

EN VOIE DE SPÉCIALISATION:

« l'Animation socioculturelle par la Danse »



Regards croisés sur la manière d'exercer la danse

Réalisé par:

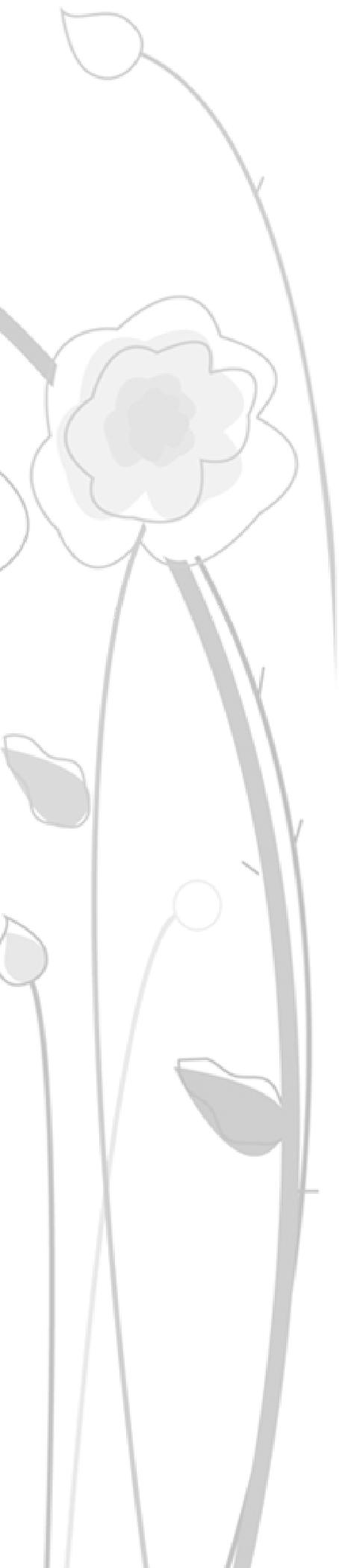
Zdenka Cimprichová
ASC 05

Sous la direction de:

António Magalhães De Almeida

*Je tiens à remercier toutes les personnes
qui ont contribué à l'existence de ce travail.*





A mon pays kafkaiën, le berceau d'une culture tout-osante

Et

A ma famille la plus aimée

Résumé

Comment peut-on envisager l'animation socioculturelle, spécialisée en un domaine précis de loisirs ? Dans cette étude, j'ai abordé trois intervenants qui ont pour point commun l'exercice de la danse, mais avec trois manières de fonctionner. J'ai cherché à comparer les objectifs de travail, le fonctionnement, la population-cible ou encore la structure d'application d'une professeure de danse pour tous publics, d'une ancienne danse-thérapeute et d'un danseur amateur, actif sous aile de l'association qu'il a montée. Je me suis appuyée sur l'action de ce dernier afin d'accomplir l'objectif de mon exercice de recherche : Identifier un animateur socioculturel ayant comme principal outil de travail la danse. En relevant les différences des trois pratiques existantes, j'ai décelé à la danse des fonctions spécifiques dont une s'est avérée cohérente avec la mission de l'animation socioculturelle. Dans mon travail, j'offre une piste d'action pour celles et ceux qui comme moi désireraient s'aventurer dans la direction d'une animation socioculturelle ouverte et novatrice...

Mots-clés

Danse

Animation socioculturelle

Mission

Lien social

Outil de travail

Champ d'intervention

Fonction de la danse

Comparaison

Objectifs de travail

Image de l'animation socioculturelle

Spécialisation

« Les opinions émises dans ce travail n'engagent que leur auteur. »

Avis aux lecteurs

Langage épïcène

Etant consciente de l'importance d'utiliser le langage épïcène dans un travail à caractère scientifique, j'ai néanmoins choisi de ne pas l'employer systématiquement, afin de ne pas alourdir le texte. Ainsi, lorsque j'utilise le genre masculin pour désigner une profession ou une spécialisation, c'est pour considérer le fait de manière générale. Quand j'écris sur une personne précise, j'emploie le genre lui correspondant.

Termes indigènes

Avant d'aller à la rencontre des trois intervenants en danse, j'ai dû me décider sur la désignation de leur activité. J'ai par conséquent choisi des termes qui ne correspondaient finalement pas à ceux employés par les personnes rencontrées. Elles-mêmes se sont montrées parfois hésitantes sur la terminologie. C'est pourquoi, on retrouvera certains mots entre guillemets, afin de marquer la divergence d'avis sur une appellation précise.

(ex. : En danse-thérapie, j'ai appelé l'activité « séance ». Or, il ne s'agit pas d'un terme employé dans la pratique de la danse-thérapeute interviewée. Je n'ai pas remplacé la « séance » par le « cours », le terme utilisé par la thérapeute, afin de ne pas confondre le « cours » de la danse-thérapie avec le « cours » donné par la professeure de danse, autre intervenante interviewée.)

