
demande
Ou celle de qqn

VOIR
E X P O S E
PARTICIPATION

D. La médiation culturelle en Espagne : quand le médiateur est l'artiste	61
Chapitre 2. Différentes manières de travailler avec des amateurs en danse	64
A. Comment nommer les pratiques proposées par MOVE et dans quelle dynamique s'inscrivent-elles ?.....	64
a. Un entraînement du sens kinesthésique.....	64
b. Une exploration guidée	67
c. L'auto-évaluation	69
d. Parallèle avec les pratiques somatiques	70
B. « Amateur » : le terme est-il bien choisi ?.....	71
a. La pratique amateur, un contexte plus précis qu'on ne le pense	72
b. Définir le professionnel pour définir le non-professionnel.....	73
c. Qu'est-ce que le corps-piéton ?.....	75
d. Tout simplement danseur.....	76
C. La place du non-professionnel dans un projet chorégraphique : questionnement éthique	79
a. L'art et le littéral	79
b. Le développement du sens kinesthésique pour l'expression des droits culturels	82
c. Les droits culturels des participants au centre du projet ? Pas toujours	84
a. Travailler avec des non-professionnels pour des raisons économiques	85
b. Le non-professionnel comme matériau esthétique	85
c. Reproduire une partition professionnelle, une exhibition ou un apprentissage ?.....	87
d. Échapper à l'art-victime	88
Chapitre 3. Remise en question du rôle du chorégraphe dans le travail avec des non-professionnels.....	92
A. Un atelier de danse-théâtre pour des non-professionnels ?	92
a. Etudier les besoins d'une population et d'un territoire.....	92
b. Transmettre une technique et non une façon de penser.....	93
c. Être le regard extérieur pour élargir le conditionnement physique.....	95
d. Réunir une communauté d'individus	97
B. Un processus de création avec des non-professionnels ?	99
a. La partition pour passer de l'exercice à l'expression artistique	99
b. La transformation des idées pour la transformation des esprits	102
Conclusion.....	105
Bibliographie.....	107
Glossaire	110
Table des illustrations.....	112
Table des annexes	113
Annexe 1	114
Annexe 2	120
Annexe 3	122

Annexe 4	129
Annexe 5	132
Annexe 6	135
Annexe 7	138
Annexe 8	141
Table des matières	142