

Introduction

Pourquoi danse-t-on ici ou là ? La danse peut-elle soigner les maux, souffrances et traumatismes liés à la migration ? Dans quelle mesure les maux du corps dansant peuvent-ils se transformer en mots ? **La danse contemporaine, en tant qu'objet interculturel, est-elle une thérapie sinon un moyen d'accompagner les migrants vers un mieux-être ?** Peut-elle favoriser l'accès à la maîtrise de la langue ?

D'après mon expérience personnelle en danse – pratiquée depuis l'âge de 6 ans, dans de nombreux styles – et forte de mes lectures depuis quelques années et des stages effectués au centre Minkowska en juin 2011 et à l'association MANA à l'automne 2011, je fais l'hypothèse que la danse, en tant qu'objet interculturel, qu'elle ait un objectif ouvertement thérapeutique ou pas, peut aider au bien-être des migrants et de leurs enfants dans leur nouvelle « niche développementale », en ce sens que le langage corporel induit par le mouvement dansé permettrait une maîtrise plus rapide de la langue française. Je suis partie du postulat selon lequel la danse est un langage non-verbal qui permettrait d'accéder au verbal.

Pour vérifier l'hypothèse selon laquelle la danse contemporaine serait un objet interculturel thérapeutique, nous sommes allées interroger des danseurs-chorégraphes d'origines diverses et avons animé un atelier de danse contemporaine auprès d'enfants de six à douze ans, filles et garçons, scolarisés dans une CLIN à Bordeaux. En effet, les migrants nouvellement arrivés en France, ainsi que leurs enfants, peuvent souffrir de troubles de la relation, de la communication et de l'expression. L'art qu'est la danse peut améliorer la confiance en soi, restaurer l'estime de soi et revaloriser l'image de soi de ces populations exilées. Nous nous attacherons en somme à montrer comment le danseur, grâce à son *corps polyglotte*, est un véritable *voyageur du dedans*.

1^{ère} partie : L'homme, l'art et la danse

Étudier l'art qu'est la danse se situe à la croisée de plusieurs chemins : celui de l'anthropologie, celui de la sociologie, celui de l'ethnologie, mais aussi celui de la psychologie. De ce fait, la danse se trouve liée à l'ethnopsychiatrie. Les peuples dansent depuis toujours, partout ou presque. Certains dansent pour se divertir, d'autres pour se guérir, d'autres encore dans un but spirituel. Du *camdomblé* à la *capoiera* en passant par le *ndèp*, du classique au contemporain via le *hip-hop*, du *flamenco* au *tango* sans oublier la *modern'dance*, la danse est présente sur tous les continents. En ce sens, elle est déjà un élément interculturel.

Dans « l'entre-deux ». Entre deux cultures. Mais c'est un « entre » qui ne sépare pas : c'est un « entre » qui réunit, qui rassemble, qui mélange, qui brasse. La danse contemporaine est aujourd'hui en effet un art métissé, un assemblage cohérent de styles divers. Et puis danser, c'est voyager à l'intérieur de soi : c'est apprendre à mieux se connaître pour mieux se respecter, c'est faire l'expérience du vivre ensemble et, par là-même, apprendre à mieux connaître l'autre pour mieux le respecter.

A) L'homme est un être de langage et de culture.

Chacun sait que ce qui différencie l'homme de l'animal, c'est le langage. L'être humain, fort de sa faculté à exprimer ses maux par des mots, est aussi un être de culture. L'art appartient à une des définitions de la culture. Et la danse est un art – entre autres. Depuis la nuit des temps, sur tous les continents, l'homme danse. Mais pourquoi danse-t-il ? Cherche-t-il en dansant à s'exprimer ? à communiquer ? à se soigner ? La danse peut-elle accompagner le corps souffrant ? La France est une société pluriculturelle, multiculturelle, interculturelle, et c'est aussi dans ce pays, à la cour de Louis XIV, qu'est né l'art chorégraphique. Or vivre ensemble, avec les Autres, les Autres différents, les Autres inquiétants, n'est pas toujours chose aisée. « A l'heure où la France devient le melting-pot de la Méditerranée, une question se pose, qui est la pierre de touche de la morale pour le XXI^{ème} siècle : comment vivre avec les autres, sans les rejeter et sans les absorber, si nous ne nous reconnaissons pas *étrangers à nous-mêmes* ? » questionne Julia

Kristeva en 1988. « L'étranger est en nous. » affirme-t-elle plus loin. Nous sommes toujours l'étranger de quelqu'un. Celui qui a séjourné ailleurs, plus ou moins longtemps, plus ou moins loin, qui par l'apprentissage des langues et civilisations étrangères est parvenu à se décentrer, le sait. *Le corps est polyglotte*. Ce qui ne signifie pas que le langage corporel est universel, loin de là. Seulement il parle plusieurs langues, peut-être même toutes les langues.

L'être de langage et de culture qu'est l'être humain vit en relation avec les Autres. Il communique (ou pas), s'exprime (ou pas), mais il est relié aux Autres, pour toujours, et parfois à *son corps défendant*. Marie-Rose Moro part du principe selon lequel « toute relation est culturelle et transculturelle ». L'homme danse rarement seul : le duo ou le groupe est le cadre privilégié de la danse.

Enfin, qui dit langage dit pensée ; qui dit culture dit émotion. Un écrivain originaire d'Afrique disait : « La pensée africaine s'articule autour du rythme et de la danse. Ce que tu ne peux pas dire, chante-le. Ce que tu ne peux pas chanter, danse-le. À partir de l'émotion, la pensée va être forte ou faible, profonde ou légère. Selon le poids de la situation, le poids de l'émotion, tout ce qui s'articule autour, va se marier au poids de l'émotion. » Nous verrons à quel point, dans la deuxième partie, le danseur est un vecteur de l'émotion.

B) L'art, le corps et l'âme

« Nous pensons avec notre corps ! » écrit Tobie Nathan. Si l'universalité du psychisme est aujourd'hui affirmée, notamment par les ethnopsychiatres, la définition du *malade*, elle, n'est pas du tout universelle, tout comme le langage corporel ne l'est pas. « Dans la vision chrétienne traditionnelle, l'homme était composé d'une âme *emprisonnée* dans un corps charnel. Dans d'autres cultures, l'âme s'appelle aussi *principe vital* ; parfois on y ajoute un troisième élément : l'esprit. [...] Les cultures ont toutes développé leurs causes de maladies et des thérapies qui peuvent être rapportées à une vision plus générale de l'homme et du corps. [...] Dans les sociétés traditionnelles, le corps est en fin de compte considéré comme l'infrastructure physique qui doit permettre le fonctionnement de l'âme ou de l'esprit. », énonce Gilles Verbunt. Il semble

aujourd'hui acquis que *psuchè* et *sôma* soient dans un même bateau, corrélés, et qu'ils signifient tous deux *vie*. L'art se situe aux confins des deux. Dans l'entre-deux.

1) L'art, le beau et l'esthétique

L'art est une activité spécifiquement humaine, volontaire, orientée vers l'esthétique. L'art a des pouvoirs plus ou moins méconnus : un pouvoir expressif, un pouvoir relationnel et un pouvoir communicationnel. En effet, l'art permet à l'homme d'exprimer ses pensées, ses souffrances, ses émotions. Il peut aussi créer du lien, du lien social, et permettre des échanges verbaux.

En danse, d'aucuns disent que « *l'esthétique change le mouvement* ». Étymologiquement, le terme d'esthétique est très lié aux sens, aux cinq sens. Le mouvement dansé est lui aussi étroitement corrélé aux sensations et aux perceptions. Nous verrons dans la deuxième partie de ce mémoire que, ce qui crée du beau en danse, ce n'est pas l'intention esthétique du danseur, mais la justesse, la vérité avec laquelle il danse, sa présence, son énergie.

Qu'en est-il de l'art dit brut ? Son objectif n'est pas de créer du beau, mais de laisser s'exprimer la personne qui pratique. En ce sens, il ne peut être véritablement thérapeutique : il sera libérateur, point. À l'art brut, il manque la dimension relationnelle : la dimension communicationnelle est présente – de nombreux ouvrages et lieux d'exposition existent – ainsi que par définition la dimension expressive. Nous allons voir ci-dessous que l'art-thérapie n'occulte pas cette dimension dans sa définition. Et nous verrons que l'atelier peinture de l'association MANA se situe encore une fois *dans l'entre-deux* : entre art-thérapie et art brut, mais avec un *entre* qui réunit, non qui sépare...

2) L'art-thérapie

L'art-thérapie est, selon Richard Forestier, directeur scientifique et pédagogique de l'école d'art-thérapie de Tours (AFRATAPEM), une discipline paramédicale relativement nouvelle et peu encore reconnue – mais en passe de l'être - qui « exploite le potentiel artistique dans une

visée humanitaire et/ou thérapeutique ». L'art-thérapie concerne les résidents des maisons de retraite atteints de la maladie d'Alzheimer, les adolescents souffrant de troubles du comportement ou de troubles alimentaires, comme les migrants, atteints, du fait de la migration et de l'exil, dans leurs capacités expressives, relationnelles et communicationnelles. L'art-thérapie peut en cela aider une personne migrante à s'affirmer et à se réaffirmer, à prendre confiance en elle, en l'Autre, en l'avenir, ainsi qu'à restaurer une image d'elle défaillante. En un mot, l'art-thérapie contribue à la revalorisation de l'estime de soi. Et l'art-thérapeute travaille à partir de trois notions fondamentales : le Bon, le Bien et le Beau.

C'est un outil précieux que peu de structures qui accueillent des migrants, à ma connaissance, utilisent en France ; nous ferons part plus loin deux expériences : l'une au centre médico-psycho-social F. Minkowska à Paris, l'autre à l'association MANA à Bordeaux.

3) L'éducation artistique

Dans ce paragraphe, nous évoquerons succinctement *la danse à l'école*. En tant qu'enseignante, j'ai toujours « fait danser » mes élèves. Ils ont participé à divers projets, petits ou grands, académiques ou pas. J'ai pu noter ainsi la fonction socialisante voire intégratrice de la danse. Dans la deuxième partie du présent écrit, nous relaterons l'expérience en stage dans une école primaire en CLIN, dans le cadre du double cursus suivi cette année de congé-formation, à savoir la psychologie interculturelle et l'art-thérapie.

L'éducation artistique fait partie intégrante des programmes de l'école primaire. Elle entre dans le large cadre de l'éducation à la citoyenneté, ce qui est depuis 2007 dénommé dans le Socle commun de connaissances et de compétences « Culture humaniste ». A côté de l'histoire des arts, de l'éducation musicale et des arts dits visuels ou plastiques, on trouve la danse, avec une indication privilégiée pour la danse contemporaine. « La danse se situe au croisement du champ artistique de l'Education Physique et Sportive. Le corps et le mouvement constitue le médium le plus important. »

Les directives insistent sur une *pédagogie de la créativité* qui fait jouer à l'élève trois rôles sociaux : danseur, chorégraphe, spectateur. « Confronter un élève à la danse, c'est le confronter tout au long du processus d'apprentissage aux trois phases suivantes : phase d'exploration ou danser pour soi ; phase de composition ou danser avec les autres ; phase de production/démonstration ou danser pour les autres. »

Marie Romain écrit : « En sollicitant la sensibilité et la créativité, en développant le pouvoir expressif du corps et en permettant d'accéder à une autre forme de langage, la danse contribue à la formation artistique et permet de s'appropriier le réel d'une manière poétique et esthétique, pour en construire une représentation symbolique communicable aux autres. » La danse pourrait aussi aider l'élève à « construire un rapport positif avec l'école », avec l'apprentissage, avec le savoir, avec son enseignant, avec ses pairs.

Notons simplement ici pour mémoire que l'école française du XXI^{ème} siècle accueille des enfants de toutes nationalités et de toutes origines. Ceci pour dire que, même si elle n'est pas à proprement parler destinée aux migrants, la danse est confrontée à la migration et au mélange des genres, de par les personnes qui la pratiquent et ceux qui l'enseignent.