Anonymat

Les personnes rencontrées au cours de mes enquêtes ont été systématiquement prévenues sur la possibilité d'anonymat lors du traitement des informations. Les intervenants qui ont participé aux entretiens ont tous refusé l'anonymat et apparaissent par conséquent sous leurs vrais noms. En revanche, les participants de différentes activités ont souhaité garder leur anonymat, c'est pourquoi, on les retrouve sous un autre nom. Je n'ai par ailleurs pas mentionné les noms des structures et des professionnels contactés, mais qui n'ont pas fait partie de la suite de mon travail.

TABLE DES MATIÈRES

0.	AVANT-PROPOS	8
-----------	---------------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE **Introduction à la thématique**

1.	PRÉSENTATION DE LA STRUCTURE	10
2.	THÉMATIQUE	10
	2.1 Animatrice hors normes ou Motivations personnelles	10
	2.2 animateur incompris ou Les représentations d'autrui	11
	2.3 Question de départ	12
3.	OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES	13
	3.1 Objectifs de la recherche	13
	3.2 Hypothèses de la recherche	13
4.	CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES	14
	4.1 Cheminement historique de la danse	14
	4.2 Sur la trace thérapeutique de la danse	16
	4.3 Évolution de loisirs professionnalisés	17

DEUXIÈME PARTIE **Terrain et techniques de récoltes**

5.	CHOIX DU TERRAIN	21
	5.1 Critères du choix du terrain	21
	5.2 Premières tentatives	23
	5.3 Pourquoi pas le handicap ?	24
6.	CHOIX DES OUTILS	25
	6.1 Observation	26
	6.2 Entretien	27
	6.2.1 Comment ai-je procédé à l'élaboration de la Grille d'observation ?	28
	6.2.2 Comment ai-je procédé à l'élaboration du Guide d'entretien ?	30
7.	CONTEXTE DES ENTRETIENS	32
	7.1 Premier axe d'enquête : « Cours » de P.-O. Bonnet	32
	7.2 Deuxième axe d'enquête : Cours de danse	33
	7.3 Troisième axe d'enquête : Danse-thérapie	34

TROISIÈME PARTIE
Résultats de la recherche et analyse

8.	ANALYSE DE DONNÉES À PARTIR DE CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES	38
9.	ANALYSE DES ENTRETIENS AVEC LES INTERVENANTS	39
	9.1 Structure d'intervention	39
	9.1.1 Analyse	41
	9.2 Objectifs des intervenants	42
	9.2.1 Analyse	44
	9.3 Profil de la population-cible	45
	9.3.1 Analyse	46
	9.4 Fonctionnement	47
	9.4.1 Analyse	48
10.	ANALYSE DES ENTRETIENS AVEC LES PARTICIPANTES	50
	10.1 Entretien avec la participante du cours de danse	50
	10.2 Entretien avec la participante de la danse-thérapie	51
	10.3 Entretien avec la participante aux « cours » de P.-O. Bonnet	52
	10.4 Analyse	53
11.	ANALYSE DES GRILLES D'OBSERVATION	54
	11.1 Groupe du cours de danse	54
	11.2 Participants de la danse-thérapie	55
	11.3 Participants aux « cours » de P.-O. Bonnet	55
	11.4 Analyse	56
12.	RÉPONSE AUX HYPOTHÈSES ÉMISES	57
13.	SYNTHÈSE DE RÉSULTATS	58
	13.1 Réponse à la question de départ	60
14.	CONCLUSIONS	61
	14.1 Bilan d'apprentissage	61
	14.2 Limites de la recherche	62
	14.3 Biais de la recherche	63
	14.4 Pistes d'action	63
	14.5 Ainsi je conclurais	64
15.	BIBLIOGRAPHIE	66
16.	ANNEXES	69

0. AVANT-PROPOS

DE LA DANSE À L'ANIMATION

L'envie d'incorporer la danse à ma vie professionnelle m'a amenée à expérimenter cet art sous différentes formes. Passant de la danse classique aux rythmes latino-américains, j'ai fait un arrêt de trois ans au théâtre de danse « Cyrano's Boots », en République tchèque. Ce dernier se donne pour but d'initier les personnes ayant un handicap physique à la danse contemporaine, à travers une collaboration avec les danseurs amateurs et professionnels. Un milieu où la danse contemporaine s'ouvre à des potentiels variés, favorise des échanges extraordinaires de savoir-faire mais aussi de « pouvoir-faire ». Ainsi, en tant que danseuse amateur, j'ai eu l'occasion de découvrir le mouvement sous une autre lumière. Un mouvement n'est pas qu'un pas rythmé, une figure maîtrisée comme c'est le cas dans certains types de danse. Un mouvement dans son entier, c'est aussi de l'affinité, de l'énergie, de la force, des efforts parfois inimaginables avec lesquels on produit un geste. Danser, ce n'est pas seulement parcourir la salle en se répétant « un, deux, trois, un, deux, trois... ». Danser, ce n'est pas que réussir une chorégraphie sans faute.

