

Julie Feltz

Quand la danse contemporaine s'adresse au "jeune public": quelles particularités développe la création *jeune public* en Belgique francophone?

Cet article est une étape de recherche et de réflexion sur ce qui constitue la particularité de la danse jeune public, dans le cadre plus large d'une thèse en cours sur la transmission entre artistes du domaine des arts du spectacle à destination de l'enfance et la jeunesse en Belgique francophone. Cet article traitera donc de ce domaine particulier (la Belgique francophone) et tentera de toucher à la singularité de la création chorégraphique à destination du public jeune. La création chorégraphique pour la jeunesse rencontre des défis similaires à ceux de la création théâtrale pour enfants, sur laquelle une importante littérature a déjà été produite. Nous nous baserons sur celle-ci pour ce qui est de la spécificité de ces spectateurs, mais en approfondissant les particularités de la danse. En ce sens, nous étudierons d'abord le rapport de la danse contemporaine à ses publics. Puis, dans un deuxième temps, nous remettrons l'entièreté de la création pour le jeune public de Belgique francophone dans son contexte, et nous tenterons d'approcher à la nature particulière de cette audience, à ce qui la différencie d'un public constitué d'adultes. Nous nous attacherons ensuite à éclairer quelques démarches de chorégraphes belges qui destinent leurs spectacles à la jeunesse et enfin nous tenterons de dégager des traits de démarche similaires dans trois spectacles se revendiquant de cette catégorie¹.

1. Les frontières entre théâtre gestuel, théâtre-danse et danse contemporaine tendent à être de plus en plus floues et le secteur du "jeune public" n'échappe pas à cette tendance, d'autant que les expérimentations qui y sont réalisées pour adresser la danse à ce public néophyte mêlent parfois les modes d'expression. Les trois spectacles qui seront analysés dans cet article sont considérés comme étant de l'ordre de la danse car il s'agit de la revendication de leurs créateurs, se positionnant comme chorégraphes et danseurs et s'inscrivant dans le secteur institutionnel de la danse en plus de celui du "jeune public".

Danse et publics

La danse contemporaine pour le jeune public a ceci de particulier qu'elle se définit par son public. Si l'on veut s'intéresser à elle, il faut donc d'abord s'interroger sur le rapport de la danse au public. C'est aujourd'hui un lieu commun de commencer un article sur la danse contemporaine en soulignant sa difficulté d'accès au tout venant qui n'en posséderait pas les codes et en rappelant les conséquences sur le public qu'elle touche: un public d'initiés, d'entre soi, parfois au grand dam des chorégraphes et acteurs du secteur. En Belgique francophone, un état des lieux sur la danse contemporaine mené par Martine Dubois² et couvrant la période de 1994 à 2010 souligne que son public serait plutôt instruit, de catégorie sociale supérieure et hypothétiquement plus averti que le public lambda des autres arts de la scène³. Ceci serait la conséquence directe que «son évolution, comme celle d'autres formes d'art contemporain, semble s'être faite peut-être “en chambre” et le public a en face de lui un objet scénique dont il ne possède pas toujours la clef»⁴, et Martine Dubois de conclure «Le public serait-il le grand oublié de la création [en danse contemporaine]?»⁵.

Pourtant, lorsqu'on s'intéresse à la réception de la danse, on découvre bien vite de nombreux discours vantant une réception considérée comme plus “directe”, passant par les sens sans s'adresser nécessairement à l'intellect. Patrice Pavis pointe ainsi que «la perception du danseur est liée à l'image corporelle de l'observateur; elle est avant tout motorique et kinesthétique (elle n'est pas narrative et codifiée, liée au déroulement linéaire du sens et de la fable, au déchiffrement des contenus figuratifs)»⁶. La réception de la danse devrait-elle donc être plus aisée? Le manque de diversité du public constaté ne serait-il le fait que des préjugés liés à cette forme, desservie par l'image qui en est présentée dans les médias et le discours courant? Le sketch de Gad Elmaleh, rappelé par Elodie Verlinden lors de la journée de rencontre sur les publics de la danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles, organisée par la RAC et Asspropro⁷, en est un bon exemple et présente une image plutôt risible de la danse contemporaine⁸. La simple dénomination de “danse contemporaine” peut en effet susciter la

2. Martine Dubois, *Archéo-danse. La danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles. Etat des lieux 1994-2010*, Editions Contredanse et du service de la danse de l'administration générale de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Bruxelles 2012.

3. Cfr. *ivi*, p. 110.

4. *Ivi*, p. 109.

5. *Ibidem*.

6. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, 3^e édition, Armand Colin, collection *U*, Paris 2016, p. 136.

7. *Journée de rencontre: les publics de la danse contemporaine en FWB*, organisé par la RAC – Fédération professionnelle du secteur chorégraphique et Asspropro, du 29 avril 2019 à la Maison européenne des Auteurs et des Autrices (MEDAA) à Bruxelles.

8. Sketch sur la danse contemporaine apparaissant dans le spectacle *L'Autre c'est moi* de Gad Elmaleh (2005). La réplique l'exprime bien: «Et Arte des fois à cinq heures du matin ils te proposent des programmes culturels, si tu ne sais pas que ça s'appelle de la danse contemporaine, tu peux te dire “qu'est-ce qu'ils ont, les pauvres? Il faut envoyer de l'argent, où est-ce qu'on peut le faire, qu'est-ce qui se passe?”».

peur et entraîner des réflexions du type: «Je n'ai pas envie de mettre quinze euros pour aller voir quelque chose où ils vont finir tous nus à la fin et je n'aurai rien compris»⁹.

La chercheuse Elodie Verlinden met en garde contre cette supposition d'une réception plus directe en danse et insiste sur le fait que «la co-présence ne suffit pas»¹⁰. Contrairement aux idées reçues, la simple mise en présence d'un public non-initié avec n'importe quel spectacle de danse contemporaine ne débouche pas nécessairement sur une réception réussie. Dans un de ces ouvrages¹¹, elle pointe les principes du fonctionnement de la réception d'un spectacle, en s'inspirant de la théorie de la réception d'Umberto Eco. Parmi ceux-ci, retenons les compétences *encyclopédiques* du spectateur (c'est-à-dire toutes ses connaissances par rapport à la forme qu'il va voir, dans notre cas la danse contemporaine) qui, si elles sont adaptées aux attentes de l'artiste par rapport à son *spectateur modèle*, le rendra assez compétent, ou averti, pour apprécier l'œuvre et l'interpréter (à noter qu'un artiste peut dès lors s'adresser à un *spectateur modèle* aux niveaux de compétence par rapport à la danse très différents, et même, pourquoi pas, faire le choix de s'adresser à un novice complet qui n'a aucune référence).