C) La danse, un langage interculturel non-verbal

La danse est à la fois un art, une activité sportive, un fait social – certains anthropologues parlent même de « fait social total » - et un langage. Nous démontrerons que ce peut être aussi une technique de soin, notamment pour les migrants et leurs enfants.

1) La danse et l'art chorégraphique : définitions

a) Définition de la danse

D'après le très sérieux *Dictionnaire du corps*, le terme de chorégraphie « désigne couramment aujourd'hui l'activité artistique qui consiste à composer et à écrire la partition d'un spectacle de

danse. » Une chorégraphie est un ensemble de mouvements corporels hétérogènes qui possède une logique propre, que certains théoriciens dénomment un *nexus*. C'est l'art de composer dans un but de monstration, de représentation sur scène.

La danse appartient à la catégorie des arts dits vivants, à côté du théâtre, du cirque et du mime. Rudolf von Laban, grand théoricien du mouvement, a écrit : « Le mime est la prose du mouvement ; la danse en est la poésie. »

La danse serait selon Marie Wigman « la concentration intense de ces multiples oscillations intérieures qui tendront à se joindre pour se cristalliser, afin que naisse et se développe la forme ». « Le mouvement de la danse est une calligraphie, une écriture prenant racine dans le corps [*une écriture du corps*] et se déployant dans l'espace. » écrit Hélène Massé, chorégraphe, danseuse, psychomotricienne et anthropologue.

Peut-être plus simplement, et d'après France Schott-Billman, la danse « se présente comme un objet d'étude pluridisciplinaire » ; c'est une « activité humaine universelle » qui « se réfère aussi bien au niveau biologique comportemental qu'à celui du langage » ; c'est également « le plus ancien de tous les arts » ; c'est enfin « un art, un sport, un divertissement, un exercice de spiritualité ». Le corps est envisagé comme étant *pluriel* ; la danse est une « activité physique qui produit d'abord des effets d'ordre physiologique : circulation du sang, oxygénation des cellules, massage des organes internes, effets stimulants ou relaxants, entretien des articulations, du cœur, etc. ». « La danse sollicite également la motricité qui permet de capter et (re)produire des formes gestuelles et rythmiques renvoyant à des structures organiques (génétiques, neurologiques) héritées biologiquement. » Notons simplement ici la notion de *corps pluriels* développée par Daniel Sibony : corps-âme, corps-souffle, corps-pensées...

D'après Françoise Gründ, « la danse fait intervenir des relations complexes entre l'espace, le temps et le corps. [...] Contrairement à une croyance répandue, tous les peuples du monde ne dansent pas, même s'ils effectuent des gestes codés, souvent utilitaires, même si le corps répond à des stimulations physiologiques. La danse représente un choix et surtout celle qui accompagne ou

tient lieu de rituel. Elle constitue une activité rare, ou du moins, extra-quotidienne. » Cette auteure ajoute que « la danse rituelle, exploration du soi et du *hors-de-soi*, qui, d'une façon générale, engage des actions dramatiques ou des jeux, peut être considérée d'un point de vue esthétique, mais surtout selon ses fonctions. » Très brièvement, nous citerons les danses rituelles ou danses de possession qui concrétiseraient le rapport contractuel avec le divin – par exemple les *diabladas* de Bolivie -, les danses de l'animal ou tentatives de régénération, comme le *kut* de Corée, les danses du roi ou pour le roi (la danse des *apsara* au Cambodge) et les danses cérémonielles (Louis XIV), les danses qui éclairent l'énigme de l'univers (*Nataraja* en Inde), les danses qui permettent l'accès à des savoirs cachés, comme le *candomblé* au Brésil – rituel fondé sur la phénomène d'identification avec les *orixas*, des divinités complexes...

Dans la littérature enfantine, on trouve diverses définitions de la danse et de ses fonctions : « La danse est un art universel, commun à toutes les sociétés, des plus proches aux plus éloignées. », « La danse est une suite de mouvements rythmiques du corps, exécutés dans un ordre précis, le plus souvent à la cadence d'une musique. Toutes les sociétés humaines connaissent la danse, en solo, en couple ou en groupe. On danse pour s'exprimer, transmettre son histoire et faire travailler son corps. En ce sens, la danse est la célébration de l'identité émotionnelle, mentale et physique de l'être humain. Mais elle peut être aussi une préparation au combat ou un geste de protestation muette. La danse sert souvent à marquer des étapes importantes de la vie ou à commémorer un événement capital dans l'histoire d'une communauté. Dans les sociétés primitives, la danse aidait les hommes à survivre : c'était une façon pour les individus d'apprendre à travailler et à chasser ensemble, et, comme aujourd'hui, la danse permettait sans doute à nos ancêtres d'exprimer des sentiments difficiles à communiquer autrement.»

b) Définition interculturelle de la danse

Or c'est Judith Lynne Hanna, anthropologue américaine de la danse, qui donne une « définition interculturelle » de cette activité spécifiquement humaine : « La danse peut être définie le plus utilement comme un comportement humain, composé, au point de vue du danseur, de séquences volontaires qui sont intentionnellement rythmiques et culturellement structurées ; ces séquences

étant formées de mouvements corporels non verbaux différents des activités motrices ordinaires et possédant des valeurs inhérentes et esthétiques. »

J. Hannah énumère en outre les sept comportements humains en ce qui concerne la danse :

- **physique** : le corps humain libérant de l'énergie à travers des réponses musculaires aux stimuli du cerveau, le mouvement et l'énergie organisée étant l'essence de la danse ;
- **culturel** : les valeurs, les attitudes et les concepts d'un peuple déterminant partiellement les conceptualisations de la danse et ses productions physiques, son style, sa structure, ses modalités d'exécution ;
- **social** : la danse réfléchissant et influençant des formes de l'organisation sociale, la relation entre les individus dans un groupe et entre les groupes ;
- **psychologique** : impliquant des expériences cognitives et émotionnelles, affectées par la vie personnelle et collective d'un individu, et l'affectant à son tour ;
- **économique** : la danse pouvant fournir un complément de revenu ou constituant le revenu principal pour des professionnels, certaines personnes dépensant leurs ressources pour apprendre à danser ou pour regarder ceux qui dansent ;
- **politique** : la danse comme un lieu d'articulation d'attitudes et de valeurs politiques et un moyen de contrôle, de jugement et de changement ;
- **communicatif** : par « le langage du corps », la danse étant un instrument physique ou un symbole permettant d'exprimer des sentiments et des pensées, les mouvements corporels devenant des symboles que les membres de la société comprennent et dont le but est de représenter des expériences du monde extérieur et psychique.

Le titre de l'ouvrage de Judith L. Hanna – un des ouvrages les plus importants dans le domaine de l'anthropologie de la danse, discipline qui a fait son apparition à la fin des années 60 – parle de lui-même : « *To Dance is Human* ».

Dans certaines aires géographiques, il n'est pas tout à fait question de danse mais de **transe** ou d'**extase**. D'après Bertrand Hell, dans le *Dictionnaire du corps*, « la transe définie comme une disposition physiologique innée de la nature humaine reste le concept-clé de deux courants majeurs de l'anthropologie contemporaine [le structuralisme et le culturalisme]. [...] Quant à l'ethnopsychiatrie, elle privilégie toujours le point de vue d'une folie chamanique. Certes une méthode *complémentariste* s'impose, car chaque culture définit ses propres normes du pathologique, mais pour Georges Devereux, en définitive, il faut considérer le chaman *comme un névrotique sévère ou même comme un psychotique*. [...] Ce concept conduit en particulier à confondre le personnage qui officie avec la personne, et donc à ne pas saisir la nature symbolique des pratiques chamaniques, aussi extraordinaires fussent-elles. » La transe renvoie en tout cas à l'idée de passage, de transcendance, d'aller au-delà de.

François Trémolières - dans ce même ouvrage -, part de l'étymologie pour définir l'extase ; ce terme désigne selon cet auteur « un état *hors-de-soi* » et mène à considérer l'extase comme « la manifestation d'une maladie mentale spécifique, qu'il [Pierre Janet] appelle psychasthénie. » Retraçant brièvement l'extase initiatique du chaman, la contemplation et l'idée de grâce dans l'extase, ainsi que la notion de possession [« Le mot latin *stupor* traduit bien cette dimension de choc, que l'islamologue Louis Gardet retrouve à la racine du terme arabe *wadj*, ou extase. »], l'auteur termine en citant Bataille et sa définition de l'extase comme une « petite mort »...

2) Histoire de la danse, en bref

a) Petit tour du monde des danses

« Il n'y a pas la danse africaine mais des danses africaines. » dit Cheikh Sow, anthropologue, danseur, musicien et chanteur, lors du séminaire du 19 octobre 2011 de l'association AMI. Il est en effet utopiste de vouloir dresser un panorama exhaustif des danses qui existent dans le monde. Françoise Gründ, docteur en ethnologie, dans son merveilleux ouvrage *Danses de la Terre*, nous livre huit catégories de danses, selon la fonction de celles-ci. Elle cherche ainsi à « mieux comprendre pourquoi l'humanité a besoin de danser. » Nous ne pouvons ici entrer dans le détail ;

nous vous livrons simplement les différentes danses du monde répertoriées par cette spécialiste des arts de la scène, assorties de quelques exemples :

- La **danse de l'animal** : le *sing-sing* des Papous de Nouvelle-Guinée ; le *chhau* de Purulia en Inde
- La **danse des dieux et des esprits** : le *candomblé* du Brésil ; le *teyyam* de l'Inde ; le *vodu* du Togo
- La **danse des ancêtres** : les *makishi* de la boucle du Zambèze ; les *kut* et les *t'alchum* de Corée
- La **danse des rois** : le *kathakali* de l'Inde ; la danse des *apsana* du Cambodge ; le *wayang topeng* de Java
- La **danse de naissance** : le *sama'* des soufis ; le *butô* du Japon
- La **danse des rites de passage** : le *worso* des Peul au Niger ; le *toka* de Vanautu
- La **danse des funérailles** : le *dama* des dogon ; le *tchiloli* des Sao Tomé ; le *cham* des Himalaya
- La **danse de guérison** : la *lila* des *gnawa* du Maroc ; les danses des *Dayak* de Bornéo ; la danse des féticheuses de Côte-d'Ivoire

Nous nous attarderons quelques instants sur cette dernière catégorie, qui nous intéresse particulièrement. F. Gründ énonce que « des centaines de danses qui guérissent se développent de par le monde. » Le point commun à toutes ces danses de guérison, de ces danses-thérapies, serait qu'elles possèdent « le pouvoir de susciter une réhabilitation de la part lésée de l'individu. » En effet, selon cet auteur et d'autres encore, la danse posséderait des fonctions multiples : « guérir, purifier, attirer des groupes, en éloigner d'autres, sanctifier, provoquer l'oubli ou au contraire raviver le souvenir, isoler des personnes, souder des communautés, faire voir l'invisible, permettre de côtoyer l'impossible, décoder le passé et déchiffrer l'avenir »... La guérison serait

donc une des fonctions de la danse dans certaines contrées. Nous verrons plus loin comment France Schott-Billman utilise la danse d'expression primitive pour guérir, ici en Occident.

Nous compléterons ce tableau des *Danses de la Terre* par celui dressé par Hugo Zemp dans son fabuleux livre-disque « *Les danses du monde* ». Il fait lui un tour du monde des danses – sans pour autant prétendre à l'exhaustivité non plus – en fonction des aires géographiques. Il parle de « danses rituelles au cours desquelles les exécutants en transe sont possédés par des divinités », de « danses profanes pour le seul divertissement des participants », de « danses collectives » ou de « danses individuelles, improvisées », de « danses des hommes ou des femmes, ou mixtes », ou bien de « danses privilégiant les pas ou les gestes des bras ou des mains, ou même le mouvement des yeux », ou encore de « danses au symbolisme complexe ou exprimant essentiellement le plaisir de mouvoir son corps et d'être ensemble ». Après avoir cité la définition interculturelle de la danse de J. Hanna, il distingue danse et musique, danse et identité, danse et immigration*, danse et transe, danse et possession, danse et esthétique...