Danser, c'est aussi se mouvoir.

Danser, c'est donner la place au geste.

Danser, c'est aller à la rencontre de l'autre : de son potentiel, de son pouvoir-faire, de son besoin, de sa peur.

Danser, c'est s'adapter à l'autre.

Danser, c'est cultiver un lien avec l'autre.

Danser, c'est produire du beau, quelle que soit la forme du corps.

Danser, c'est oser aller vers l'inconnu. Se surpasser. Aller vers les ressources lointaines de nos savoirs-faire. S'approprier dans la mesure du possible des gestes énergiques lorsqu'on est de nature calme.

Danser, c'est penser l'espace ; le colorer par notre mouvement.

Danser, c'est accompagner le son, ou le contredire.

Danser, c'est communiquer avec celui qui nous regarde depuis le rang des spectateurs.

première partie
INTRODUCTION À LA THÉMATIQUE



1. PRÉSENTATION DE LA STRUCTURE

Mon mémoire de fin d'études est structuré en trois parties. La première partie a pour but de présenter la thématique que j'ai choisie d'étudier. J'y évoque mes réflexions sur la profession d'animatrice socioculturelle, de mes motivations personnelles aux représentations que s'en fait autrui. J'y formule ma question de départ mais aussi les objectifs et les hypothèses auxquelles je répons à la fin de mon travail. A cette première partie du mémoire, j'ai décidé d'ajouter également les *considérations historiques*, avant d'aborder l'étude de terrain. La deuxième partie met en évidence le côté technique de ma recherche pratique. J'y explique d'abord mes choix du terrain sans omettre de mentionner mes toutes premières expériences de rencontres, vouées à l'échec. J'y porte l'attention sur les outils qui m'ont servi de guide dans toutes mes autres enquêtes. Puis, j'y présente le contexte des entrevues effectuées, qui seront ensuite analysées. Le but de la contextualisation des entretiens est d'obtenir un aperçu sur les personnes interviewées, sur la façon dont j'ai pris contact avec elles, puis sur le déroulement de nos entretiens. Cette étape introduit la dernière partie de mon mémoire, celle de l'analyse des résultats obtenus principalement à partir des entretiens et des observations. C'est dans la dernière partie que je fais par ailleurs le retour aux objectifs fixés ainsi qu'aux hypothèses émises au début de mon travail. La fin consacre une place à la synthèse des résultats, puis une autre à la conclusion avec ses bilans finaux.

2. THÉMATIQUE

2.1 ANIMATRICE HORS NORMES OU MOTIVATIONS PERSONNELLES

Je désire devenir animatrice socioculturelle. La coutume du métier d'animateur veut que je travaille avec les « jeunes en difficultés » dans les centres de loisirs ou avec les personnes âgées dans les homes. Personnellement, je trouve regrettable de vouloir restreindre ainsi le champ d'intervention de l'animateur socioculturel. La malette d'outils d'animateur est suffisamment riche pour que ce dernier puisse donner libre cours à sa créativité. D'autres terrains invitent l'animateur à explorer ses compétences d'organisation et de gestion de temps. D'autres types d'usagers attendent à ce que l'animateur les aide à créer un lien entre eux. Pourquoi ne pas s'occuper pour une fois des personnes d'âge moyen, ayant une bonne situation, qui, malgré leur aisance existentielle, sont motivées à poursuivre une activité à long terme ? Le travail de l'animateur n'aurait-il peut-être pas de sens dans ce cas-là ? A cette question, je propose de répondre avec les mots des sociologues allemands N. Sievers et W. Bernd : « *Si la socioculture est tenue à des objectifs sociaux, elle n'est pas astreinte aux objectifs du travail social... Elle part des potentialités créatives et des ressources des individus et non pas de leurs problèmes ou de leurs carences*¹. »

Partant de mon expérience, effectuée au théâtre « Cyrano's Boots », je souhaiterais aujourd'hui créer un lien entre l'univers de la danse et la société. La formation d'animatrice que j'ai pu effectuer a renforcé mon envie de faire approcher le milieu de la danse à des publics variés tout en les aidant à devenir acteurs mais aussi régisseurs du loisir qu'ils ont

¹ SIEVERS, N., BERND, W. 1992, cité dans Gillet, J.-C. L'animation en questions, p. 186-187

choisi de pratiquer. Le métier d'animateur me semble disposer des outils nécessaires pour se mettre au front d'un tel projet. Une personne qui, à travers la danse, réussit à créer des liens entre les cultures et des univers variés ; une personne qui, à travers la danse, réussit à répondre à un besoin de son public, ne serait-ce qu'à travers la danse, pourrait fièrement porter l'étiquette d'Animateur socioculturel.