Une autre capacité influant sur la qualité de la réception du spectacle est le «patrimoine moteur»¹² des personnes, qui joue un rôle important dans le fonctionnement des neurones miroirs dont on parle beaucoup pour ce qui est de la réception des œuvres. Citant Rizzolatti, Elodie Verlinden précise que «la vue d'actes exécutés par un tiers induit une activité cérébrale différente selon les compétences motrices spécifiques des sujets en question»¹³. Les neurones miroir du spectateur lui permettent de faire l'expérience d'une «compréhension motorique», et donc de faire sens, si les mouvements observés peuvent être corrélés à ses propres mouvements¹⁴. A ces deux principes, elle ajoute l'appréciation «rasa» (ou *rasaesthetics*)¹⁵, qui permettrait de «goûter» le spectacle en une appréciation sensorielle qui s'obtient par l'habitude de tels spectacles (et est une alternative au seul patrimoine moteur commun pour percevoir le spectacle de façon satisfaisante). Cette notion étonnante provient d'un texte de Richard Schechner, qui se penche sur les rasas du *Natyasastra* indien¹⁶. Dans ce texte sacré, le rasa est expliqué comme suit: «Les spectateurs sensibles, après avoir apprécié les différentes émotions exprimées par les acteurs à travers les mots, les gestes et les sentiments, ressentent du plaisir. Ce sentiment des spectateurs s'explique ici comme les rasas de natya»¹⁷. L'appréciation sensorielle des spectateurs est liée à leur expérience des

9. *Journée de rencontre: les publics de la danse contemporaine en FWB*, cit.

10. *Ibidem*.

11. Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*, Peter Lang, collection *Dramaturgies*, vol. XXXVI, Bruxelles 2016.

12. *Ivi*, pp. 147-150.

13. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris 2008, p. 148, cité par Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant*, cit., p. 147.

14. Cfr. à ce sujet *ivi*, p. 148.

15. Cfr., in *ivi*, pp. 161-166.

16. Richard Schechner, *Rasaesthetics*, in «The Drama Review», The MIT Press, vol. XLV, n. 3, t. 171, Fall 2001, pp. 27-50.

17. «Sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures, and feelings

spectacles et leur capacité à être *sensibles* et ouverts à ce qui se passe devant eux. Elle relève du plaisir, provoqué par les émotions transmises par le spectacle «à travers les mots, les gestes et les sentiments». Par l'appréciation sensorielle de type *rasa*, les spectateurs peuvent goûter (*taste*) le spectacle, comme s'ils savouraient un plat, pour reprendre la métaphore culinaire de Richard Schechner¹⁸. Cela s'inscrit non plus dans une interprétation mentale, mais plutôt dans une appréciation du spectacle par le corps et les sens.

Sur la base de ces trois principes, Elodie Verlinden énonce un schéma de l'expérience du spectateur de danse:

Réception/connaissances encyclopédiques/interprétation.

Perception/patrimoine moteur/compréhension¹⁹.

Perception/habitude suffisante/appréciation sensorielle de type *Rasa*²⁰.

L'expérience du spectateur est donc conditionnée à une compétence *encyclopédique* appropriée au spectacle, à son *patrimoine moteur*, et à son habitude des spectacles de ce type menant à une possible appréciation sensorielle de type *Rasa*. Autant d'éléments qui complexifient notre compréhension du rapport entre la danse et son public. Tout spectateur ne recevra (réception) donc pas n'importe quel spectacle de la façon la plus appropriée (il pourra s'ennuyer), même s'il pourrait le percevoir (perception) de façon très active, de par un patrimoine moteur adapté ou une habitude de ce type de spectacles.

Dans le même sens, le chercheur Matthew Reason a tenté de structurer l'expérience de réception d'un spectacle de danse dans une carte mentale²¹ présentée dans le cadre du *Watching Dance Project*²². Il y distingue cinq types de plaisirs provenant de la réception d'un spectacle de danse: les plaisirs interprétatifs, les plaisirs kinesthésiques via l'empathie kinesthésique (*kinesthetic empathy*), les plaisirs visuels, les plaisirs émotionnels et les plaisirs musicaux. Il est assez intéressant de noter que ces cinq types de plaisirs et les différents éléments qui leur sont reliés sous formes de bulles peuvent être associés à un des trois principes de l'expérience spectatorielle en danse proposés par Elodie Verlinden. Ainsi, le «capital culturel» et la «connaissance des formes de l'art de la danse» pourraient correspondre aux *connaissances encyclopédiques*. La case «capital culturel» mène d'ailleurs à plusieurs possibilités positives

feel pleasure. This feeling by the spectators is here explained as the *rasas of natya*». Bharata, *The Nāṭyaśāstra*, English translation with critical notes by Adya Rangacharya, Munshiram Manoharlal, New Delhi 1996, pp. 54-55, cité par Richard Schechner, *Rasaesthetics*, cit., p. 29). À partir de maintenant, sauf indication contraire, toutes les traductions de l'anglais sont les nôtres.

18. *Ibidem*.

19. Il faudrait également approfondir la notion de *compréhension* ici utilisée, qui n'est pas à confondre avec une opération de connaissance, mais se situe plutôt au niveau de la priméité peircienne, dans ce qu'avance cette chercheuse. Pour approfondir cette question, cfr. Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant*, cit., p. 149.

20. *Ibidem*.

21. http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemindmap/index.html (u.v. 25/11/2019).

22. Le *Watching Dance Project* utilise la recherche sur les publics et la neuroscience pour explorer comment les spectateurs de danse répondent à et identifient celle-ci. Ce projet multidisciplinaire est le fruit de la collaboration entre quatre institutions: l'Université de Manchester, l'Université de Glasgow, l'Université de York St John et le Imperial College London (notre traduction de leur présentation sur leur site, online: http://www.watchingdance.org/about_us/ [u.v. 13/08/2019]).

comme négatives, tel le «manque de compréhension» (qui mène lui-même à une case «détachement émotionnel»). Cela n'est pas sans rappeler les conséquences pour le spectateur de ne pas posséder le niveau de connaissances encyclopédiques du spectateur modèle prévu par le chorégraphe, selon la théorie d'Elodie Verlinden. Le patrimoine moteur pourrait quant à lui être rapproché de certaines cases liées aux plaisirs kinesthésiques, tel «s'imaginer faire cela soi-même» (qui peut mener à «admiration de la virtuosité», «souvenirs personnels» [émotionnel], comme à «manque d'imagination» menant lui-même à «envie ou regret du mouvement»). L'appréciation sensorielle de type *rasa* nous semble plus difficile à rapprocher des cases proposées. Peut-être peut-elle être liée aux plaisirs kinesthésiques, ou à la case «réponse incarnée», mais il nous semble qu'il manque ici la précision du niveau où s'inscrit la réaction du spectateur (physique, mental, sensoriel, etc.) pour pouvoir l'apparenter aux propositions de cette carte mentale²³.

Cette carte mentale apporte un outil intéressant pour approfondir les différentes composantes d'une réception de spectacle et rend compte de toute la complexité de ce phénomène grâce aux potentialités de déploiement des cartes mentales. Ces deux théories nous semblent se compléter en ce que les notions apportées par Elodie Verlinden permettent de tenter de comprendre les processus de réception et de les situer dans l'expérience du spectateur (mental, physique, sensoriel, etc.), tandis que la carte mentale proposée par Matthew Reason permet une description fouillée de toute expérience de réception d'un spectacle de danse.