*Nous vous offrons les deux paragraphes consacrés à ce sujet :

« Dans les pays d'immigration – en Europe, en Amérique du Nord, en Australie – les associations de danse sont souvent un moyen privilégié pour les communautés d'immigrés de maintenir des liens avec le pays d'origine et à renforcer la solidarité entre les personnes. Les politiques culturelles sont différentes, mais même les états qui ne favorisent pas le communautarisme – par exemple la France – soutiennent les associations culturelles des immigrés afin de favoriser l'intégration (distincte de l'assimilation).

À côté de ces adaptations de danses traditionnelles pour la scène dans le but de conserver et de présenter un patrimoine artistique, on trouve dans les grandes cités de tous les continents des mélanges de styles de danse d'immigrés venant des zones rurales, des métissages avec des éléments de danses populaires occidentales, et des innovations reflétant la vie urbaine. Par ailleurs, des troupes professionnelles de danse – autres que les ballets folkloriques nationaux – intègrent des figures traditionnelles et des principes chorégraphiques de la danse contemporaine

occidentale pour créer de nouvelles œuvres traduisant le monde moderne. D'un autre côté, des chorégraphes occidentaux, souhaitant enrichir le langage corporel du ballet classique et contemporain tout en désirant donner une portée universelle à leurs expressions artistiques, s'inspirent de danses traditionnelles des différentes parties du monde. »

Qui mieux que H. Zemp pourrait traduire l'aspect interculturel de l'objet danse aujourd'hui ?

Enfin, pour conclure cette partie sur les danses dans le monde, nous ne pouvons faire l'économie d'en citer encore quelques-unes, non évoquées jusque-là : le *bharata natyam* (en Inde du Sud) ; le *ndèp* (au Sénégal notamment – Nous vous renvoyons à la thèse de psychologie de A. Diop-Ben-Geloune) ; le *kotéba* (au Mali) ; le *Wodaabé* (au Niger) ; le rite *aïwasa* (au Maroc) ; la danse *wayãpi* (en Guyane) ; ... ; sans oublier la *capoiera* (originale du Brésil mais très présente en Europe aujourd'hui) – Nous vous recommandons la lecture du mémoire de Sandrine de Benito à ce propos - ; et peut-être même le *hakka* des rugbymen néo-zélandais...

b) La danse en Occident

Aujourd'hui, dans notre pays, on assiste à un essor de la danse, à plusieurs niveaux : non seulement il y a de plus en plus de pratiquants, mais ces amateurs sont âgés de 4 à ...4 fois 20 ans ; de plus, l'éventail des danses proposées s'est considérablement élargi depuis les trente dernières années. Outre la danse classique, les danses de salon, les danses de société, les danses latines (dont le tango), la danse *country* et le *hip-hop*, on propose la danse tout-terrain, la danse-volige, la danse contemporaine, elle-même déclinable et déclinée en afro-contemporain, contemporain/hip-hop, flamenco/contemporain,... A côté de cela, sont proposés le *bharata natyam*, la *capoiera*, la danse dite orientale, la danse dite africaine, la danse dite moderne, le modern'jazz,... Là encore, aucune prétention à l'exhaustivité... Nous allons maintenant tenter de retracer l'histoire de la danse dans le monde occidental. Nous nous contenterons de citer quelques figures incontournables et vous renvoyons en annexes pour plus d'informations à ce sujet.

L'histoire de la danse en Occident commence, d'un point de vue objectivement ethnocentré, par

le ballet de cour de Louis XIV... Or, plus sérieusement, « la danse populaire remonte à la nuit des temps : c'est la danse de la tribu victorieuse, celle des guerriers autour du totem. Au Moyen-Âge, les places du village servaient de cadre aux Caroles et Estampie dansées pour les fêtes des fous. Ces danses profanes remontent des traditions païennes dont l'église s'était chargée de gommer le caractère dionysiaque.» On assiste du XVIème au XVIIIème siècle à la danse aristocratique, aux fêtes princières. Au XIXème siècle naît le ballet classique ou ballet blanc, puis au début du XXème siècle apparaissent les ballets russes (Diaguilev et Nijinsky). Dans le même temps, Dalcroze et Laban font des recherches sur le mouvement. Dans les années 20, deux artistes allemands très opposés vont contribuer à faire évoluer le langage de la danse : Mary Wigman et Oskar Schlemmer. En Amérique, dans les années 30, trois femmes vont exercer une grande influence sur les générations futures : Ruth Saint-Denis, Loïe Fuller et Isadora Duncan. On peut y ajouter Doris Humphrey et bien entendu Martha Graham. On est déjà dans ce qu'on a appelé la *Modern Dance*, la danse moderne ou danse contemporaine... La sémantique est parfois imprécise. Tous ces pionniers, depuis le début du XXème siècle, ont un lien entre eux : « ces artistes sont tous des migrants, d'un point de vue géographique d'abord – avec Paris ou Berlin comme plaque tournante en Europe, les États-Unis comme terre d'origine ou d'accueil -, mais aussi au sens intellectuel et culturel. » écrit Philippe Noisette dans *Le corps et sa danse*.

Nous souhaitons ici évoquer l'excellent ouvrage tiré de l'exposition *Danses noires/blanche Amérique* qui a eu lieu en 2009 au Centre National de la Danse à Pantin. Celui-ci retrace, en textes et en images, l'histoire de la danse noire aux Etats-Unis, de 1900 à nos jours. On voit ainsi la fonction politique de la danse, incarnée par la sémantique : l'ère du jazz (1900-1945) due au phénomène de la « Grande migration », la *Negro Dance* (1930-1965), la *Black Dance* (1965-1990), l'*African-American Dance* des années 90... Aujourd'hui, la diversité s'exprime (Bill T. Jones) et on en reste à cette appellation, tout en revenant parfois au terme *black*... Cet ouvrage, qui propose de « découvrir les danses de scène créées et interprétées par les Noirs-Américains au cours du XXème siècle, principalement sur la scène américaine » montrent que ces artistes noirs d'Amérique, pendant l'entre-deux-guerres, ont « pensé la danse comme un lieu de revendication sociale et raciale, de métissage, de mémoire culturelle et de représentation de la diaspora. »

Reprenons cependant le cours de notre histoire. Dans les années 1960-1970, arrivent Alwin Nikolais, Trisha Brown, Steve Paxton et surtout Merce Cunningham, qui va à lui seul révolutionner la danse : on entre alors dans l'ère de la *Post-modern-dance*. La danse des années 80 se nourrit de tous ces aînés, et une sorte de danse d'auteurs, danse d'expression, jaillit alors : Régine Chopinot, Daniel Larrieu, Philippe Decouflé, Odile Duboc, Pina Bausch, Jiri Kylian, Mats Ek, Maurice Béjart, Dominique Bagouet, Maguy Marin, Karine Saporta, Bouvier Obadia, Claude Brumachon, Jean-Claude Gallotta, Susan Buirge, sans oublier Carolyn Carlson, ..., de nombreux chorégraphes – qui, par ailleurs, ne se qualifient parfois pas comme tels !- créent la danse contemporaine, qui s'exprime dans une grande variété de styles.

- La danse contemporaine : un objet interculturel par excellence

La nouvelle danse française des années 70-80 – le détonateur étant mai 1968...- voit le mouvement « se libérer de la gangue des déterminismes esthétiques et culturels du corps » : c'est la « recherche du mouvement pur » qui prédomine. Dans le même temps, on assiste à un métissage culturel de la danse : les chorégraphes français empruntent aux danses d'Afrique et d'Asie, et des chorégraphes américains s'installent à Paris (Carolyn Carlson, Alwin Nikolais, Susan Buirge). Le mélange des genres commence à apparaître, pour être très présent à l'aube du XXIème siècle. Nous vous renvoyons aux propos d'H. Zemp cités plus haut.

Les chorégraphes émergents de ce début du XXIème siècle – Boris Charmatz, Jérôme Bel, Christian Rizzo,... - s'inscrivent dans un mouvement de réaction contre une esthétique et une économie dominante : c'est le retour du politique. On repense le corps dans la danse, on le repense « hors de sa matérialité », avec la redécouverte des techniques corporelles alternatives (Feldenkrais, Alexander, yoga,...).

- La non-danse

Un mot de cette danse qui n'en est pas une mais qui en est une réellement... La non-danse est, selon Dominique Frétard, auteur de « *Danse et non-danse – vingt-cinq ans d'histoires* » aux

éditions Cercle d'art, Paris, 2004 [ouvrage non listé dans la bibliographie du présent mémoire], « à envisager comme une partie, un développement, une définition, voire une catégorie de la danse contemporaine. Et probablement une sorte de phénomène artistique récurrent, prenant des formes différentes en fonction des époques. » On peut dater le début de ce mouvement protestataire de certains danseurs, dont Jean-Claude Gallotta et Jérôme Bel sont les figures emblématiques, au début des années 1980 mais « les protagonistes de la non-danse *officialiseront*, assez tardivement, leurs revendications artistiques et leurs désaccords en créant un collectif informel, dit des Signataires du 20 août 1997, constitué à la suite d'une lettre envoyée à Catherine Trautmann, alors Ministre de la culture. Cette lettre dénonçait les conditions générales faites à la danse. La contestation attaque la danse de l'intérieur. ».

3) Techniques corporelles et danse contemporaine

Il serait inconvenant de débiter ce paragraphe autrement que par *Les techniques du corps* de Marcel Mauss. Cette communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934 a été publiée en 1936 dans le *Journal de Psychologie*. Nous avons travaillé sur l'édition électronique de ce document mis en ligne le 17 février 2002. M. Mauss insiste dès le premier chapitre sur la notion de technique du corps, qu'il faut entendre au pluriel : « Les techniques du corps » sont « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. » Après avoir évoqué la nage, le fait de bêcher, de marcher, de courir, de chasser, les faits d'éducation et d'imitation, la notion d'habitus, il en vient à définir la notion de technique comme un *acte traditionnel efficace*, parce que selon cet auteur, « il n'y a pas de technique et pas de transmission [notamment orale], s'il n'y a pas de tradition. » Puis il définit le corps comme étant « le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique [...]. » Après avoir classifié les techniques du corps dans le second chapitre, M. Mauss énumère les techniques du corps de manière « biographique » : techniques de la naissance et de l'obstétrique, de l'enfance, de l'adolescence, de l'âge adulte. Cette dernière catégorie est elle-même subdivisée en plusieurs rubriques, dont les « techniques de l'activité, du mouvement ». Il y définit le mouvement comme « l'absence de repos » et la danse comme une « technique de repos actif qui ne relève pas

simplement de l'esthétique, mais aussi des jeux du corps. » Il évoque les « danses au repos et danses en action », les « danses extraverties et danses intraverties », « la danse des hommes et celle des femmes ». Il termine en écrivant qu' « il faut savoir que la danse enlacée est un produit de la civilisation moderne d'Europe. »

Il faut entendre une différence entre techniques du corps et techniques corporelles. Les techniques corporelles sont des méthodes de travail corporel ; certains parlent de techniques psychocorporelles. Nous ne pouvons ici les détailler toutes ; nous citerons la méthode Alexander (Matthias), les *fundamentals* de Bartenieff, la technique de Bobath, le BMC ou Body-Mind Centering fondé par Bainbridge Cohen, la technique de thérapie manuelle des chaînes musculaires de Struyf, la DMT ou Dance Movement Therapy, la danse-contact de Steve Paxton, la théorie de l'*effort* de Laban et l'eukinetics, terme créé pour désigner ses recherches concernant les qualités expressives de la danse et leurs relations, ainsi que l'ensemble des théories/pratiques concernant le mouvement humain développées depuis les années 20 par Laban dénommé Laban Movement Analysis (LMA) – on parle aussi de Labanotation du mouvement -, l'eurythmie de Steiner, l'eutonie d'Alexander (Gerda), l'expression primitive de Duplan – nous y reviendrons ci-après, la méthode Feldenkrais, la gymnastique holistique, l'haptonomie, la kinésiologie appliquée au mouvement, le patterning, le shaping, la méthode Padovan ou réorganisation neurologique (RON), la sophrologie, la stimulation basale, le tai-chi-chuan, le training autogène ou méthode de relaxation. Toutes ces méthodes ou techniques corporelles sont citées dans l'ouvrage de Benoît Lesage « La danse dans le processus thérapeutique ».