2.2 ANIMATEUR INCOMPRIS OU LES REPRÉSENTATIONS D'AUTRUI

L'animation socioculturelle s'avère un métier insaisissable aux yeux de la « société valaisanne ». Pendant toute ma formation en animation, il m'arrivait le même scénario : des personnes, jeunes ou âgées, avec des statuts sociaux variés, n'arrivaient pas à imaginer en quoi consisterait mon futur métier (« tu fais tes études en quoi ? en animation ? c'est-à-dire..? »). Un autre type de réaction démontre quelle image de l'animation règne généralement dans la conscience d'autrui : la plupart des gens perçoivent l'animateur comme un employé typique des centres de loisirs ou encore comme un gérant du temps libre des personnes âgées dans les homes.

Ces visions ne sont pourtant pas fausses. Le secteur d'activités de l'animateur a longtemps suivi la trajectoire de l'éducateur : « *La fonction de l'animateur s'apparente parfois à celle de l'éducateur spécialisé. Il est souvent appelé à collaborer avec lui, ainsi qu'avec des assistantes sociales*². » Par ailleurs, c'est dans l'éducation populaire, née au début du XX^e siècle, que l'animation puise ses origines. Ce n'est pas étonnant si encore aujourd'hui, les professionnels du terrain ne se mettent pas tous d'accord sur la même définition de leur métier : « *Un statut de l'animateur est tout à fait improbable. Pour longtemps encore les animateurs vont avoir à choisir entre deux modes d'exercice de leur fonction : militant ou fonctionnaire*³. »

Mais outre les représentations qu'on se fait de l'animateur socioculturel, outre son statut incertain, nous savons que le champ d'activités où l'animateur peut se manifester est lui, très varié : « *Dans une société qui s'obstinerait à se qualifier de libérale, le secteur de l'animation restera toujours aussi peu délimité*⁴. » A la fin des années soixante-dix, Geneviève Pujol, dans *Le métier d'animateur*⁵, fait la réflexion sur la délimitation du champ social de l'animateur. Elle souligne l'esprit libre de ce métier qui ne supporte aucune uniformisation : « *Au contraire, la diversité des statuts est souhaitable*⁶. » D'autres ouvrages consacrés à l'animation révèlent la diversité du champ d'intervention. Ce dernier peut aller de la fonction du moniteur des camps sportifs à celle du coordinateur d'une institution⁷ ; traverser le territoire des Maisons de jeunes et de leurs loisirs ; s'étendre jusqu'à l'exercice d'une discipline artistique ou artisanale. Nous voyons ainsi que malgré son image, l'animation socioculturelle a déjà été pensée et réalisée dans des domaines variés. De plus, nombreux sont les militants qui ne cessent d'encourager la diversité dans l'intervention d'animateur.

La danse, quant à elle, est devenue la base et en même temps la finalité de plusieurs professions. Probablement la plus connue est celle mettant en avant les danseurs professionnels qui reproduisent sur des scènes internationales leur option jadis étudiée dans des écoles spécialisées. Une autre discipline, voisine de la première, est celle de professeur de danse pour tout public. Or, il existe d'autres approches dans l'exercice de la danse, qui emploient la danse comme outil de travail et non pas en tant que finalité. C'est par exemple le

² POUJOL, G. Le métier d'animateur, p. 81

³ POUJOL, G. Le métier d'animateur, p. 197

⁴ Ibid, p. 196

⁵ Ibid

⁶ Ibid, p. 197

⁷ Voir Typologie dans : Secrétariat d'État. Les professionnels de l'animation

cas de la danse-thérapie où les thérapeutes utilisent la danse comme remède en se servant de diverses techniques corporelles. On pourrait également imaginer un type d'intervention qui chercherait à accomplir des objectifs d'ordre socioculturel, moyennant la danse. On aurait trouvé dans ce cas à la danse une fonction sociale, en plus des fonctions esthétique et thérapeutique. Dans la suite de mon travail, je m'intéresse à la découverte de ce dernier type d'intervention en essayant d'identifier un « animateur socioculturel de danse ». Par ailleurs, j'ai souhaité effectuer une comparaison de l'exercice de la danse entre un (une) professeur(e) de danse, un (une) thérapeute de danse et un (une) « animateur (animatrice) de danse » qui j'espère découvrir. La différenciation dans la manière de leur procédé de travail me permettrait de mieux identifier la place de l'animateur dans l'univers de la danse.

2.3 QUESTION DE DÉPART

Les réflexions relevées ci-dessus m'amènent par conséquent à formuler ma question de départ ainsi :

Dans quelle mesure la danse peut-elle ouvrir davantage le champ d'intervention de l'animateur socioculturel ?

3. OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES

3.1 OBJECTIFS DE LA RECHERCHE

A travers la comparaison des trois types d'intervention en danse, j'aimerais, en principal objectif, *Identifier l'animateur socioculturel ayant comme principal outil de travail la danse*. Pour réussir une telle tâche, j'ai décliné l'objectif général en six objectifs spécifiques que voici :

Objectif principal

Identifier l'animateur socioculturel ayant comme principal outil de travail la danse.

- Objectif 1. Identifier l'animateur en spécifiant :
- 1.a sa structure d'intervention**
 - 1.b ses objectifs professionnels et sa mission**
 - 1.c sa manière de fonctionner**
- Objectif 2. Identifier la population-cible de l'animateur en spécifiant :
- 2.a son profil**
 - 2.b ses motivations et ses objectifs personnels**
 - 2.c son niveau d'autonomie**

3.2 HYPOTHÈSES DE LA RECHERCHE

On retrouve, quant aux hypothèses émises ci-dessous, la même structure que celle utilisée pour les objectifs : une hypothèse principale déclinée en trois sous-hypothèses. Le but est de confirmer ou d'exclure les affirmations concernant la mission de l'animation socioculturelle, sa population d'utilisateurs ou encore la présence inévitable d'un ressenti puissant dans l'exercice de la danse.

Hypothèse principale

La danse, en tant qu'activité principale, est l'un des moyens d'exercer la mission de l'animateur socioculturel.

- H.1 L'animateur socioculturel doit d'être professionnalisé en danse s'il souhaite exercer sa mission en tant qu' « animateur de danse ».
- H.2 Les jeunes en difficulté et les personnes âgées constituent la réelle population-cible de l'animateur socioculturel.
- H.3 La danse, exercée en tant que loisir, est toujours conditionnée par un ressenti très fort éprouvé pour la danse, telle une passion.

4. CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES

Dans les paragraphes qui suivent, j'ai cherché à découvrir les motivations qui ont poussé la société à danser à travers les siècles. Depuis quand danse-t-on ? Pourquoi danse-t-on ? Pourquoi en sommes-nous arrivés aujourd'hui à combler des besoins variés moyennant la danse ? Le passé peut-il livrer des réponses aux questions évoquées ? Pour essayer de comprendre l'évolution de la danse et le sens qu'elle a apporté à la société depuis la Préhistoire jusqu'à nos jours, je me suis d'abord intéressée à son histoire telle qu'elle se présente du point de vue de Germaine Prudhommeau⁸, historienne de la danse. Une fois l'historique de la danse évoqué, je me suis intéressée au contexte évolutif de la danse-thérapie ainsi que de l'animation socioculturelle.

4.1 CHEMINEMENT HISTORIQUE DE LA DANSE

Préhistoire

Il faudra se rendre jusqu'à la Préhistoire pour découvrir les toutes premières traces matérielles dessinant les formes mouvantes, celles de la danse. Elles ne proviennent que du paléolithique supérieur en raison d'absence de gravures encore plus anciennes ; selon G. Prudhommeau, ceci n'exclue pour autant pas l'hypothèse que les hommes ont pratiqué la danse bien avant qu'ils aient appris à dessiner. Les figures gravées en cette période représentent le plus souvent les animaux que les hommes chasseurs imitaient dans leur mouvement.

Les peuples primitifs

Les peuples primitifs, divisés selon le « classement historique » en trois catégories en fonction de leur degré d'évolution, se voyaient danser en relation avec leur principale préoccupation existentielle. Les chasseurs-cueilleurs, puis les nomades et les cultivateurs dansaient d'abord pour réussir à la chasse, ensuite aux combats territoriaux face à d'autres tribus. Enfin, on retrouve pour la première fois depuis la Préhistoire un sens festif à la danse chez les cultivateurs. C'est à ce dernier stade évolutif des peuples primitifs que prend source ce que surnomme G. Prudhommeau⁹ « la danse de divertissement », c'est-à-dire la danse de joie.

Antiquité

En Grèce, la danse a suivi une trajectoire évolutive plus approfondie que dans d'autres empires antiques. Ses habitants exploraient l'art du mouvement sous toutes formes imaginables, enchantés par ses bienfaits physiques et moraux. Par ailleurs, de par sa popularité, la danse bénéficiait d'une toute nouvelle fonction, éducative. Elle s'enseignait aux enfants avant qu'ils n'aient appris à lire et à écrire. La danse a évolué au point de se professionnaliser. Les danseuses appartenant aux temples ou les danseurs se produisant lors des événements festifs représentaient l'échantillon de professionnels de l'époque. A Rome, la danse a connu une évolution régressive, abandonnant la technique au profit de l'expression. Cette manière de pratiquer la danse a fait naître la pantomime. A côté de cette dernière, les Latins ont découvert un vrai plaisir dans les danses érotiques qui se sont rapidement transformées en des spectacles de cabaret. De plus en plus grossières, les danses à sens érotique ont perdu de leur aspect esthétique. Suite à de tels excès, l'Eglise a décidé

⁸ Germaine Prudhommeau, ancienne professeure d'histoire de la danse l'Opéra de Paris, a dirigé de son vivant des recherches au Centre National de Recherche Scientifique (CNRS).