Le fonctionnement de la réception et de la perception d'un spectacle de danse est donc complexe. En réaction, une partie du milieu professionnel met en place des actions de médiation pour élargir les publics de la danse contemporaine. A ceux qui demandent si «l'expérience esthétique n'est-elle pas plus forte si elle est vierge de discours préalables?»²⁴, Matthias Herrmann précise que, si

ce qui compte, c'est la rencontre entre le spectateur et l'œuvre [...] cette rencontre n'opère pas comme par magie: elle est loin de se limiter au temps de la représentation; elle est construite, rendue possible par d'autres expériences, et peut donc aussi être nourrie, travaillée²⁵.

Ces recherches tendraient à faire penser que la médiation serait primordiale pour diversifier et ouvrir les publics de la danse contemporaine, ainsi que l'avancent beaucoup, que ce soit pour augmenter les compétences encyclopédiques de tout un chacun par rapport à la danse contemporaine (et donc faciliter une potentielle réception) ou pour permettre une rencontre «nourrie», «préparée» entre l'œuvre et son public. Cependant, elles posent également la question de la nature des démarches existantes vers un autre public, non-initié, le *jeune public*.

23. Il ne s'agit pas d'une critique étant donné les objectifs de cette carte mentale.

24. Question soulevée par Matthias Herrmann dans Matthias Herrmann – Marie Glon, *Présenter la danse aux enfants*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 29-31: p. 29.

25. *Ivi*, p. 29.

Une danse contemporaine *jeune public*

S'ils s'adressent à un public supposé "vierge" de toute compétence (encyclopédie), les chorégraphes pour le jeune public adaptent-ils leur travail? Adoptent-ils des stratégies pour garder son attention (réputée inconstante)? Jouent-ils principalement sur les attentes courantes des spectateurs non-initiés qu'Elodie Verlinden a dégagées (athlétisme – esthétique – narration/compréhension)²⁶ ou développent-ils des approches tout à fait autres sans se préoccuper des moyens pour capter leur attention? Quelles sont les spécificités des démarches chorégraphiques jeune public? Crée-t-on pour le *jeune public* comme pour le *tout public*? Qu'est-ce que le *jeune public*? Pourquoi se tourner vers ce public-là? Autant de questions qui nous ont motivée à nous adresser à des chorégraphes inscrits dans de tels projets, et à tenter de trouver ce qui "fait" le *jeune public* dans trois spectacles contemporains, et ce dans notre territoire, la Belgique francophone.

Quand on parle de "jeune public", on fait parfois référence à un tout public de non-initiés, un public «jeune dans son expérience des spectacles»²⁷. Si cette conception n'est pas rejetée par les artistes du "jeune public" en Belgique francophone, il y a tout de même une volonté revendiquée de s'adresser particulièrement à un public d'enfants ou de jeunes en âge, ce qui se retrouve dans la formulation de leur chambre professionnelle des théâtres, appelée *pour l'Enfance et la Jeunesse*²⁸. Le secteur est en effet inscrit dans une démarche historique promouvant la décentralisation pour aller à la rencontre d'un jeune public, négligé jusqu'aux années de la renaissance de ce type de théâtre, vers 1970, marquée par tous les idéaux circulant alors dans le domaine des arts de la scène (démocratisation culturelle, adresse au "non-public", démocratie culturelle, réaction au théâtre moralisateur, niais ou du merveilleux mais sans aucune portée symbolique qui était alors proposé aux enfants²⁹, etc.). Il s'agissait de proposer des spectacles de *qualité* aux enfants, ou en tous cas de la même qualité que ce qui se faisait en théâtre adulte. Et de revendiquer la possibilité de proposer de l'art aux enfants.

En Belgique francophone, c'est depuis les années 2000 que la danse pour le "jeune public" se développe plus particulièrement et est acceptée dans le circuit du Théâtre Jeune Public qui favorise les

26. *Ibidem*.

27. Comme l'exprime entre autres la programmatrice française Célia Bernard: «Je le nomme jeune public parce qu'il est à destination de spectateurs "jeunes en expérience de spectacle". [...] Evidemment, les plus jeunes en expérience de spectacle sont les enfants, car ils sont les plus jeunes en âge. Mais la façon de qualifier le jeune public doit tenir compte aussi de tous ceux qui n'ont jamais vu de spectacle, et cela doit constituer pour eux une entrée dans les spectacles de danse». Nathalie Yokel, *La danse jeune public: le point de vue des programmeurs*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 62-65: p. 63.

28. La Chambre des Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse (CTEJ) est une association qui rassemble 90 compagnies professionnelles de Théâtre/Danse jeune public et qui entend favoriser le développement et la reconnaissance du Théâtre jeune public de la Fédération Wallonie-Bruxelles en Belgique et à l'étranger (voir description sur leur site: <https://ctej.be/la-ctej/qui-sommes-nous/> [u.v. 11/06/2019]).

29. A ce sujet, lire la plaquette de Roger Deldime, *Une aventure héroïque. Les pionniers du renouveau du théâtre jeunes publics en Belgique francophone. 1970-1980*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2010.

tournées en temps scolaire grâce à des aides à la diffusion appelées aujourd'hui "Spectacle à l'école"³⁰. La compagnie Félicette Chazerand/Parcours a.s.b.l., fondée en 1992, propose ainsi, dans ce circuit, des spectacles destinés à ce public depuis 2001 avec *Carte postale*, tout en développant un travail de sensibilisation à la danse contemporaine et à la chorégraphie. Mais d'autres compagnies naissent pour se consacrer exclusivement à l'adresse à ce public, comme la compagnie Iota qui a proposé des spectacles de danse contemporaine pour le jeune public de 2000 à 2011 et la compagnie Nyash, créée par une ancienne de la compagnie Iota en 2006 avec le spectacle *La Petite Dame*. De nombreuses compagnies développent des projets mixtes à destination d'un public jeune, tantôt chorégraphiques et tantôt théâtraux. C'est le cas de la compagnie 3637 (depuis 2008), qui développe des spectacles de danse sous l'impulsion particulière de la danseuse et chorégraphe Bénédicte Mottart, du théâtre de l'E.V.N.I. avec *Yosh* (2013) ou *Dancefloor* (2016), du Zététique théâtre grâce aux propositions de Justine Duchesne et Melody Willame (par exemple, le récent spectacle *Qui vive!*), etc. D'autres compagnies de danse habituellement "pour adultes" proposent ponctuellement des spectacles dirigés vers ce public-là (XL Production de Maria Clara Villa-Lobos avec *Têtes-à-Têtes* et *Alex au pays des poubelles* par exemple, la compagnie Irène K avec *L'Arbre et la fleur* notamment, ou plus récemment le *Cartoon* d'Anton Lachky Company proposé en 2017, entre autres)³¹.

Mais qu'en est-il de la manière de créer pour ce public particulier? Martine Dubois synthétise les paroles de plusieurs chorégraphes qu'elle a rencontrés (dont Félicette Chazerand et Caroline Cornélis de la compagnie Nyash): «Créer pour le jeune public impose-t-il des codes particuliers? Si l'on interroge les chorégraphes attitrés: rien ne change parce que tout change! Plus simplement, l'exigence de qualité est la même»³². Avant toutes choses, il conviendrait de s'intéresser aux spécificités de ce public "jeune" et à ce que cela signifie et a comme conséquence pour la création.