Nous y ajouterons le Mouvement créatif ou méthode Garcia-Plevin (Rome, 2001), qui « vise à développer les potentialités expressives et créatives du corps à travers l'improvisation, tout en récupérant l'écoute profonde » ainsi que *la Danse des cinq rythmes* de Gabrielle Roth : « Au confluent des approches contemporaines du corps et de la psyché, s'inspirant des pratiques chamaniques ancestrales, cette forme d'exploration du mouvement libre permet de se relier à soi, à l'autre, au groupe, et à la dynamique de la vie. C'est une autre façon de se connaître, de s'exprimer avec son corps, de laisser danser son âme. Les cinq rythmes universels ouvrent chacun une porte sur un univers d'une grande richesse : on peut par exemple trouver

l'enracinement en *fluide*, oser s'exprimer en *staccato*, profondément lâcher prise en *chaos*, se laisser porter par la joie en *lyrique*, et se poser dans la paix intérieure en *quiétude*. L'enchaînement des cinq rythmes crée une *vague* d'énergie, source de vitalité et de transformation. »

4) Le corps dansant

Nous avons choisi ici d'évoquer l'ouvrage de Thilda Herbillon-Moubayed dans lequel il est question de « régions corporelles dansantes et de régions corporelles non-dansantes ». Cette notion de *corps dansant*, née au XVIIIème siècle avec Noverre et Delsarte entre autres, « n'émergera véritablement qu'à partir du XXème siècle, grâce à l'ouverture ou à l'abolition des frontières entre les divers environnements géoculturels, sous l'effet de l'interculturel. ». Georges Vigarello, dans la préface du présent livre, résume bien la thèse de l'auteure : « A chaque environnement géoculturel correspondent des régions corporelles dansantes bien spécifiques. [...] L'attention au haut du corps par exemple l'emporte dans les danses indiennes, l'attention aux pas et aux sauts l'emporte dans les danses européennes, l'attention aux hanches, en revanche, à la taille, au bas du buste, l'emporte dans les danses d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient. [...] En Occident le corps dansant s'est constitué progressivement, région par région. Les pieds ont été investis par le mouvement dansant au XVIème siècle, les jambes au XVIIème siècle, le torse et le concept unitaire de corps, dans la première moitié du XXème siècle. » L'ouvrage de T. Herbillon-Moubayed se décline en trois processus où sont visitées les notions de présence, de rythme, d'attachement, de conscience du corps [« *Sans conscience corporelle, il n'y a pas danse, mais transe ou extase.* »], de représentation, d'harmonie, d'amour...

Il nous apparaît complexe de ne pas citer les mots de l'auteure concernant ce qu'elle nomme *l'état psychique conscient des régions corporelles dansantes* en conclusion du processus 3 (pages 236 & 237) : « La danse serait donc une technique corporelle susceptible « d'organisation » émotionnelle, d'où ses éventuelles possibilités thérapeutiques. En restituant au corps sa « fonctionnalité motrice », la danse rétablit de ce fait la relation « interactive-réelle » du corps à l'environnement géoculturel, condition indispensable à l'intégration du « désordre émotionnel »

qui sans cela se maintiendrait dans un état chaotique (transe/extase). » Ou bien encore : « La danse, à travers ce raisonnement, apparaît non simplement comme un art, ou une simple esthétique corporelle ; mais comme un moyen éducatif et thérapeutique, permettant à l'être humain de « conscientiser » ses fantasmes et de les utiliser en vue de créer de nouveaux modèles, ou schémas culturels, s'harmonisant indéfiniment avec le flux ininterrompu de sa conscience jaillissante. » Ou bien enfin : « Par les valeurs constructives du rythme (techniques corporelles), la danse permet la reconstruction de la fonctionnalité corporelle. Par son rapport à la mélodie (rupture), elle devient le lieu de passage de la sensibilité. Et par son rapport à l'harmonie, elle crée le geste harmonieux par l'adjonction du rythme à l'émotion. »

La danse serait donc un langage commun à tous les êtres humains. Qu'il soit universel, culturel, non-verbal,... le langage dansé faciliterait la rencontre *au-delà du verbal* : la danse serait le langage des émotions, le mouvement dansé du pur *hors-verbal*, quel que soit l'environnement géoculturel.

5) Image de soi et mémoire corporelle

Les termes d'image corporelle, d'image du corps et d'image de soi sont souvent confondus et employés abusivement l'un pour l'autre ; par ailleurs ils sont étroitement corrélés. Il faut en ajouter un autre : celui de mémoire corporelle. Devons-nous y ajouter le terme de mémoire du corps ?

L'expression « schéma corporel » fait quant à elle référence à un objet psychologique précis ; il a trois schémas corporels : le schéma corporel tridimensionnel (éveillé, conscient, adulte) où l'on perçoit le corps solide, entier et achevé, et dont le moyen d'organisation est la main, qui permet d'évaluer les distances entre le corps et les frontières ; le schéma corporel viscéral, dont le moyen d'organisation est la langue, organe et lieu des fantasmes oraux ; le schéma corporel intermédiaire, zone frontière entre le schéma viscéral et le schéma tridimensionnel, qui se retrouve dans les rêves, dans les phénomènes de dépersonnalisation comme le vécu psychotique par exemple. Le schéma corporel se constitue en deux phases : de la naissance à l'oralité, à

travers les zones privilégiées d'investissement libidinal (les zones érogènes); lors des phénomènes d'identification, l'image de notre corps se constituant alors par identification au corps de l'autre.

L'image du corps, c'est l'image que nous nous faisons de notre corps, à l'état statique ou à l'état dynamique, fondée sur des données sensorielles intéroceptives (viscérales), proprioceptives (muscles, articulations) et extéroceptives (surface). Cette image est constamment remaniée suivant les expériences, mais la globalité du corps n'est pleinement ressentie qu'après l'âge de 6 ans, au sortir de la petite enfance. Ces données proviennent du cours de psychologie de M. Giffard, formateur pour Infirmiers de secteur psychiatrique, consultable en ligne sur <http://psychiatriinfirmiere.free.fr>.

L'image corporelle, ce serait le « portrait de notre corps qui réside dans notre mémoire » énonce Claudine Sampo, psychologue clinicienne, lors du séminaire de l'AMI précité. Plus précisément, le *Dictionnaire du corps* définit l'image corporelle comme « la représentation consciente, complexe et articulée, qu'un individu se forge au sujet de son propre corps. Elle constitue le *Soi corporel* tel qu'il apparaît au sujet à un moment donné et à travers le temps. » « La distinction entre l'image [corporelle] et le schéma corporel est motivée par deux types de dissociations pathologiques : un sujet peut avoir un schéma corporel intact mais une image corporelle déficiente ; le schéma corporel peut dysfonctionner indépendamment de l'image corporelle. » L'image de soi serait donc l'association de l'image du corps (et du schéma corporel) et de l'image corporelle ? Il faut encore ajouter les notions de perception de soi et d'estime de soi, fortement corrélée à ces diverses questions. La notion de mémoire est elle aussi impliquée dans ces divers processus.

En ce qui concerne la danse, Benoît Lesage évoque quatre types de mémoire : la mémoire culturelle, la mémoire du geste ou mémoire psychomotrice, la mémoire phylogénétique de la construction corporelle, et la mémoire de l'inscription corporelle d'une histoire singulière. Nous ne détaillerons pas ici ses propos et vous invitons à consulter le site www.irpecor.com.

6) La danse-thérapie : une démarche anthropologique du soin.

François Laplantine, dans *Ethnopsychiatrie psychanalytique*, évoque au huitième chapitre la Tarentelle ou Danse de la tarentule, qui a lieu le 29 juin de chaque année en Italie du Sud. « Ce rituel tout à fait exceptionnel dans l'Europe du XXème siècle – qui n'est pas sans évoquer certaines cérémonies des Aïssaoua au Maroc – est fondé sur une série de stimulations sonores, chromatiques et chorégraphiques chargées d'un mythe (gonflé de la mémoire collective des paysans des Pouilles) qui transmet un message à l'inconscient. » En fait, on danse la tarentelle afin de soigner la morsure de la tarentule, ce qui fait que cette danse rituelle est, paradoxalement, à la fois une pathologie et une thérapie. Ce mythe et rituel thérapeutique de la tarentule fut « l'un des derniers cultes de possession européens », une « médiation entre l'homme et le sacré » qui peut être résumé en « mythe de l'agression du *mauvais passé* ». Concrètement, les adolescentes surtout, se font « araignée avec l'araignée » : « On s'identifie, comme disent les psychanalystes, avec son agresseur, et l'on exprime sa fureur érotique dans une ardente union sexuelle symbolique avec l'animal. » Pour terminer sur cette curieuse *maladie-danse-thérapie*, nous citerons F. Laplantine une nouvelle fois : « Ces cérémonies cathartiques d'exaltation, qui s'efforcent de redonner un sens au désordre en le socialisant, ont une dimension esthétique. Elles sont la célébration de rituels joués et symbolisés qui se déroulent à la limite du théâtre. »

Nous allons nous intéresser maintenant à la danse-thérapie occidentale à proprement parler. « C'est le XXème siècle qui, redécouvrant l'intérêt de la fonction soignante de la danse, a créé le terme *danse-thérapie*. Il désigne des pratiques de mouvement visant à traiter toutes sortes de troubles, physiques, psychiques et psychosomatiques. », souligne France Schott-Billmann. Née aux États-Unis dans les années 50, la danse-thérapie américaine repose sur « deux notions fondamentales : l'énergie, qui doit être libérée parce qu'elle serait restée bloquée dans les tensions de certaines zones constituant la cuirasse musculaire, doublure physique de la cuirasse caractérielle psychique ; l'émotion, que les néo-reichiens situent, comme le fait Freud pour la pulsion, à la limite du psychique et du somatique. » La danse-thérapie américaine officielle serait en outre très liée à la danse contemporaine. La référente en matière de danse-thérapie américaine se nomme Marian Chace, tandis qu'en France, c'est le nom de Rose Gaetner qu'il faut retenir.

Pour faire court, la danse-thérapie est alors définie comme une « activité psychothérapeutique visant à faire retrouver au patient : le plaisir fonctionnel, l'unité psychocorporelle, la restauration narcissique et l'amour de soi, la séparation de l'autre, la symbolisation corporelle, la sublimation. » Enfin, il ne faudrait pas omettre cette danse-thérapie traditionnelle et moderne, entre chamanisme et psychanalyse, qu'est *l'Expression primitive*. C'est Hérnès Duplan, danseur haïtien issu de la compagnie de Katherine Dunham, qui parle en premier d'expression primitive, à partir de 1969. H. Duplan se refuse à la considérer comme une technique de danse ; il s'agirait davantage selon lui d'une technique d'expressivité fondamentale, qui allie pulsation, voix, geste, et percussions. Il définit l'expression primitive comme suit : « Terme générique qui désigne une démarche anthropologique conduisant l'individu à une recherche, en soi et à travers le groupe, de sa propre genèse : rencontre du corps avec ses sources, rassemblement des énergies à vivre, déploiement de l'imaginaire, libération des émotions sans passer par les moules contraignants de techniques trop élaborées. »

France Schott-Billman a repris la technique développée par Duplan et l'a théorisée en référence à la psychanalyse de Lacan. Comme outils thérapeutiques, on retrouve dans l'Expression primitive de cette danse-thérapeute de renom : l'importance du groupe, la puissance du rythme, la rapport à la terre, la simplicité des mouvements et des gestes, la répétition, l'utilisation d'une gestuelle codée, de mouvements donnés de l'extérieur, l'utilisation de la voix, la binarité, l'expérience de transe, le jeu avec la transgression, la recherche d'un dépassement de soi dans la sublimation, la mise en forme rituelle des caractères thérapeutiques. Ce qu'il est important de retenir, c'est que le mouvement est utilisé comme un médiateur d'une relation, non comme un objectif en soi, et que la danse-thérapie travaille sur la mise en mots (maux) du langage corporel de la personne.