⁹ PRUDHOMMEAU, G. Histoire de la danse

d'intervenir dans la sphère culturelle dont elle allait prendre une considérable partie tout au long des siècles à venir.

Moyen-Âge

Au Moyen-Âge, l'Église a imposé son pouvoir dans tous les domaines de la vie, y compris la culture et donc, la danse. Comme l'évoque G. Prudhommeau dans son ouvrage¹⁰, trois types de danses ont marqué la période médiévale : les danses paysannes, les danses nobles et les danses des bateleurs. Les danses paysannes se voulaient conviviales, simples en chorégraphie, dépourvues d'ambitions créatives. Les danses nobles ont eu pour but de divertir la Cour. Puis, un troisième mouvement a débuté à la même époque : les danses des bateleurs, spectaculaires comme le titre le laisse entendre. Danseurs acrobates, leurs numéros débordaient de mouvements semblables à ceux que l'on retrouve dans les cirques de nos jours. Notons que la danse des bateleurs était la seule à avoir la signification de la danse¹¹.

De la Renaissance au XVIII^e siècle

A l'époque de la Renaissance, la France adorait danser mais c'est en Italie qu'ont eu lieu de vraies découvertes techniques, répandues par la suite dans toute l'Europe. De là nous vient d'ailleurs la toute première notion de pédagogie en danse : « *il [Negri¹²] ...indique qu'un pas peut servir à en préparer un autre. C'est déjà l'idée d'exercice¹³.* »

La fin du XVI^e siècle a donné naissance au Ballet qui allait dominer la tendance artistique sous ses différentes formes jusqu'au XIX^e siècle. Apprécié par le public, le Ballet a réussi à instaurer un lien, voire une vraie complicité entre les acteurs et leurs spectateurs.

Avec l'arrivée de Louis XIV sur le trône, la danse a été valorisée comme encore jamais elle ne l'avait été en France avant son règne. Grand amateur de l'art et de la culture, le Roi Soleil a fondé l'Académie royale de danse et a fait, pour la première fois, définir et maintenir les règles de la « bonne danse ». Il a même fait élaborer des statuts précis à l'égard de l'Académie : « *maintenir les bonnes règles des danses existantes ; donner un label de conformité aux nouvelles danses ; former des danseurs et des danseuses¹⁴.* » Avec l'appui du souverain, les danseurs ont gagné à l'autonomie ce qui a poussé l'art du mouvement vers de nouveaux horizons, encore plus audacieux.

Du XIX^e au XXI^e siècle

Pendant le XIX^e siècle et jusqu'à la fin du XX^e, on a continué à expérimenter les possibilités de la danse classique. A partir de la première moitié du XX^e siècle, les danseurs et les chorégraphes ont éprouvé le besoin de libérer leur corps des mouvements trop codifiés, infligés par le ballet, et ont lancé une nouvelle vague, opposée à la danse classique - la danse moderne. Depuis, le monde de la danse s'est donné une nouvelle image, plus souple, plus inventive, plus libre et plus osée où les tabous n'ont eu très vite plus la moindre place. Parallèlement au développement de la danse moderne et à la continuation de la danse classique se sont éveillées d'autres danses, issues de cultures variées et améliorées de génération en génération. Ainsi, nous trouvons aujourd'hui un éventail de choix de styles de danse, avec des rythmes qui parlent à tout un chacun différemment.

¹⁰ PRUDHOMMEAU, G. Histoire de la danse

¹¹ Les danses des paysans et des nobles comportaient une utilité précise, celle de la tradition ou du divertissement. Mais chez les bateleurs, la danse contenait des histoires tout en utilisant le corps des artistes et la parole en même temps.

¹² Cesare Negri fut danseur et pédagogue italien, le plus important du 16^e siècle.

¹³ PRUDHOMMEAU, G. Histoire de la danse : Tome 2, p. 40

¹⁴ Ibid, p. 141

Nous voyons à travers ce bref récit historique que la danse a joué un rôle significatif dans la socialisation des êtres humains tout au long des millénaires. Elle a évolué en prenant tantôt des formes fonctionnelles, tantôt des formes divertissantes. Elle a fait partie de rituels de chasse ou de combat chez les peuples primitifs. Elle a gagné à l'importance en Grèce antique lorsqu'elle a intégré l'éducation chez les jeunes enfants et lorsqu'elle est devenue professionnelle. Elle a connu la gloire dans des spectacles somptueux du Ballet royal à la Cour de Louis XIV. Depuis, le côté spectaculaire semble avoir pris le dessus sur d'autres fonctions que nous avons pu apercevoir dans le tracé historique que j'ai réalisé à partir des ouvrages de G. Prudhommeau. Il n'est ainsi pas étonnant que nous trouvions aujourd'hui davantage de formations pour futurs danseurs professionnels, mais aussi d'écoles de danse pour un large public qui suivent la tendance du beau et du spectacle, redécouverte par le Roi Soleil et encouragée depuis plus de quatre siècles. Si la danse doit disposer d'une autre fonction que spectaculaire tout en étant reconnue par l'Etat comme une profession à part, c'est qu'il s'agit là d'une spécialisation jeune qui aura encore ses épreuves à apporter. Nous le verrons plus tard, tel était le cas de la danse-thérapie et tel pourrait être le cas de l'animation socioculturelle, exercée uniquement à travers la danse.