L'adresse au(x) jeune(s) public(s)

Il existe beaucoup d'idées reçues sur le jeune public et plus particulièrement le public d'enfants. La plus courante est que le jeune public est un public vierge, qui n'a pas beaucoup d'expérience et n'a donc pas énormément d'attentes préconçues. Leur horizon d'attente pourrait donc être plus large et des démarches diverses pourraient leur être proposées. Marie-Pierre Chopin, professeure et directrice à

30. Dont l'objectif est «de permettre à des enfants et à des jeunes d'assister, dans le cadre scolaire, à des spectacles de qualité, tant sur le plan du propos que de la forme, et de concourir ainsi à leur éducation artistique et citoyenne». (Page de présentation du programme, online: <http://www.creationartistique.cfwb.be/index.php?id=8133> [u.v. 11/06/2019]). Pour tenter d'en bénéficier, les spectacles doivent se présenter aux Rencontres de Huy (en août), lieu incontournable du spectacle jeune public en Belgique francophone.

31. D'autres chorégraphes proposent également des spectacles estampillés "jeune public" mais sans s'inscrire dans le circuit institutionnel du "théâtre jeune public". C'est le cas par exemple de Marie Martinez (spectacle *N'êtres humains*, 2015).

32. Martine Dubois, *L'enfance de l'art (de la danse)*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 12-13: p. 13.

la faculté des sciences de l'éducation de l'université de Bordeaux, précise cette idée en la corrigeant: il serait erroné et abusif de parler d'un jeune public unifié.

En effet, si l'on veut bien admettre qu'elles sont socialement construites, il existe bien des catégories d'enfants, et conséquemment de jeune public. Ce qui les définit comme telles, ce sont précisément des ensembles de conventions, de stéréotypes et surtout d'horizon d'attente (ce rapport au futur est déterminant), qu'ils ont intériorisés dès leur plus jeune âge. Ce que les enfants vont être capables de voir, d'espérer et de vouloir [...] peut donc être très différent d'un groupe à un autre³³.

La question est donc plus complexe que ce qui est affirmé a priori. Le jeune public est tout autant divers dans sa capacité à recevoir telle ou telle pièce chorégraphique que le public adulte. Cependant, dans cette diversité, la composition du public par des enfants et des jeunes ne change-t-elle tout de même pas la donne?

La chorégraphe Caroline Cornélis a accepté de répondre à quelques questions par rapport à sa perception de ce public pour lequel elle crée depuis 2006 avec sa compagnie, Nyash. Réaffirmant d'abord la diversité des réactions, de la réceptivité du jeune public, «Il y a quelque chose d'extrêmement individuel à chacun [...] j'en ai vus qui répondaient de façons tellement différentes! Ce n'est pas toujours immédiat»³⁴, elle pointe le fait que ce public a moins de retenue et est sans doute moins conscient des règles implicites des salles de théâtre (se taire durant la représentation, entre autres) que le public adulte: «La seule différence avec le public adulte, c'est que les enfants réagissent de manière spontanée, ils ne peuvent pas se retenir... S'ils ont besoin de dire quelque chose dans le moment, ils le disent. Là où l'adulte sera plus en retenue, l'enfant, lui, exprimera ses réactions de façon tout-à-fait transparente, dans une grande honnêteté». Cependant, elle ne juge pas négativement ces comportements, au contraire elle estime même que «s'ils ne le font pas, c'est perturbant pour nous [les artistes]!». En effet, la chorégraphe laisse une place dans ses créations pour des réactions directes du public. Elle affirme qu'elle souhaite «laisser les enfants s'exprimer. Dans l'avant, dans le pendant, dans l'après. Ou pas. Ils ont aussi le droit de ne pas s'exprimer. Et ça ne veut pas dire que rien ne se passe». Cette liberté dans l'expression de la réception du spectacle l'interroge en outre sur sa propre façon de regarder un spectacle et de l'accueillir. Cela peut questionner la façon très retenue que nous avons d'exprimer nos émotions au spectacle, en tant qu'adultes. Il s'agit bien d'un code, d'une attitude construite culturellement, mais est-elle réellement la plus pertinente et faut-il juger les enfants en fonction d'elle?

Le jeune public, avec cette spécificité de ne pas se retenir et d'être dans ce qu'on pourrait appeler une réception active (qui n'en est pas nécessairement bruyante pour autant. «Même dans le silence, il y a une activité. Quelque chose vibre», dit Caroline Cornélis), permet à la chorégraphe de «sentir que

33. Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 66-69: p. 67.

34. Entretien réalisé le 6 juin 2019 à Bruxelles. Il s'agira du même entretien pour toutes les paroles rapportées de Caroline Cornélis.

la relation est vivante». L'introduction au Cahier special *Danse jeune public* du journal «Nouvelles de danse» avance, dans ce sens, que «tous les chorégraphes soulignent le niveau d'exigence que requiert la création à destination des (très) jeunes comme des adultes. Les enfants sont les spectateurs les plus "cash", chez qui l'ennui ou l'enthousiasme est immédiatement perceptible»³⁵. La particularité principale de ce public serait donc de ne pas avoir encore intégré les codes propres aux salles de théâtre et d'être dans une relation au spectacle plus spontanée et moins retenue.

Matthew Reason va plus loin et souligne qu'«aller au théâtre est clairement une activité apprise; quelque chose que chaque individu a besoin d'intérioriser pour être capable de se concentrer sur le spectacle et devenir de moins en moins conscient de soi»³⁶. Suite à une étude sur un public d'adolescents («*teenage school pupils*»³⁷) allant au théâtre, il a mis en évidence le fait que l'expérience d'un spectacle vu au théâtre est toujours en grande partie accompagnée par l'expérience d'aller au théâtre et d'y être, surtout si cela n'est pas habituel pour ces individus. Ainsi, «tous les participants avaient au maximum un demi-œil dirigé vers le spectacle, alors que la plupart du temps ils étaient beaucoup plus conscients d'eux-mêmes, et de qui était à côté d'eux et de ce qu'ils mangeaient et de ce que les autres faisaient, etc»³⁸. Bien que cette réaction puisse être imputable à l'âge du public étudié par Matthew Reason – peut-être cela ne prend-il pas la même ampleur pour des spectateurs d'autres tranches d'âge – il n'empêche que cet aspect de la réception ne doit pas être sous-estimé. Le public non habitué à venir au théâtre, et donc potentiellement une grande partie du "jeune public", peut présenter une disponibilité de réception moins importante. Cette question nous semble complexe à aborder et il faudrait se demander comment les artistes peuvent en tenir compte et s'ils doivent le faire, étant donné que leur travail est de proposer un spectacle, le contexte de réception étant plutôt géré par le personnel de l'institution d'accueil dans nos modes de fonctionnement habituels. Cependant, certains artistes pensent également l'entrée et la sortie de la salle, comme le Théâtre du Papyrus, par exemple, dans le spectacle *Hulul* au début duquel un comédien fait entrer les enfants au compte-goutte dans la maison du hibou Hulul, qui sera l'espace de la représentation. Caroline Cornélis affirme avoir également cette préoccupation, elle veille dans ses créations à ce «qu'ils [les enfants spectateurs] se sentent accueillis, [...] qu'on les amène vraiment dans un univers, qu'on fasse attention de l'entrée à la sortie», spécialement lorsqu'elle s'adresse aux "tout-petits".