Ailleurs dans le monde, une nouvelle forme de danse-thérapie s'est développée récemment : la tango-thérapie, dont l'objectif principal vise le mieux-être des personnes avec elles-mêmes et avec les autres. Frederico Trossero, psychologue, a en effet mis en place des ateliers de *Tangothérapie* en Argentine. Le tango, l'une des danses les plus sensuelles au monde, serait, pour ce médecin et d'autres chercheurs, « un instrument de choix pour régler ses problèmes de santé physique ou mentale ». L'atelier accueille des personnes phobiques, schizophrènes,

dépressives,... Un colloque international intitulé « Tango, culture et santé » a eu lieu à l'université de Trois-Rivières. À quand la *danse-orientalo-thérapie* ? Affaire à suivre.

D'après F. Schott-Billmann, toute danse serait en effet capable de soigner/guérir, à plusieurs conditions cependant : « qu'elle s'effectue en groupe, en créant des échanges interindividuels (niveau social) ; qu'elle fasse *bouger* le corps et engage une réelle dépense musculaire (niveau physique) [En ceci, l'auteur s'oppose à de nombreuses techniques corporelles en plein essor et notamment à la *Small dance* de Steve Paxton] ; qu'elle vise autre chose qu'un simple défoulement anarchique pour faire fonctionner aussi *la tête* : apprentissage, mémorisation, création de formes, jeu de les recombinaison entre elles, intégration de règles, exercice de maîtrise et de contrôle, etc. (niveau mental) ; qu'elle constitue pour le sujet qui danse, un langage par lequel il puisse, en exprimant ses émotions et ses désirs, aboutir à une création qui lui soit propre et le représente dans son processus de changement (niveau psychique). » Alors, si toute danse peut guérir, peut-être les choses dépendent-elles - comme l'ont si bien dit certains danseurs-chorégraphes interrogés - du danse-thérapeute et de sa formation en art-thérapie – ou pas, avec une spécialisation en danse-thérapie - ou pas... Un danseur ne peut pas s'improviser danse-thérapeute, comme un danse-thérapeute ne se dit pas danseur.

7) Ethnopsychiatrie et art-thérapie ou la danse comme médiation dans une relation d'aide.

Lorsque nous avons choisi de travailler sur la question de la danse, et en particulier contemporaine, nous nous sommes interrogées sur l'aspect thérapeutique de cet art, et en particulier pour les migrants. Nous n'avions pas alors mesuré à quel point la danse contemporaine était en elle-même un objet interculturel ! Et nous n'imaginions pas que certaines structures – peu nombreuses il est vrai – qui accueillent des migrants en thérapie utilisaient l'art à des fins thérapeutiques. Nous relaterons ici brièvement les conceptions qui sous-tendent l'activité du centre médico-psycho-social Françoise Minkowska (Paris) et de l'association MANA, présidée par Dr Claire Mestre, psychiatre au CHU de Bordeaux, ainsi que les écrits de divers auteurs qui font le lien entre l'art-thérapie et la psychologie interculturelle.

“*Pourquoi tu danses?*” est le titre d’un article publié dans la revue *L’Autre* en 2010. Rien que ceci nous a confortées dans notre idée que la danse était bien un objet et interculturel et thérapeutique. Sophie Galitzine, arts-thérapeute, témoigne de son expérience personnelle en danse et en particulier de la *Danse des 5 rythmes* évoquée plus haut. « Je danse pour apprendre la puissante simplicité que d’être au monde. Alors je danse pour guérir. Je danse parce qu’il y a urgence. Je danse pour transmettre. » Pour cette *voyageuse du dedans*, vivre c’est en effet « être et créer » et danser la « nettoie ». Elle évoque aussi la notion d’enracinement que procure la danse, notion qui sera fondamentale dans l’idée de danse-thérapie pour les migrants. Selon S. Galitzine, « la danse peut nous ré-unir », nous avec nous-même, nous avec les autres.

L’atelier de peinture de l’association MANA est animé par Claire Harel, artiste-peintre, et supervisé par Berenise Quattoni, psychologue clinicienne. Les patients, qui sont tous des migrants, demandeurs d’asile ou réfugiés, ont parfois vécu de graves traumatismes liés à la migration. En annexe vous trouverez quelques « paroles d’exilés », extraites du petit livre « *Couleurs en exil* » ; tous disent grossièrement la même chose : l’atelier d’expression leur fait du bien, ils ont plaisir à y venir et à y retourner. Cet atelier ne s’inscrit cependant pas dans une démarche à proprement parler art-thérapeutique – ni d’art brut par ailleurs. D’après C. Mestre, l’atelier de peinture, situé dans les locaux de l’association au sein de l’hôpital Saint-André de Bordeaux, se situe « entre les deux » : il s’inspire de l’art-thérapie et de l’art brut.

Le centre F. Minkowska, à Paris, qui accueille essentiellement des immigrants arrivés en France depuis de nombreuses années, possède son atelier hebdomadaire d’art-thérapie, animé par Béryl Stein, psychologue, psychanalyste, art-thérapeute et future anthropologue, et est supervisé par Marie-Jo Bourdin, assistante sociale. « Trouver un langage commun permettant d’échanger, de communiquer et de s’écouter » a été le point de départ de la création d’un tel atelier, l’art étant considéré comme « un médiateur, vecteur de représentations devenant un objet commun ». Le travail du thérapeute est un « accompagnement à la symbolisation plutôt qu’un décryptage de la symbolique du patient ». En effet, ce travail prend en compte « l’aspect interculturel des patients (Pérou, Libéria, Portugal, Turquie, Congo,...) sans lui donner la prépondérance sur d’autres éléments psychopathologiques et nosographiques variant au gré des cultures et des époques ».

Outre celle de symbolisation, les notions de métaphorisation, de sublimation et d'identification sont en jeu dans l'atelier d'art-thérapie, dont un des objectifs est d'aider le migrant, grâce à l'imaginaire, à « affronter la perte et composer avec ».

« *Au commencement était l'action.* » Ainsi s'exprime Sigmund Freud en dernière page de son ouvrage *Totem et Tabou* ; c'est même la dernière phrase de son livre (page 226). L'art est un moyen d'action. D'après Jean-Luc Sudres, psychologue, « l'art-thérapie serait une bonne indication pour des personnes ayant des difficultés d'expression orale ». Quant à Jean-Pierre Klein, psychiatre, il pense qu'un support artistique est proposé à une personne afin qu'elle puisse « se dégager d'une souffrance psychique en élaborant des formes plastiques, des histoires, des sons... ». Le directeur de l'INECAT ajoute que « l'art-thérapie est un traitement et donc à aucun moment elle ne peut se confondre avec la pratique dans des ateliers d'expression artistique. » En tout cas, selon Gérard Bonnefon, auteur de *Art et lien social*, « une thérapie est toujours un travail sur soi pour se libérer d'une souffrance, pour aller vers un mieux-être. »

Si Tobie Nathan « n'adhère pas à ce type d'idée qui consiste à dire que le langage, la mise en parole, le tissage des réseaux de signifiants ont un effet thérapeutique », Marie-Rose Moro, quant à elle, s'exprime ainsi sur ce qu'elle nomme les thérapies d'expression : « [Musicothérapie, art-thérapie, danse-thérapie, etc.] sont autant de moyens (de médiations), pour le patient, d'exprimer ses pensées conscientes et inconscientes, ses émotions et ses affects, autrement que par la parole. Elles peuvent être d'une aide précieuse pour des patients très inhibés ou pour des personnalités psychotiques, mais aussi pour certains enfants ou adolescents chez qui la parole est douloureuse ou peu efficace. »

Nous concluons cette partie avec les propos de Boris Cyrulnik, neuropsychiatre né à Bordeaux, extraits de son petit livre autobiographique : « Beaucoup de *traumatisés* de la vie mettent en scène au théâtre ce qu'ils ne peuvent pas exprimer directement. [...] Si on passe par le biais de l'œuvre d'art, par le détour du film, de la pièce de théâtre, de l'essai philosophique ou du travail psychologique, vous devenez le tiers dont vous pouvez parler : vous donnez des indications à ce comédien qui joue ce qui vous est arrivé. » Ainsi pourrait s'opérer le travail de résilience...

2ème partie : Danse, métissage et migration

Nous avons tenté de démontrer, dans la première partie, en quoi la danse pouvait être un objet interculturel qui soigne. Mais, du côté du patient, de l'aidé, qu'en est-il de son désir et de son besoin de danser ? Le danseur guérit-il en dansant ? Les maux du migrant peuvent-ils s'estomper grâce à la danse ? Et quand le danseur professionnel est lui-même un migrant ?

A) Danse et intégration : projet CLIN

Nous allons vous relater sommairement l'expérience vécue en stage à l'école du Vieux Bordeaux, avec les élèves de la CLasse d'INitiation (CLIN). Ce stage obligatoire d'une trentaine d'heures s'inscrivait dans le cadre du Diplôme d'Université de Psychologie Interculturelle de Bordeaux 2 dont l'objectif principal était d'observer les interactions langagières entre les enfants, par le biais (paradoxal ?) d'un atelier de danse contemporaine. Ce stage s'est déroulé sur onze séances entre le 26 avril et le 31 mai 2011, elles-mêmes découpées en vingt-cinq séquences. Quinze élèves étaient présents le premier jour, puis deux nouveaux élèves sont venus se greffer au projet inter-CLIN intitulé « Danse et intégration ». En effet, les professeurs des écoles en charge de ces classes d'accueil d'enfants de migrants nouvellement arrivés en France, étaient d'avis que la danse pouvait aider leurs élèves à mieux s'adapter à leur nouvelle « niche développementale ».

1) « L'art de la rencontre - Cartes postales chorégraphiques »

Nous avons choisi de travailler à partir du projet intitulé « *L'art de la rencontre – Cartes postales chorégraphiques* » à l'initiative de la compagnie française de danse contemporaine Montalvo-Hervieu. Le concept qui sous-tend la démarche de ce projet originellement proposé dans le cadre d'un festival de la francophonie en 2006 est celui de multiculturalisme. L'idée de message fraternel est très présente. Nous vous renvoyons en annexe pour plus d'informations à ce sujet, ainsi qu'au site de la compagnie référencé en bibliographie. Nous projetons aussi de vous permettre de visionner quelques « cartes postales » lors de la soutenance, après avoir entendu « l'esprit du projet » énoncé par la danseuse-chorégraphe Dominique Hervieu.

2) Enfants de migrants et mouvement dansé

Durant notre stage à l'école du Vieux Bordeaux, nous avons animé un atelier de danse contemporaine, que d'aucuns pourraient qualifier « d'expression corporelle ». Nous avons donc « fait danser » dix-sept élèves originaires de Bulgarie, d'Italie, de Pologne, du Portugal, de Roumanie, de Russie, de Serbie, de Tunisie, de Turquie, douze garçons et cinq filles, âgés de six à douze ans. Ces élèves étaient soit très nouvellement arrivés en France – depuis quelques jours -, soit nouvellement arrivés en France – depuis quelques mois -, soit arrivés en France depuis moins de deux ans. En cela, leur maîtrise du français était très inégale, puisque certains s'exprimaient déjà bien dans la langue de Molière, d'autres commençaient à pouvoir communiquer en langue française, d'autres enfin en étaient juste au stade d'établir une relation avec « l'Autre ». C'est dans les deux catégories « extrêmes » que nous avons pu noter les plus grands progrès : les élèves déjà à l'aise dans la langue d'accueil ont évolué de manière très positive en matière de syntaxe, de vocabulaire et de grammaire ; les élèves arrivés très récemment en France ont commencé à construire à l'oral des phrases simples mais explicites. Deux élèves étaient très inhibés et semblaient souffrir de quelques troubles du comportement. Ils ont peu progressé au niveau de la maîtrise de la langue, mais on a pu observer une ouverture, des sourires, des signes de confiance.