4.2 SUR LA TRACE THÉRAPEUTIQUE DE LA DANSE

Chez les peuples primitifs, indique Germaine Prudhommeau¹⁵, les danses à caractère thérapeutique ont été bien connues. Si le but était d'effrayer la maladie de la personne concernée, le sorcier de la tribu procédait à la création d'une danse marquée en émotions qui avait pour but de chasser la mal du corps. Tout d'abord, il fallait trouver « le responsable » de la maladie. Ainsi, au moyen de la magie, le sorcier pouvait déterminer s'il s'agissait d'une personne, d'un animal tué, d'un décédé ou des influences divines. Une fois la cause établie, une danse soignante était mise sur pied et effectuée par le sorcier même ou par toute la tribu, selon la gravité de la maladie.

Il est intéressant de constater qu'une grande partie de danse-thérapeutes contemporains (européens) surnomment leurs « séances » de thérapie « les danses primitives » car s'appuyant sur les pratiques des peuples autochtones d'aujourd'hui.

Hormis l'information sur les interventions thérapeutiques apportée par G. Prudhommeau, une autre auteure, Jocelyne Vaysse¹⁶, s'interroge dans son livre sur les racines de la danse-thérapie. Selon elle, c'est à l'Amérique des années 40 et plus précisément à Marian Chace¹⁷, danseuse classique puis moderne, que l'on doit la naissance d'un nouveau concept de la danse, répandue plus tard sous titre danse-thérapie. A cette époque, on parlait de la « communication par la danse » ou encore du « corps dansant et communicant ». Continuant son expérience de la danse soignante jusqu'aux années 60, Marian Chace a fini par créer une association en 1965 où elle a proposé une définition finalisée de ce qui allait devenir la danse-thérapie : « *La danse-thérapie est une utilisation psychothérapeutique du mouvement comme processus pour promouvoir l'intégration physique, psychique et social d'un individu*¹⁸. »

¹⁵ PRUDHOMMEAU, G. Histoire de la danse : Tomme 1, p. 81 - 82

¹⁶ VAYSSE, J. La danse-thérapie ;

Jocelyne Vaysse, psychiatre des Hôpitaux, danse-thérapeute, docteur en psychologie habilitée à diriger des recherches, enseignante à l'Université Paris X, préside la Fédération Européenne de Danse Thérapie (FEDT).

¹⁷ Marian Chace, pionnière du nouveau mouvement, a évolué dans des milieux éducatifs où elle pratiquait de la danse dans le but d'améliorer la communication de groupes d'enfants handicapés autant que de groupes du personnel.

¹⁸ VAYSSE, J. La danse-thérapie, p. 36

L'Europe compte également ses pionnières en matière du développement des pratiques thérapeutiques par la danse. En France, c'est Rose Gaetner¹⁹ dans les années 50 - 60 qui a introduit la danse et le mouvement en milieu psychiatrique, en tant que moyen de soins. Or, l'évolution européenne a été marquée par une réticence certaine qui a attardé la reconnaissance de la danse-thérapie jusqu'aux années 70. Ce n'est plus le cas aujourd'hui où la danse-thérapie s'est intégrée avec succès aux autres services hospitaliers. Les sites de formation, peu nombreux en Europe, donnent désormais la possibilité d'acquérir maints savoirs dans la jeune discipline soignante.

Nous nous apercevons que la danse-thérapie n'a pas sa place clairement définie dans un passé lointain. Malgré les informations dont nous disposons sur l'existence des pratiques thérapeutiques et soignantes de la danse dans les ères écoulées, nous ne pouvons pas définir clairement l'origine de ce qui se présente aujourd'hui comme la danse-thérapie ; du moins, tel n'est pas le sujet de mon exercice de recherche. En revanche, nous avons pu remarquer que la danse-thérapie était apparu comme un nouveau mouvement dans le monde des soins de la première moitié du vingtième siècle. Ainsi, nous constatons qu'une autre approche en danse, née à partir d'un besoin particulier et non entendu jusque là, a été approuvée au 20^e siècle. Et malgré les épreuves qui lui restent à traverser, faute de son jeune âge, elle nous montre que la danse n'a pas qu'une seule fonction, celle du spectaculaire. Elle cache en elle encore de nombreux potentiels, prêts à répondre aux besoins variés. Tel a été le cas du domaine thérapeutique, j'en propose aujourd'hui un autre...