35. Alexia Psarolis, *Un cahier jeune public, quelle idée?!*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, p. 11.

36. «Clearly theatre-going is a learned activity; something that each individual needs to internalize in order to be able to concentrate on the performance and become less and less self-conscious». Matthew Reason, *Young audiences and live theatre, Part 2: Perceptions of liveness in performance*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXVI, n. 3, 2006, pp. 221-241: p. 240.

37. *Ivi*, p. 221.

38. «For all the participants at most half an eye was directed towards the performance, while most of the time they were much more conscious of themselves, and who was next to them and what they were eating and what other people were doing and so on and so forth». *Ivi*, p. 240.

Une autre spécificité du jeune public que nous voudrions aborder et qui nous semble avoir un impact sur la façon de créer pour eux, est qu'il est accompagné par des adultes. Le danger est que l'accompagnant se projette «dans ce que va être la réception de son enfant ou de son groupe, souvent en décalage avec ce que l'enfant vit en réalité»³⁹, écrit Nathalie Yokel. Il pourrait dès lors faire office de censure, refuser qu'un enfant voie un tel spectacle par peur de sa réaction, ou lui interdire de réagir, tenter de le contraindre au silence durant la représentation, ce qui peut mener à de mauvaises expériences pour les enfants. Ainsi se demande-t-elle:

Comment accompagner les accompagnants, pour permettre à l'enfant d'être libre dans sa réception du spectacle, de ne pas l'enfermer, lui interdire de, et lui laisser aussi la possibilité de s'exprimer pendant le spectacle? Comment aussi permettre aux enseignants de bien vivre ce moment-là, et aux parents de profiter et de s'en saisir, en prévoyant peut-être des propositions qui les concernent directement?⁴⁰

De même, Caroline Cornélis affirme-t-elle: «Les enfants sont habitués au langage du corps. Là où il y a encore du travail à faire, c'est chez les enseignants et les programmeurs». La danse et le langage du corps seraient-ils plus facilement accessibles aux enfants, parce qu'il leur serait plus familier qu'aux adultes? Elle continue:

Je pense que ce langage est inhérent à ce qu'ils vivent chaque jour! Dans notre dernière création, on est allés les⁴¹ observer dans la cour d'école... On voit que dans leurs corps, il y a cette force corporelle, cette force physique et vitale, cette force émotionnelle dans le langage non-verbal. C'est un véritable langage pour eux. Donc évidemment, ils sont réceptifs au langage de la danse.

Cela fait écho au patrimoine moteur développé par Elodie Verlinden et que nous avons évoqué plus haut. Les enfants (surtout les plus jeunes), en étant beaucoup plus stimulés corporellement (le cours d'éducation physique, la psychomotricité, les jeux de cours de récréation, les activités parascolaires et stages en tous genres en danse ou en sport), auraient-ils un patrimoine moteur plus développé qui rend leur perception de la danse plus intense et directe? La chorégraphe Maria Clara Villa-Lobos va dans ce sens: «Pour les tout-petits, le mouvement semble évident (via la psychomotricité notamment), mais, plus les enfants grandissent, plus il est difficile de les y amener»⁴². En traitant ce sujet, il faut aussi penser aux adultes accompagnants. «Il y a encore un travail à faire vers les adultes qui accompagnent les enfants au spectacle, c'est de les amener vers un univers peut-être plus abstrait que ce à quoi ils sont habitués, où il faut plus lâcher l'esprit. Et je pense que là on n'est pas si différents de la danse pour les adultes», dit ainsi Caroline Cornélis.

39. Nathalie Yokel, *La danse jeune public: le point de vue des programmeurs*, cit., p. 64.

40. *Ibidem*.

41. Des enfants de maternelle et de primaire, c'est-à-dire de deux et demi à six ans, et de six à douze ans.

42. Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 14-15: p. 14.

S'il est assez réceptif au langage du corps, ce jeune public n'en a pas moins un manque de compétences encyclopédiques par rapport à la danse contemporaine, puisqu'il n'a la plupart du temps jamais vu d'autres spectacles (sauf exception) et que son imaginaire est surtout marqué par les images toutes faites de ce qu'est la danse classique (voire moderne) véhiculées par l'école ou les cours de danse (et qui peuvent être assez diverses, en fonction de la situation de l'enfant). Comment gérer cela et faut-il adapter la manière de créer en danse contemporaine lorsqu'on s'adresse à un jeune public? C'est une question en débat. Marie-Pierre Chopin aborde l'affirmation courante selon laquelle ce public aurait besoin d'une danse «narrative, ludique, voire comique»⁴³ (il est intéressant à ce sujet de noter que Matthew Reason lie la narration aux plaisirs émotionnels, dans sa carte mentale sur la réception de la danse)⁴⁴. Marie-Pierre Chopin interroge cette notion de besoin, en appliquant le fait qu'«on a généralement besoin de ce que l'on connaît déjà [...] avant d'avoir besoin de s'en séparer, et peut-être de le regarder nostalgiquement une fois parvenu à l'âge adulte»⁴⁵, à la réception de la danse contemporaine: «un jeune public a-t-il ainsi "besoin" d'une danse narrative, ludique voire comique du simple fait que ce format puisse constituer un pont entre son expérience quotidienne et une possible expérience artistique?»⁴⁶.

Créer en danse contemporaine pour le jeune public

Il ne faudrait donc pas réduire la capacité des chorégraphes à emmener les enfants ou le jeune public loin de leurs représentations toutes faites, pour vivre une réelle expérience esthétique. La question de Marie-Pierre Chopin rappelle la démarche de Caroline Cornélis, qui construit ses spectacles en laissant ouvertes des "portes" de compréhension, grâce auxquelles elle peut capter son public pour ensuite l'amener ailleurs: «je pense que la clef, c'est de trouver ce qui va nous connecter à eux et ce qui va les connecter à nous». Pour elle, cela ne passe pas nécessairement par le recours à la narration.

On essaie qu'ils se reconnaissent dans ce qu'on leur propose et que cette reconnaissance-là puisse les guider vers l'abstraction, la poésie corporelle, et surtout les connecter à leur imaginaire [...] Si on arrive à se connecter à ce qui est important pour eux, ce qu'ils vont reconnaître de ce qu'ils ont déjà vécu [...], il y a quelque chose qui va glisser sur un autre terrain et on va les emmener, et on peut les emmener alors complètement en-dehors!

Comment construire cette reconnaissance? Dans la démarche de la compagnie de Caroline Cornélis, «on est allés le chercher dans des mouvements à eux, dans des jeux à eux, dans des objets à eux, dans des façons de voir les choses à eux, qu'on a prélevés et puis qu'on a transformés».

43. Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, cit., p. 66.

44. http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemindmap/index.html (u.v. 25/11/2019). Dans cette carte mentale, la case «narrative content» est de la couleur des plaisirs interprétatifs mais en étant reliée au plaisir émotionnel par un trait.

45. Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, cit., pp. 66-67.

46. *Ivi*, p. 66.

Quelles méthodes mettent en place les chorégraphes qui s'adressent au jeune public pour en arriver à une adresse juste et cohérente? Cela dépend de chacun, mais nombreux sont ceux qui intègrent le jeune dans leurs processus de création: bancs d'essai, ajustement sur base des réactions du public lors des premières représentations (notamment en ce qui concerne la tranche d'âge visée)⁴⁷, observation des cours de récréation⁴⁸ ou des enfants en autres milieux, ateliers, etc. Des expériences sont tentées, retenons la prochaine forme de la compagnie Nyash qui a été pensée pour être représentée dans un lieu quotidien des enfants: une cour de récréation, une classe, etc.⁴⁹ De plus, ces chorégraphes développent des actions de médiation en marge de la création. Félicette Chazerand, par exemple, a une très importante démarche de sensibilisation pour laquelle elle a développé depuis 2007 le Projet en étoile, qui combine des moments de découverte de la création (rencontre avec les artistes, performance, découverte du processus de création), des ateliers (exploration du mouvement, animation de préparation au spectacle, atelier avec les enfants, formation avec les enseignants) et de mise en contact avec l'œuvre (lecture publique du projet en cours, etc.)⁵⁰.

L'adresse au public est en tous cas un choix dans le cas des spectacles délibérément destinés au jeune public. Comment les chorégraphes gèrent-ils ce choix, qu'est-ce que ça change dans leur manière de faire? La chorégraphe Maria Clara Villa-Lobos confie: «Quand je décide de réaliser une pièce à destination du jeune public, je fais bien la distinction avec la création pour un public d'adultes. Il est important, selon moi, de savoir à qui l'on s'adresse, dans le choix des thèmes et surtout dans la façon de les traiter»⁵¹. Caroline Cornélis précise, à propos de sa démarche:

On fait de la danse. Clairement, il y a des spécificités communes et similaires avec la danse adulte, mais il y a aussi les spécificités de la danse jeune public: c'est son public. Et oui, on le prend en compte. Ça ne veut pas dire qu'on modifie notre matière artistique! Ça veut juste dire qu'on travaille en conscience.

La prise en compte de ce facteur devenu central: le public. Et la relation à installer avec lui. Toujours pour Caroline Cornélis, sa matière artistique est née de la rencontre avec ce public particulier, «dans ce dialogue avec eux. Ça ne veut pas dire qu'on est dans la complaisance et qu'on essaie d'être dans la séduction, pas du tout! [...] Mais elle est vraiment née de là, la matière, de la rencontre. L'art,

47. Maria Clara Villa-Lobos témoigne ainsi: «*Têtes à Têtes* était, au départ, destiné aux enfants à partir de 3 ans mais nous nous sommes rendus compte qu'en représentations scolaires cela ne fonctionnait pas: les petits avaient peur, ne parvenant pas à distinguer le vrai du faux. Nous avons donc modifié la classe d'âge et ouvert à partir de 4 ans». Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, cit., p. 14.

48. Méthode particulière mise en place pour la création du spectacle *10:10* de la compagnie Nyash, prenant la matière de la cour de récréation comme point de départ. Cfr. online: http://www.nyash.be/html/spectacles/1010/synopsis_1010.html (u.v. 12/06/2019).

49. Il s'agit de la forme *Close Up. Pièce pour deux danseurs à l'école*.

50. Cfr. à ce sujet la page qui explique cette démarche: <http://cie-felicettechazerand.be/fr/enfance-et-creations/> (u.v. 12/06/2019)

51. Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, cit., p. 14.

il est là, dans la relation, à travers cet échange-là». Ces deux démarches ne doivent pas faire oublier que certains chorégraphes choisissent l'option de ne pas se soucier de pour qui ils créent. Cependant, le choix de s'adresser à un public en particulier n'entraîne-t-il pas automatiquement une conscience différente? Nombreux évoquent à ce sujet la responsabilité des artistes par rapport à lui. Nous n'allons pas l'aborder ici, mais elle mériterait qu'on s'y intéresse.

Reste la question de pourquoi s'adresser à ce public-là? Pour Caroline Cornélis, c'est une envie qui est née de la rencontre avec lui.

C'est d'avoir été en relation avec eux en tant qu'interprète qui m'a donné envie de créer pour eux. [...] Au plus j'étais impliquée là-dedans, au plus j'avais envie de travailler avec eux, de creuser ça. Parce que j'ai trouvé fascinant qu'ils puissent entrer dans un langage artistique, dans l'art, dans le sensible, dans l'émotion... J'étais au cœur de ce que j'avais envie de faire avec eux: il y avait la question de la transmission, il y avait la question de l'artistique et de la création. Tout était rassemblé. C'était comme une évidence.

Mais, au-delà des motivations personnelles des artistes, des voix s'élèvent pour souligner l'importance de l'adresse au jeune public comme une sensibilisation à la danse contemporaine, un moyen de développement des publics. Ainsi, dans une conversation sur les publics de la danse contemporaine, Antoine Pickels demande-t-il où en est la programmation et la diffusion des spectacles de danse jeune public, et surtout s'il existe des incitants suffisants à créer pour le jeune public pour les chorégraphes. Il rappelle par ailleurs que des études ont montré que le public se forme en grande partie à travers l'école⁵². Nombreux sont les discours encourageant à développer la médiation à l'égard du public qui voient en cette adresse aux enfants et aux jeunes une solution intéressante de sensibilisation d'un large public. Créer pour le jeune public reviendrait donc à une activité de médiation, de préparation d'un futur public adulte? Ou la création destinée à ce public, se définissant autour de la relation qu'elle met en place, n'est-elle pas fondamentalement différente de ce qui peut se faire en danse contemporaine "pour adultes", où le degré de prise en compte de la relation au public varie en fonction du créateur? Cela ne mènerait-il pas à des formes radicalement différentes? Ne serait-ce pas salutaire d'arrêter de penser le spectacle jeune public seulement comme une préparation à la scène adulte, mais de le prendre pour ce qu'il est: une œuvre d'art à part entière?

De quelques caractéristiques communes de trois spectacles de danse contemporaine jeune public en Belgique francophone

Le spectacle de danse pour le jeune public est-il différent d'un spectacle de danse adulte? Et si oui, quelles sont ses particularités? Afin de tenter de découvrir s'il y en a et de mieux comprendre les démarches vers le jeune public, nous nous sommes intéressée à trois spectacles de compagnies belges:

52. *Journée de rencontre: les publics de la danse contemporaine en FWB*, cit.