Madame Le Clech avait travaillé en amont sur les verbes d'action – ce que M. Mauss aurait pu nommer *les techniques du corps* : marcher, sauter, courir, ramper, marcher à quatre pattes, sauter sur un pied, rouler, glisser, tourner,... Lors de la première séance de danse, nous avons regardé des photographies prises en salle de danse quelques temps auparavant par l'enseignante de CLIN. Les élèves ont effectué des commentaires des photographies en conjuguant les verbes : « ils dansent...bougent...balancent...soulèvent...font le pont...font la toupie ». Certains élèves observaient et écoutaient sans dire mot. À la question « *Qu'est-ce que la danse pour vous ?* » seul Mahmed a répondu spontanément « ça me donne du plaisir », les autres élèves se contentant d'acquiescer au terme « bouger » suscité par la maîtresse.

Nous sommes ensuite allés dans la salle de classe réservée à l'activité danse et avons écouté un

morceau d'un album de musique du monde *Imagine Africa* intitulé « Sunrise over Africa ». En effet, non seulement ce projet « Danse et intégration » permettait à la CLIN de concrétiser son projet et à moi-même de conjuguer stage et mémoire, mais il s'inscrivait aussi dans une partie du projet de l'école qui était de travailler sur le thème de l'Afrique pour la fête de fin d'année. Enfin, lors de cette première prise de contact, nous nous sommes *mis en mots et en mouvement* à partir d'un album de littérature de jeunesse intitulé « Alphabet de la jungle » de Michael Roberts : à chaque lettre du livre était associée une illustration – et un mot - ; tour à tour, les élèves ont proposé un geste pour qualifier/interpréter ce mot, et les autres élèves reproduisaient ensemble le geste proposé. Nous étions assis en cercle au sol. Les élèves ont ainsi dans un premier temps pris connaissance de l'espace de travail, et peut-être pris conscience du fait qu'un mouvement peut raconter une histoire... Les élèves semblaient contents mais frustrés : le temps était passé très vite et il y avait eu peu de mouvements – pas de déplacements. Or, la danse, pour ces enfants et pour la plupart d'entre nous, c'est « bouger ».

La seconde séance fut très intéressante, du fait d'une meilleure écoute des consignes ; nous avons en effet proposé d'emblée un « code » qui associait *regarder, écouter, ne pas parler* avec trois gestes ; nous avons repris ce code de manière systématique lors des séquences suivantes. Les élèves, debout dans l'espace, ont ensuite « enroulé » et « déroulé » la colonne vertébrale, se sont déplacés en demi-groupe pendant que les autres élèves faisaient « les statues ou « les arbres de la forêt ». La notion de langage du corps [« On va dire au revoir avec son corps »] a été introduite en fin de séance. Ainsi ils ont pris conscience de leur corps, de celui de l'Autre, et peut-être ces jeunes élèves ont-ils commencé à comprendre que la danse était un langage...

Si nous prenons la liberté de détailler quelque peu ces premières séances, c'est qu'elles comportent les notions fondamentales en danse, notions qui sont reprises ensuite à chaque séquence : temps, espace, énergie,..., volume, matière, flux,..., relation, expression, communication,..., intention, action, production,..., respect, attention, concentration,..., musicalité, corporéité, solidarité,..., affirmation de soi, image de soi, confiance en soi, en l'Autre.

Hormis quelques séquences en classe pour visionner des *cartes postales* originales et le spectacle

La Bossa Fataka de Rameau (de la compagnie Montalvo-Hervieu), les élèves ont très vite expérimenté le travail en duo, fer-de-lance du projet. En effet, non seulement il y a eu récurrence de ces déplacements – à différentes vitesses, à différents niveaux - en demi-groupe alors que les autres élèves font les statues ou les arbres, mais il y a eu aussi les grimaces à effectuer tous en cercle ou bien à deux en face-à-face, le travail « en miroir » [Je fais le même mouvement que mon partenaire, comme si j'étais son reflet dans le miroir. J'accepte les mouvements qu'il/elle me propose et les respecte. J'attends mon tour pour faire des propositions, « on ne parle pas tous en même temps ».], « Le guide et l'aveugle » [J'accepte de me laisser conduire et je fais confiance à mon partenaire derrière moi qui me guide à l'aide de légères pressions sur les épaules. Je ferme les yeux si je le peux/veux, pour mieux « sentir ».], « Le sculpteur et la matière » [Je suis debout et me laisse « manipuler » par un élève qui fait de moi une « œuvre d'art » et me prend en photo quand il a terminé son travail d'artiste. J'accepte de me laisser toucher. Je respecte le corps de l'autre.], et bien entendu les « massages » à l'arrière du buste pour à la fois détendre et réveiller le haut du dos. Et puis nous avons fait « parler les pieds »... Nous avons pu observer des changements intéressants dans le comportement de la plupart des enfants : certains élèves, assez agités, se sont calmés ; d'autres élèves, plutôt inhibés, se sont ouverts et détendus ; d'autres encore, très motivés, sont allés relativement loin dans l'écriture d'un duo dansé – par le biais du langage du corps et de la langue française, langue de communication entre deux élèves non-francophones ; d'autres enfin, ont pris simplement du plaisir à « parler avec leur corps » et à évoluer sur la musique ou au son du tambourin. Ils rentraient en classe en chantant et en dansant !

Un des instants forts de cette expérience en CLIN fut « l'interview ». Les élèves présents ont pratiquement tous tenté de répondre à la question « *Qu'est-ce que la danse pour vous ?* » qui fait partie intégrante du projet *Cartes postales chorégraphiques*, et de son idée de message à transmettre. Nous vous proposons la retranscription des réponses à cette interrogation, et tenons à insister sur le fait qu'il n'est pas forcément évident de répondre à cette question pour un francophone, alors pour un enfant de migrant nouvellement arrivé en France... Nous les remercions vivement d'avoir « joué le jeu ». Nous étions en classe, en début d'après-midi, le vendredi 20 mai ; sept élèves étaient présents : six garçons ont répondu à la question, la petite fille présente n'ayant pas souhaité répondre.

Nous avons changé le prénom des enfants pour des raisons que vous comprendrez aisément.

- Interview : « *Qu'est-ce que la danse pour toi ?* » :
 - Ali : « Pour moi la danse c'est très bien. Parce qu'on danse bien. »
 - Adel : « C'est très très bien la danse. Faire la petite boule et les grimaces, on roule, on attrape, on marche, on est allongé. On parle avec les mains, on parle avec les pieds. On parle avec les yeux. »
 - Oskar : « On claque des doigts. On ramasse, on souffle, on attrape. On tape avec les mains, on marche à quatre pattes. »
 - Lucio : « Pour moi la danse c'est un jeu et c'est très drôle ; on fait des mouvements, des grimaces, des mouvements de clown. C'est très joli. On peut communiquer en faisant les animaux. C'est très joli puisqu'on peut communiquer ensemble, avec des grimaces et avec les pieds. C'est quand même un sport très joli, pas embêtant. »
 - Axel : « J'aime danser avec les autres, parler avec mon corps, avec les autres. J'aime danser avec tout le monde.
 - Igor [qui a préparé sa réponse par écrit] : « Pour moi danser c'est quand j'entends la musique, je commence à bouger sur le rythme de la musique. Et je ne veux pas arrêter. »

Nous pouvons brièvement conclure de cette expérience que la danse, objet voire processus interculturel, a eu des effets thérapeutiques sur certains élèves, et qu'à tous, elle a fait du bien.

B) Danse contemporaine et migration : entretiens semi-directifs avec des danseurs-chorégraphes

1) Présentation des sujets interrogés

Nous avons choisi de vous présenter les quatre personnes dont vous trouverez les retranscriptions intégrales des entretiens en annexe. Ce sont trois femmes et un homme, dont l'âge varie entre 30 et 60 ans. Ils ont tous un point commun : la danse contemporaine. Et ils ont tous un autre point en commun : la migration. Tous ont aussi dit en filigrane : « La danse, c'est la vie. » *Danser [sa] vie* sont aussi les mots d'Isadora Duncan, célèbre danseuse, et c'est le nom d'une exposition qui aura

lieu à partir du 23 novembre 2011 au centre Pompidou à Paris. Nous nous y rendrons avec plaisir.

Carole* Seveno est Franco-Camerounaise, elle vit à Paris. L'entretien a eu lieu le 12 avril 2011 à Lyon, pendant un temps commun de formation en art-thérapie. Elle pratique aujourd'hui la danse contemporaine et a beaucoup pratiqué ce qu'elle tient à nommer « la danse d'expression africaine ». Elle se destine à l'animation d'ateliers de danse-thérapie. *Le saviez-vous ? La Carole est le nom d'une danse médiévale !

Une des personnalités invitées au onzième Colloque international de la revue transculturelle *L'Autre* intitulé **Arts et Soins**, qui a eu lieu à Bordeaux en octobre 2010, est un artiste bordelais, danseur, chorégraphe et professeur de danse. Nous avons eu la chance d'interroger **Vincent Hariso**, avec qui j'ai aussi eu l'occasion de travailler lors de nombreux stages étant plus jeune. Vincent Hariso est Franco-Béninois, il travaille et enseigne à Bordeaux, mais aussi en Afrique, et anime des stages d'afrocontemporain à Paris, au centre Georges Momboye notamment. L'entretien a eu lieu le 12 mai 2011 et a duré quarante-cinq minutes.

Patricia Borges Henriques enseigne la danse contemporaine à Bordeaux. Nous nous sommes rencontrées dans un cours de danse qu'elle animait il y a quelques années. Elle a très récemment, lors des dernières Journées du patrimoine, chorégraphié pour les danseurs du centre de formation *Adage*. Patricia est née en Angola, a vécu longtemps au Portugal et vit maintenant à Bordeaux. Elle m'a reçue à son domicile, pour un entretien d'une durée d'une heure et trente minutes, le 30 septembre 2011.

Patricia Chen m'a également reçue chez elle le 11 octobre 2011 pour une durée d'une heure. C'est une Américaine d'origine chinoise, très installée à Bordeaux. Elle pratique la danse contemporaine depuis de nombreuses années, a notamment dansé à New York avec les plus grands, a récemment participé à un stage international en Allemagne et s'est produit sur scène lors des dernières *Grandes Traversées*. Cette danseuse mélomane est en outre traductrice.

Je les remercie vivement tous les quatre pour leur disponibilité et leur accueil chaleureux.

Nous avons fait le choix de nous focaliser dans le présent mémoire sur les dires de ces quatre danseurs-chorégraphes, mais tenons à vous informer du fait que nous avons au total rencontré neuf personnes ; voici brièvement l'identité des cinq autres danseuses : **Julia Taquet** – danse contemporaine, danse-voltige, danse tout-terrain, danse et handicap (Compagnie *Les Tordus*), **Isabelle Lasserre** – danse contemporaine, improvisation, technique Feldenkrais (atelier *La Renverse*), **Julie Oosthoek** – Diplôme d'Etat en danse contemporaine, en formation méthode Alexander, **Lise Saladain** – responsable pédagogique au Centre Départemental Chorégraphique d'Aquitaine *Le Cuvier* à Artigues-près-Bordeaux, Diplôme d'Etat en danse classique - et **Sarah Duthille** – danseuse autodidacte, art-thérapeute à dominante corporelle. Je les remercie toutes chaleureusement pour leur intérêt et le temps qu'elles ont bien voulu consacrer à ces entretiens.

Je tiens aussi à préciser que ces neuf danseurs reconnus comme tels m'ont donné leur accord verbal pour que je cite leur nom. Ce sont en effet des « personnages publics » qui ont toujours le souci de parler en bien des vertus de leur art, même si, pour certaines, le temps est venu de transmettre, c'est-à-dire d'enseigner la danse. Tous ont su montrer leur enthousiasme quant au sujet du mémoire. Beaucoup m'ont dit avoir apprécié la rencontre et les questions abordées.