Rembobine de la compagnie Félicette Chazerand/Parcours a.s.b.l. (2015, tout public à partir de trois ans), *Stoel* de la compagnie Nyash (2015, dès trois ans, Prix de la Ministre de l'Enfance et coup de cœur de la presse aux Rencontres de Huy 2015, prix de la Critique Théâtre et Danse 2016 dans la catégorie Jeune Public) et *Humanimal* de la compagnie 3637 (2018, pour tous à partir de six ans, mention spéciale du jury "expérience singulière" aux Rencontres de Huy 2018). D'autres chercheurs ont déjà tenté d'approcher les traits récurrents des spectacles de danse adressés au jeune public. Alexia Volpin cite ainsi le recours à la narration (notion complexe s'il en est mais que nous entendons ici de la même manière que Myrto Katsiki qui en parlait en ces termes: «parler de dimension narrative est sans doute plutôt une façon d'évoquer une danse qu'il serait aisé de décrire: on peut traduire en mots ce qui se passe»⁵³, formulé autrement, on comprend intellectuellement ce qui se passe) qui permettrait de «relier l'art à la vie»⁵⁴ et de rassurer principalement les accompagnants adultes («même si l'enfant n'est pas gêné dans sa compréhension, l'adulte, le prescripteur, peut l'être, et c'est majoritairement par lui que l'enfant viendra au spectacle ou qu'un spectacle sera programmé»)⁵⁵, ainsi que le rôle du comique pour «reposer les jeunes spectateurs, dont la concentration est à re-mobiliser ensuite»⁵⁶, même si cela peut parfois être au risque de ne plus arriver à la mobiliser. Elle évoque également «l'utilisation récurrente d'objets, "le passage qui fait peur" ou la référence au voyage, à la transformation»⁵⁷. De manière très juste, elle conclut en relativisant l'aspect négatif qu'on pourrait donner à l'utilisation de ces lieux communs:

Ces lieux communs [...] peuvent paraître sclérosants. Mais ils peuvent aussi constituer les ressources que les chorégraphes travaillent pour façonner l'expérience qu'ils proposent aux enfants – ressources qu'ils peuvent également contourner, détourner, approfondir⁵⁸.

C'est en ce sens que nous souhaitons dégager quelques traits récurrents présents dans ces trois spectacles mais dont les chorégraphes usent pour mieux les dépasser et nous emmener vers une expérience esthétique ouvrant à notre imaginaire.

Les trois spectacles présentent des caractéristiques en commun, mais c'est surtout *Stoel* et *Rembobine* qui en ont de similaires, en plus de s'adresser à la même tranche d'âge (à partir de trois ans). Dans les deux spectacles, des objets sont utilisés (une vingtaine de chaises dans *Stoel*, des bobines gigantesques, un faux miroir, une trottinette, des robes, des tissus, «une multitude d'objets piochés dans

53. Myrto Katsiki – Valérie Lermigny – Claire Verley, propos recueillis par Marie Glon, *Le théâtre au risque de l'enfance. Entretien avec Myrto Katsiki, Valérie Lermigny et Claire Verley*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 26-28: p. 26.

54. Alexia Volpin, *Qu'est-ce qu'un spectacle jeune public?*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 24-25: p. 24.

55. *Ibidem*.

56. *Ivi*, p. 25.

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*.

la réserve de décors»⁵⁹ dans *Rembobine*), tandis qu'*Humanimal* n'a comme support au corps que la musique et un mur blanc sur lequel l'interprète va dessiner à l'encre noire. Par contre, *Humanimal* et *Rembobine* partagent le fait de n'avoir qu'une interprète en scène, tandis que *Stoel* est interprété par deux danseurs, Colin Jolet et Miko Shimura, qui peuvent dès lors proposer un jeu interpersonnel qui sera logiquement absent des deux autres spectacles.

Différents éléments peuvent être regroupés par types qui vont correspondre à des "portes d'entrée" différentes pour le public jeune. Un premier type est l'athlétisme, évoquée par Elodie Verlinden dans les attentes communes des spectateurs non-initiés en danse et qu'elle définissait comme «quelque chose que le spectateur ne sait pas faire»⁶⁰. Cette donnée peut bien évidemment être variable d'un spectateur à l'autre en fonction de ses capacités mais nous allons regrouper dans ce type les mouvements un peu impressionnants que les interprètes ont effectués (et qui ont entraîné des réactions d'admiration dans la salle lors des représentations auxquelles nous avons assisté, avec des exclamations provenant du public [«ooooh»]). Dans *Rembobine*, c'est quand l'interprète, Maria-Eugenia Lopez, réalise des pirouettes ou des tours rapides. Dans *Stoel*, Colin Jolet réalise des figures en équilibre sur les mains. On constate cependant que les chorégraphes n'abusent pas de ce type de figures. Il n'y en a que très peu dans les trois spectacles.

Un second type de traits est ce que nous appellerons les références à l'univers quotidien des enfants. Ce trait est particulièrement présent dans *Stoel*, mais il correspond à la démarche explicitée par Caroline Cornélis et que nous avons développée plus haut. Dans ce spectacle, les références au quotidien des enfants sont autant scénographiques (l'utilisation de chaises telles qu'on peut les trouver dans les écoles, de tous types et de toutes tailles), physiques (reprise de mouvements enfantins comme la course entre les deux interprètes, le déplacement sur les fesses, le mouvement "tête-épaule-et-genoux-pieds" qui renvoie à une comptine de Belgique francophone, etc.) et d'utilisation de la scénographie (les deux interprètes construisent une sorte de cabane avec les chaises, comportement enfantin dans l'imaginaire collectif, ils font également semblant de se trouver dans un bus grâce à deux rangs de chaises, à un autre moment). Dans *Rembobine*, les références à leur univers peuvent se retrouver dans les objets convoqués qui sont liés à l'univers enfantin (une trottinette, des robes longues qui paraissent trop grandes pour l'interprète).

Dans *Stoel*, la dimension de jeu interpersonnel est très développée, les deux interprètes jouent en grande complicité. Ils font la course, se retirent la chaise lorsque l'autre tente de s'asseoir, font semblant de dormir pour l'autre avec le spectateur comme complice, sont en relation constante. Dans *Rembobine*, le jeu interpersonnel va plutôt avoir lieu avec les spectateurs, notamment lorsqu'une projection parcourt

59. Cfr. le dossier de diffusion du spectacle, online: http://cie-felicettechazerand.be/wp-content/uploads/2018/09/DIFF_rembobine_site2018.pdf (u.v. 13/06/2019).

60. Cfr. la *Journée de rencontre: les publics de la danse en FWB*, cit.

le plateau et que l'interprète tente de la "capturer" en la faisant tenir sur une plaque colorée. Les enfants réagissent alors en lui indiquant la direction que prend la projection. La relation est ici ludique et amène les spectateurs à être actifs. De façon plus large, les trois spectacles développent une relation avec le public par des regards, complices ou non. Dans *Humanimal*, l'interprète va même chercher un enfant de la salle pour l'inviter à comparer sa main à la sienne et clôturer le spectacle en ayant construit une relation de parallélisme avec l'enfant.