2) Méthodologie - La grille d'entretien

J'ai élaboré, en toute conscience, une grille d'entretien identique pour tous. Je tenais à ce que chaque danseur ait affaire aux mêmes questions, dans le même ordre, afin que le déroulé de l'entretien soit le même pour tous. J'avais en effet construit mon questionnaire en ce sens, un peu comme un cours de danse, avec un début, un milieu et une fin, des redondances, des recoupements, des moments où l'on souffle, des moments où l'on jaillit, des temps pour recevoir, des temps pour donner. J'avais en tête ce leitmotiv qui ne me quitte que rarement : « *Some dance to remember, some dance to forget.* », petite phrase extraite d'un morceau (*Hotel California*) du groupe américain Eagles, star des années 70... Je voulais en fait que chaque danseur réponde à la question « Pourquoi danses-tu ? », citée dans la première partie de ce mémoire. C'était la dernière question de la grille d'entretien. J'ai passé près de douze heures à élaborer ce questionnaire, mais ce ne fut pas laborieux du tout : ça se voulait précis, ça voulait entrer dans l'intimité du danseur - ce voyageur du dedans, qui navigue entre lui-même et les autres - tout en respectant cette

« *intimité collective* ». Et puis ces personnes sont souvent très occupées : m'accorder une heure de leur précieux temps fut parfois tout un art...

Je commençais par présenter brièvement l'objectif de l'entretien : dans le cadre du DU, j'allais rédiger un mémoire sur le thème de la danse (-thérapie ?) et de l'interculturel, dont l'objectif serait de montrer comment la danse pourrait faciliter le mieux-être des migrants. Je précisais ensuite qu'il n'y avait pas d'obligation de réponse, que les questions étaient parfois relativement intimes, et que seules des réponses spontanées m'intéressaient. Je notais l'heure de début et de fin d'entretien, ayant auparavant - lors de la prise de rendez-vous - spécifié à mes interlocuteurs qu'il fallait compter une heure environ. Je choisis de retranscrire les paroles des danseurs à la main, puis de les dactylographier une fois rentrée chez moi, « à chaud » dans la mesure du possible.

La grille d'entretien est jointe en annexe ; elle se compose de quatre parties de taille inégale :

- une courte première partie qui concerne l'identité du danseur, la biographie du sujet ;
- une longue seconde partie qui s'adresse au danseur, à l'interprète, et qui touche beaucoup aux émotions ;
- une troisième partie, relativement courte a priori, du point de vue du chorégraphe ;
- et une dernière partie « en tant qu'être humain » qui pratique la danse.

Cette grille d'entretiens était constituée de quatre pages, afin que j'aie de l'espace pour écrire. Celle jointe en annexe ne reflète pas cette intention. Ce fut pour moi un outil de travail en aval.

3) Les items de la grille d'entretien – Premiers éléments de réponse

Sur la quarantaine de questions posées aux danseurs-chorégraphes [trente-huit questions + n°22bis + *Voulez-vous ajouter quelque chose ?*], nous en avons retenu quinze : quatre items concernent toutes les personnes interrogées, onze items sont retenus pour les quatre danseurs ayant vécu la migration, à savoir pour rappel C. Seveno, V. Harisdo, P. Henriques et P. Chen.

Voici synthétiquement les réponses des neuf danseurs aux quatre questions communes :

- ***Depuis quand/quel âge dansez-vous ?***

Les neuf danseurs interrogés dansent soit depuis la petite enfance – ils ont débuté vers l'âge de 4 ans, 3 ans pour l'une d'entre eux, 5 ans pour la plupart – soit depuis le début de l'adolescence – 12, 13 ou 14 ans.

- ***Jusqu'à quand pensez-vous danser ?***

Excepté deux anciennes danseuses - dont P. Henriques - maintenant professeurs de danse, tous ont répondu qu'ils danseraient « toujours », « jusqu'au bout », « jusqu'à leur mort », « jusqu'à ce que leurs jambes les tiennent debout », « jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus », « jusqu'à ce que je ne puisse plus bouger, comme Merce Cunningham » dit P. Chen.

- ***Donnez trois mots/adjectifs/expressions pour décrire votre danse : .../.../...***

La réponse à cet item n'impliquant pas de commentaire, je me contenterai de citer les mots spontanément offerts par les danseurs, dans l'ordre chronologique des interviews ; je les ai cependant classés selon leur nature :

- Adjectifs : impulsive ; juste ; vraie ; émergente ; intérieure ; brûlante ; voluptueuse ; dense ; folle ; brute ; archétypale ; théâtralisée ; minimaliste ; architecturée ; projetée (pas centrée) ; affirmative
- Noms communs : sensualité ; liberté ; amour ; énergie ; risque ; intuition ; perception ; espace ; recherche
- Verbe : être
- Locutions : rapport spatial ; dans l'espace

Seule une danseuse a dû ajouter un quatrième mot ; tous les autres ont joué le jeu du « trois » imposé.

- ***En fait, pourquoi dansez-vous ? Pour qui ?***

Les danseurs dansent parce qu'ils vivent... ; certains vivent pour danser, une danseuse a un moment donné danser pour vivre (L. Saladain dit : « Je dansais pour l'image. » C. Seveno danse « pour être dans le vivant » ; J. Taquet aussi se dit « passionnée par le vivant », elle danse « par amour pour la vie et pour le monde » ; J. Oosthoek danse « pour rester près des gens » ; V. Harisdo dit qu'il danse « pour les autres. Pour les dieux. », « Je danse, point. » dit-il encore ; I. Lasserre dit être « une aliénée du mouvement », la danse est « sa dépendance » ; P. Henriques dit

que la danse « a été sa bouée de sauvetage » quand elle se sentait mal : « **Pour moi la danse a été thérapeutique : elle m'a aidée à m'émanciper, à partir de chez moi, à me construire toute seule dans un pays étranger, à me faire des amis, à trouver ma place.** » ; S. Duthille décrit la danse comme « son mode d'expression le plus évident, le plus simple, le plus accessible » ; P. Chen danse « pour elle », parce que, selon cette Américaine d'origine chinoise, « elle vivrait moins bien si elle ne dansait pas », la danse faisant « entièrement partie de sa vie ».

4) Synthèse des données recueillies

Nous allons dans cette dernière partie qui précède la conclusion aborder en détail les réponses des quatre danseurs-chorégraphes sélectionnés. Les retranscriptions « intégrales » des entretiens sont jointes en annexe. Veuillez vous y reporter si besoin.

- ***La pratique de votre art vous a-t-elle permis « d'aller mieux » à un certain moment de votre vie ?***

C. Seveno : « La danse a toujours favorisé un équilibre intérieur et relationnel. »

V. Hariso : « Ce n'est pas forcément *la pratique de mon art* : c'est la rencontre avec d'autres qui m'a permis d'envisager les choses différemment et d'avoir une autre vision sur la vie. »

P. Henriques : « Bien sûr, ça m'a même sauvé la vie par moments ! C'est la passion qui me sert de bouée de sauvetage. »

P. Chen : « Ah oui, c'est même pour ça que je le faisais ! Quand j'étais pianiste professionnelle aux États-Unis, j'avais mal [dans le sens « mal-être »]. J'avais besoin de danser, le mouvement me guérissait. »

- ***Savez-vous qui vous a donné envie de danser ?***

C. Seveno : « Le son du tambour, un contexte (mes études), une amie, la comédie musicale (Fred Astaire, Gene Kelly, Rogers, Esther Williams... »

V. Hariso : « Mon oncle danseur-chorégraphe, Béninois. »

P. Henriques : « La prof de jazz dans *Fame* m'a beaucoup impressionnée, mais c'était quelque chose d'inatteignable...une fiction. Celle qui m'a donné envie de danser, c'est une sœur, à Fatima [au Portugal], qui donnait des cours d'expression corporelle. »

P. Chen : « Oui, ma sœur, ma grande sœur [3 ans de plus] qui dansait, et plus tard j'ai eu des *mentors* : Maguy Black, Martha Graham, Merce Cunningham et John Cage,..., Betty Jones, Harry Chappard... »

- ***Diriez-vous que vos origines ont influé sur votre style ?***

C. Seveno : « Oui. Une quête d'identité, comprendre d'où je viens. »

V. Harisdo : « Oui, en ce qui concerne l'essence de ce que je propose, la motivation ; la danse n'a de raison d'exister que si elle porte un message, une intention ; ça dépend de mes choix. »

P. Henriques : « Oui, dans quelque chose qui a à voir avec le berceau, l'origine. Je sens que dans ma façon de danser je suis venue à quelque chose du retour au passé, la femme qui danse, l'être qui danse. Le métissage, l'entre-deux, passer de l'un à l'autre, ne pas être dans l'un ou dans l'autre, mais dans le mouvement permanent. »

P. Chen : « *Quand je bouge je suis plus chinoise que quand je fais autre chose.* Dans l'énergie de la lenteur en particulier, je me sens hyper Chinoise... Mon prof de musique, qui était zen bouddhiste, m'a dit : « Tu es la même personne quand tu joues que quand tu dances. » »

- ***Que ressentez-vous quand vous dansez ?***

C. Seveno : « Energie ; sensation du vivant ; contact immédiat avec l'invisible, la spiritualité. »

V. Harisdo : « Je ressens ce que je danse. Ma danse ne m'intéresse que si elle peut donner quelque chose aux autres. On fait un métier social : ça n'est pas là pour montrer, pour « vomir sa haine ». C'est pour réfléchir, pour aller mieux. La danse ne me porte que si elle touche l'autre. »

P. Henriques : « Si je suis *dedans*, si les conditions sont réunies pour quelque chose d'extraordinaire, j'oublie qui est Patricia, ses soucis, sa vie, j'oublie où je suis ; quelque chose me transcende : [...] oubli du quotidien, ça révèle quelqu'un qui est en moi, je me retrouve dans l'essence même de moi-même, j'ai besoin de personne, de rien, tout ce que je vis me suffit. »

P. Chen : « La liberté ! »

- ***Diriez-vous que la danse vous aide à avoir une meilleure « conscience d'être » ?***

C. Seveno : « Fondamentalement OUI ; la conscience d'être (ici, ailleurs, avec, sur des plans d'existence divers : réel, imaginaire, abstraction, sensible) mène à la présence. »

V. Harisdo : « Oui, par le biais des choses que j'aborde. La danse est souvent un prétexte pour mieux sentir les choses et les améliorer. »

P. Henriques : « OUI, j'ai appris à force de danser à dépasser un certain seuil émotionnel, à être dans une expression qui va toucher à d'autres choses (thérapeutique ?) ; *être corps, être humain au milieu des autres humains, être dans le monde*, qu'est-ce que j'exprime, comment je m'exprime... La danse me donne des outils, si je veux, et si je rencontre les bonnes personnes. Dans la danse, on peut se noyer : on peut s'empêcher de prendre conscience. »

P. Chen : « Oui, ça fait que le présent soit vivable, et la présence aussi, le présent et la présence... C'est ma façon de méditer – plénitude du présent. »

- ***Diriez-vous que l'art/la danse vous aide dans votre vie quotidienne ?***

C. Seveno : « Pas autant que je voudrais ; difficile de transposer : le danseur travaille la nuit, le dimanche ; difficile de « se redonner ça » par rapport à la norme, le rythme, le fonctionnement collectif, les règles, la routine du quotidien, ses contraintes ; adapter. »

V. Harisdo : « Oui, on est dans la vie ce qu'on est dans la danse, et inversement. J'essaie d'être juste et cohérent, harmonieux et vrai dans la danse, *et*, dans ma vie. Je tente de l'appliquer dans ma vie, c'est difficile. La danse éveille en moi cette conscience-là. »

P. Henriques : « Oui, la danse aide à appréhender la vie quotidienne avec une sensibilité propre. « mettre en danse pour *se débarrasser* » - travailler sur la maîtrise des émotions

P. Chen : « Oui, pendant longtemps la danse était ma vie quotidienne. « *Heureux ou malheureux, dans la danse comme dans la vie.* » »

- ***Que diriez-vous du langage qu'est la danse?***

C. Seveno : « Langage universel ? commun à tous les hommes ? scepticisme (pour le public) ; qui dit « langage » dit « compréhension, communication » - est-ce que la danse est à comprendre ? Non. La danse contemporaine cherche elle parfois à faire comprendre. Pas de réponse toute faite : question du regard ; la danse n'est universelle que si nous, danseurs ou spectateurs, sommes déjà tournés vers l'univers ; ça nous ouvre si on est déjà ouvert. »

V. Harisdo : « La danse est un moyen de communication, au même titre que la parole. La danse porte les mêmes intérêts, sans passer par le verbe. La danse permet d'abattre certaines cloisons très vite – ce qui est impossible avec le verbe. Avec le corps on peut dire des choses qu'avec la parole on irait à la dérive. C'est toujours difficile de dire avec des mots ce qu'on fait avec le corps. La danse est un langage, le langage premier : tout être humain a dansé avant de savoir parler – un enfant sait bouger avant de parler. »

P. Henriques : « La danse peut être un langage : elle est langage si on le veut bien. C'est un outil pour exprimer quelque chose, reconnu ou pas reconnu. »

P. Chen : « Je danse en anglais ? en français ? Je suis légèrement différente quand je parle anglais ou français : la danse est la langue qui ne change pas. Dans mon processus chorégraphique, j'utilise beaucoup les mots, anglais et français. »

- ***Quelle est selon vous la place de l'esthétique dans une création ?***

C. Seveno : « C'est important que ce soit beau. Le beau c'est ce qui est juste, c'est la recherche d'équilibre entre ce que j'induis et ce que le spectateur va interpréter, va imaginer. »

V. Harisdo : « Dans mes créations je recherche *le sens et l'intention* (le fond) plutôt que la forme. Quelque chose de vrai n'a pas besoin d'esthétique : il l'est déjà ; si c'est juste, c'est déjà esthétique. S'il n'y a pas de fond, alors on s'attache à l'esthétique (les costumes, la mise en scène,...) ; s'il n'y a rien à (re)sentir, alors on dit que c'est beau... Si c'est très fort, alors il n'y a pas de mots... »

P. Henriques : « L'esthétique est très importante, elle est conditionnée par mes goûts, ma culture, ma sensibilité, ça me préoccupe. Mais le beau ne doit jamais desservir l'essentiel. C'est important mais je ne perds pas beaucoup de temps avec ça. Je travaille « au plus vrai » : le beau, c'est juste ce qu'il faut pour rendre une pièce plus agréable, plus touchante. »

P. Chen : « Si tu donnes vie à une pièce, elle va avoir une esthétique en elle-même. Je ne m'en occupe pas forcément. Tu fais attention mais je n'impose pas de choix esthétiques. C'est une histoire d'empreinte. »

- ***Pensez-vous que la pratique d'un art puisse aider/soigner/guérir ?***

C. Seveno : « Oui les trois : le corps est fait d'esprit ; quand on n'est plus dans la dualité corps-esprit, il peut y avoir soin ; ça ne vient que par la conscience des énergies, de l'invisible et du visible. »

V. Harisdo : « Je suis assez mesuré. Toutes les formes d'art peuvent *accompagner* à être mieux. Il fait juste se méfier des maîtres-chanteurs... [participation au colloque dans la Drôme cet été avec Tobie Nathan « Danse et transe-thérapie »] »

P. Henriques : « Je pense que oui. Guérir, je sais pas. A mieux vivre sa maladie ou sa problématique, sans aucun doute. »

P. Chen : « Aider/soigner/guérir : les trois, absolument, avec un bémol pour guérir, qui implique une fin. Or la souffrance est nécessaire pour tout mouvement. En tout cas la pratique d'un art peut faire du bien. »

- ***Pourriez-vous donner votre définition de la danse-thérapie ?***

C. Seveno : « C'est parce que le mouvement, l'art du corps, les arts du corps te relie à la nature spirituelle de ton être qu'il a fonction de guérison, de soin. »

V. Harisdo : « Je fais la différence entre la danse qui peut accompagner et l'art qui peut soigner. L'art peut être un prétexte au soin, alors que la danse peut soigner. Elle est thérapeutique. Pas besoin d'organiser quelque chose autour de ça. Les danses folkloriques, traditionnelles (dites participatives) ne se soucient pas du regard. Ces danses peuvent soigner les gens ; la danse africaine telle qu'elle est pratiquée ne se soucie pas d'esthétique, d'espace : la personne vit la danse. La danse peut soigner si elle prend en compte l'individu qui la pratique. »

P. Henriques : « Une danse qui tiendrait en compte l'être que j'ai en face, avec sa ou ses problématique(s). Une façon d'aborder la danse sans faire abstraction de la maladie de l'individu. / amélioration / probabilité / pas la question du après (dans la durée). »

P. Chen : « Toute danse est thérapie. L'image d'un bercement me vient... C'est mon ostéopathe, qui parle de bouger avec la musique, des corps de danseurs qui vont bien malgré de réelles lésions, séquelles... C'est la danse en elle-même, le mouvement répétitif... »

- ***Que pensez-vous de la phrase « J'ai besoin de danser. »* ?***

C. Seveno : « Danser est devenu un besoin pour moi. En Afrique c'est un besoin. Les émotions, la vie quotidienne, tout passe par le corps. En Afrique la danse célèbre la vie. »

V. Harisdo : « Le besoin de danser n'existe pas : le « besoin » c'est dans la tête, c'est trop cérébral, c'est un filtre ; on n'est plus dans la danse si on se demande si on a ce besoin. Où est la spontanéité ? On n'est plus dans la partie thérapeutique de la danse. »

P. Henriques : « Moi-même je me suis dit tellement de fois cette phrase ! Mais jamais dans un but d'oublier le reste ; danser ça fait partie de mon existence. Mais je ne me suis pas dit ça à des moments difficiles. Etre obligée de danser quand on n'est pas en forme, ça m'a permis de retrouver mon assise, de ne pas me laisser aller. »

P. Chen : « Oui, c'est un besoin vital ! ça prend du temps, de l'énergie, de la place... Tu accompagnes l'enfant et lui donnes le terreau, c'est plus grand que toi. »

*« *Le besoin de danser* » est le titre d'un ouvrage de F. Schott-Bilmann non cité en bibliographie.

5) Analyse et interprétation

Un petit livre destiné aux adolescents qui veulent mieux connaître la danse s'intitule « *Je danse donc je suis.* ». Je me permets ici de prendre le contrepied de cet adage tout à fait juste selon moi pour en faire le mien : « Je suis donc je danse ».

En effet, si les danseurs-chorégraphes interrogés divergent sur la notion de besoin, ils considèrent tous les quatre en revanche que danser permet d'avoir une meilleure conscience d'être au monde, d'être présent, dans l'ici et maintenant. Pour ces artistes, qui ont eu le désir de danser grâce à leur entourage ou à des figures emblématiques du monde de la danse, le mouvement dansé et la vie quotidienne sont intimement liés. Danser, c'est être, être dans le vivant, être soi, être soi avec les Autres, toucher l'Autre en dansant vrai : c'est ça qui rendrait le mouvement esthétique. Si « dehors » c'est beau, c'est que « dedans » c'est juste. En ce sens le danseur est un voyageur du dedans.

Même si elle n'est parfois que peu clairement exprimée, l'idée d'intention, de communication est très présente. La danse fait langage : elle permet « d'abattre des cloisons », et c'est une « langue qui ne change pas ». Le regard parle, les pieds et les mains s'expriment, les hanches véhiculent un message, et même si ce langage n'est pas universel, il touche le spectateur. En ce sens le corps est polyglotte.

Si la danse a été « une bouée de sauvetage » pour P. Henriques, elle est au minimum recherche d'équilibre. Si les danseurs interrogés hésitent sur le terme de guérison, en revanche ils s'accordent tous pour dire que la danse fait du bien, qu'elle peut aider une personne à « vivre mieux sa maladie », qu'elle peut accompagner, soigner. Certains disent même que la danse est thérapeutique en elle-même, et donc que « toute danse est thérapie ». La notion de bercement, de mouvement répétitif, aurait quelque chose à voir avec la spiritualité, le monde invisible, les énergies, et j'ajouterais le souffle, la respiration. Etre allongé, immobile, observer sa respiration, c'est déjà être dans le mouvement, le mouvement de la vie. La danse aide à prendre conscience de son corps, de ses forces et faiblesses ; elle aide à se construire une image de soi positive. Par la

prise de risque, les chutes, les traversées, les déséquilibres, le travail en duo,... la danse permet d'acquérir une meilleure estime de soi et de prendre confiance en soi, en les Autres, en le monde. En ce sens la danse est thérapeutique.

« L'art de la rencontre. » Ce terme revient souvent dans les entretiens. Le danseur, qui pratique rarement seul, cherche non seulement à *toucher* l'Autre – le spectateur, le chorégraphe, le musicien -, mais aussi à faire la plus belle des rencontres : il se rencontre lui-même. La danse lui permet d'assouvir cette « quête d'identité » si chère aux populations migrantes. L'idée de berceau, de « retour au passé », de mythe des origines motive le danseur dans ses choix. Et ce « mouvement permanent » qu'entraîne la migration pousse à l'action, à la production, au mouvement dansé. Le danseur migrant est « entre deux » cultures, il a besoin du mouvement pour se trouver, s'affirmer, sans nier ni renier. En ce sens la danse est interculturelle.

Ainsi, nous considérons nos hypothèses de départ comme étant vérifiées.

Nous tenons cependant à noter un dernier point, celui de la fonction politique de la danse, évoquée en page 14 dans l'ouvrage *Danses noires/blanche Amérique* et par l'anthropologue de la danse J. Hanna, ainsi que par S. Duthille, danseuse et art-thérapeute. A la question « *Voulez-vous ajouter quelque chose ?* », cette dernière nous a répondu, sans développer plus avant, « Oui. La danse est politique. ». Or nous avons eu la chance, ce soir même, d'assister à la pièce *Beautiful Djazaïr*, un duo « entre danse et théâtre », interprété par Hamid Ben Mahi (compagnie Hors-série) et Yan Gilg (compagnie Mémoires vives). Dans cette création est abordée la question de la présence coloniale française en Algérie et de ses *conséquences sur les générations postcoloniales*. Ces deux artistes, respectivement danseur-chorégraphe et metteur en scène-auteur-interprète, « ont décidé d'aller chercher, comme une urgence, de dire avec leur corps, leurs mots, leur vécu, leur identité singulière, les traces d'une histoire franco-algérienne à la fois belle et terrifiante ». Alors, oui, la danse est politique.

Conclusion : *Quand la danse soigne les maux des migrants.*

Nous avons pris beaucoup de plaisir à vous montrer que la danse en général, contemporaine en particulier, est un objet interculturel thérapeutique. Parce que le plaisir doit rester un maître-mot en matière de pratique des arts : danser, jouer de la musique, peindre, dessiner, calligraphier, écrire, écouter des contes... doit être un acte volontaire, non subi. Il faut donc garder à l'esprit que toute activité d'art-thérapie – par ailleurs préconisée sur indication médicale – doit se faire avec l'accord du patient, qui doit venir avec plaisir à l'atelier afin que ça contribue pleinement à son mieux-être-au-monde.

Or si l'art a des pouvoirs expressifs, relationnels et communicationnels relativement avérés, il peut aussi être pathogène, voire conduire à une certaine forme de dépendance et d'addiction. Ce sont là les limites et les dangers de l'art. Nous pensons à des artistes célèbres comme Camille Claudel, Vincent van Gogh ou Wassily Nijinsky. Nous pensons en outre à l'héroïne du film *Black Swan* qui sombre dans une véritable psychose de type schizophrénique. Et nous pensons enfin aux adeptes des raves et autres festivals musicaux qui font entrer les jeunes danseurs sous l'emprise de produits toxiques dans des états de transe.

Enfin, outre quelques « vices de forme », nous aurions souhaité établir un glossaire des termes complexes de psychologie, d'anthropologie, d'ethnologie, d'ethnopsychiatrie, associés au lexique de la danse. Nous aurions aimé approfondir la notion d'incorporation d'une culture, celle d'humanité, de neurones-miroirs, de représentations culturelles, de métalangage, de mémoire collective... Nous aurions voulu analyser plus longuement les propos des danseurs. Nous regrettons de ne pas avoir pu recueillir les dires de Carlotta Ikeda et d'Hamid Ben Mahi.

Cependant nous souhaitons terminer ce mémoire par une note optimiste, en partageant avec vous l'idée d'un projet qui nous tient à cœur, à corps et à âme : celle de créer un « espace transitionnel » pour les migrants, un atelier de danse-thérapie qui s'intitulerait « Atelier NORA », Nouvel Outil de Résilience par l'Art, pour que les mots présence, rencontre et partage prennent tout leur sens.