Deux autres types de traits sont le plaisir du mouvement pour lui-même (lié à la perception kinesthésique, ou au rassa qui permet de "goûter" le mouvement) et la performance (que j'utilise dans ce contexte pour désigner des passages du spectacle où l'action ne renvoie qu'à ce qui se passe dans ce moment-là, dans l'ici et maintenant de la salle, et où le risque prend une importance qui mène à un sentiment de suspense chez le spectateur). La performance s'invitera dans *Rembobine* lorsqu'elle empile les bobines de tailles différentes, ce qui crée une peur de la chute et met les spectateurs dans une situation de suspense. De même, dans *Stoel*, cela se passe lorsque les interprètes empilent les chaises ou tentent de tenir en équilibre à deux sur une petite chaise. D'autre part, le plaisir du mouvement en tant que tel, où le corps ne représente rien d'autre «que son être-là»⁶¹, et qui est perçu de manière motorique et kinesthésique, ou goûté via le rassa, est quant à lui présent dans les trois spectacles (ce qui semble logique, vu que la recherche du mouvement en tant que tel et comme finalité est une caractéristique principale de la danse). Il se retrouve dans *Stoel* lorsque Colin se laisse entraîner dans un solo corporel, guidé par ses pieds et le dérèglement de ses jambes, par exemple. Dans *Rembobine*, il se retrouve à plusieurs moments où l'interprète se laisse entraîner par son interaction avec les objets pour continuer en un passage uniquement corporel. Dans *Humanimal*, il s'agit de chaque passage dansé, qui joue de la référence aux dessins que l'interprète a tracé un moment avant sur le mur blanc du fond de scène.

Humanimal utilise le support des dessins réalisés par l'interprète comme indice de compréhension des passages corporels qui suivent. En cela, sa méthode pourrait être qualifiée de partiellement narrative, non en ce qu'elle développe une histoire, mais en ce qu'un support (ici, le dessin) donne aux spectateurs des pistes d'interprétation intellectuelle (de l'ordre de la compréhension et de la reconnaissance) des mouvements qui vont suivre. Cependant, cela va au-delà car le passage corporel ne se limite pas à une reproduction claire des réalités dessinées (des animaux, principalement). L'interprétation, d'abord guidée, est ensuite ouverte vers d'autres possibles, et l'imagination du spectateur peut prendre le relais en toute liberté.

Ces types de traits que nous avons identifiés aident sans doute à happer et conserver l'attention du public, mais les trois spectacles ouvrent par ailleurs à l'imaginaire et à des expériences esthétiques beaucoup plus libres, via la proposition d'univers poétiques plus énigmatiques. Un exemple d'image

61. Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, cit., p. 137.

qui ouvre l'imaginaire à d'autres interprétations est le moment où les interprètes de *Stoel* deviennent des silhouettes à têtes de chaise l'espace d'un instant (Fig. 1), sans que cela ne soit trop appuyé ou expliqué par après.



Fig. 1 – *Stoel*, Compagnie Nyash, chorégraphie de Caroline Cornéris, ©Alice Piemme

Si la relation avec le public jeune se construit via des stratégies identifiables, les trois spectacles le mènent à une perception et une réception singulière à chacun en veillant à laisser les possibilités d'interprétation ouvertes. Ces stratégies ne sont dès lors que des repères, de façons de faire "entrer" les spectateurs dans l'œuvre pour ensuite les mener à une expérience esthétique.

Tenter d'approcher à ce qui caractérise la danse contemporaine adressée au jeune public ouvre encore à de nombreuses questions, de l'ordre de la relation construite par rapport au public, de la légitimité et visibilité de telles productions dans le champ de la danse contemporaine, de la nécessité et pertinence de montrer de la danse au public jeune, de la dimension ludique de la danse et de son importance dans la réception par un public non-initié, des "portes" à laisser ouvertes pour permettre à un tel public d'entrer dans une expérience esthétique et de ce que ces pratiques pourraient enseigner aux démarches de danse contemporaine pour les adultes en termes d'accessibilité sans renoncer à la qualité.

Bibliographie

- Marie-Pierre Chopin, *Danse et jeune public: remettre du sens dans les idées toutes faites*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 66-69.

- Roger Deldime, *Une aventure héroïque. Les pionniers du renouveau du théâtre jeunes publics en Belgique francophone. 1970-1980*, Lansman, Carnières-Morlanwelz 2010.
- Martine Dubois, *Archéo-danse. La danse contemporaine en Fédération Wallonie-Bruxelles. Etat des lieux 1994-2010*, Editions Contredanse et du service de la danse de l'administration générale de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Bruxelles 2012.
- Martine Dubois, *L'enfance de l'art (de la danse)*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 12-13.
- Matthias Herrmann – Marie Glon, *Présenter la danse aux enfants*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 29-31.
- Myrto Katsiki – Valérie Lermigny – Claire Verley, propos recueillis par Marie Glon, *Le théâtre au risque de l'enfance. Entretien avec Myrto Katsiki, Valérie Lermigny et Claire Verley*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 26-28.
- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma*, 3^e édition, Armand Colin, collection U, Paris 2016.
- Alexia Psarolis, *Un cahier jeune public, quelle idée?!*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, p. 11.
- Matthew Reason, *Young audiences and live theatre, Part 2: Perceptions of liveness in performance*, in «Studies in Theatre and Performance», vol. XXVI, n. 3, 2006, pp. 221-241.
- Richard Schechner, *Rasaesthetics*, in «The Drama Review», The MIT Press, vol. XLV, n. 3, t. 171, Fall 2001, pp. 27-50.
- Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*, Peter Lang, collection *Dramaturgies*, vol. XXXVI, Bruxelles 2016.
- Maria Clara Villa-Lobos, propos recueillis par Alexia Psarolis, *Danser, rire et faire réfléchir. L'univers de Maria Clara Villa-Lobos*, in «Nouvelles de danse», dossier *La danse jeune public*, réalisé par Alexia Psarolis, n. 66, Printemps 2016, pp. 14-15.
- Alexia Volpin, *Qu'est-ce qu'un spectacle jeune public?*, in «Repères, cahier de danse», numéro monographique *Enfants. Quels projets pour l'enfance dans la danse?*, vol. XXXVI, n. 2, 2015, pp. 24-25.
- Nathalie Yokel, *La danse jeune public: le point de vue des programmeurs*, in «Ballroom, revue de danse», dossier *Danse et jeune public? Veuillez reformuler votre question...*, n. 20, décembre 2018-février 2019, pp. 62-65.

Sitographie

- *Compagnie 3637*, online: <http://www.compagnie3637.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *Compagnie Félicette Chazerad*, online: <http://cie-felicettechazerand.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *Création Artistique Fédération Wallonie-Bruxelles*, online: <http://www.creationartistique.cfwb.be/> (u.v. 11/06/2019).

- *CTEJ Chambre de Théâtres pour l'Enfance et la Jeunesse*, online: <https://ctej.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *Nyash Danse Jeune Public*, online: <http://www.nyash.be/> (u.v. 25/11/2019).
- *The Watching Dance Mind Map*, online: http://www.watchingdance.org/Mind_Map/Interactivemind-map/index.html (u.v. 25/11/2019).
- *The Watching Dance Project*, online: <http://www.watchingdance.org/> (u.v. 25/11/2019).