4.3 ÉVOLUTION DE LOISIRS PROFESSIONNALISÉS

« L'animation est un lieu de conflits sur son sens, ses finalités et ses enjeux²⁰. »

Du point de vue historique, l'animation relève de l'Education populaire que M. Peyre définit comme « *la procédure qui permet de construire une production collective de connaissances, de représentations culturelles, de signes propres à un groupe social en conflit²¹* ». Dès son origine au XVIII^e siècle, l'Education populaire a eu une fonction réparatrice, apportant des solutions aux difficultés de la société d'époque. Son initiateur, Condorcet, a proposé à la convention en 1792 trois axes de l'Education populaire : l'instruction initiale, l'éducation permanente et un troisième - les loisirs éducatifs. Des axes qui allaient se forger et se transformer au cours des trois siècles suivants pour prendre une forme précise et définie. L'évolution économique ; les guerres et les restructurations de la société ; l'émancipation ; la prise de pouvoir du parti communiste ; les mouvements ouvriers ; la démocratisation de la culture sont devenus des éléments piliers de cette longue évolution. Pendant ce temps, l'animation socioculturelle se faisait invisible, tout en suivant les traces de l'éducation. Ce n'est qu'en deuxième moitié du 20^e siècle que l'animation socioculturelle a réussi à se faire sa propre place en s'attribuant une fonction reconnue.

L'animation socioculturelle a vécu ainsi son évolution à travers plusieurs courants. Dérivant du principe de l'éducation construit sur l'aide, elle s'est orientée petit à petit vers le domaine du loisir. En suivant l'évolution des couches moyennes, l'animation s'est ancrée de plus en plus dans la vie quotidienne de la population qui a fait ressentir son besoin de se rassembler autour des activités de loisir. Du point de vue pédagogique, l'animation privilégie le groupe

¹⁹ voir « *L'innovation française de Rose Gaetner* » dans VAYSSE, J : La danse-thérapie, p. 29-33

²⁰ GILLET, J.-C. L'animation en questions, p. 181

²¹ PEYRE, M. Animation socioculturelle et employeurs associatifs, p. 28

comme élément constructif de son intervention. Comme le précise G. Poujol : « *L'importance attachée au groupe est probablement le point vital sur lequel un consensus s'est établi entre tous les animateurs. [...] L'évaluation de son action se fera plus en fonction de l'évolution du groupe que de l'évolution de chacun des participants au groupe*²². »

Les années soixante ont milité pour une culture développée et institutionnalisée. L'animateur aspirait à un statut reconnu autant aux yeux de la société qu'à ceux de l'Etat. Mais il a fallu mener de nombreux combats avant de signer la première convention collective de l'animation socioculturelle. Négociée en 1988, cette dernière a vu le jour un an plus tard. Dès lors, l'animation dispose d'un cadre institutionnel.

Les années quatre-vingt-dix et deux mille ont été marquées par les théories de Jean-Claude Gillet, un personnage incessamment cité dans la formation de l'animation socioculturelle que j'ai pu suivre. Parmi ses multiples idées, j'en présente une qui évoque de manière synthétique les principaux rôles des animateurs socioculturels. Selon J.-C. Gillet²³, la mission de l'animateur se situe au croisement de trois pôles représentant chacun une fonction précise :

- Pôle (fonction) 1 : la technique
- Pôle (fonction) 2 : le militantisme
- Pôle (fonction) 3 : la médiation

La fonction technique permet de produire des outils spécifiques et d'inventer diverses méthodologies, utiles à l'intervention. L'esprit militant a ensuite pour but d'éclaircir la mission de l'animation dans une situation donnée, faisant appel aux idéaux du métier. La médiation, composée des mots « médiation » et « action », développe la communication avec les acteurs participants, encourageant une bonne symbiose au sein de l'équipe de travail et renforçant les relations avec le monde extérieur. Les trois pôles ainsi définis devraient servir à l'animateur de repères dans son travail quotidien. Les mobiliser consciemment, les manier de façon souple selon l'occasion présente, en se tenant près du fonctionnement imaginé par J.-C. Gillet, l'animateur serait devenu le « maître » de son intervention.

Nous voyons que l'animation socioculturelle dispose de plusieurs dates majeures dans l'histoire. Elle s'est fait pour la première fois distinguer de l'éducation populaire à la fin du 18^e siècle, en attendant les années du militantisme dans les années 60 du 20^e siècle. Depuis, elle ne cesse d'évoluer, de se préciser et de s'enrichir. Néanmoins, nous pouvons constater qu'à l'heure actuelle, l'animation socioculturelle n'est pas encore suffisamment affirmée dans son identité. Comme l'indique une étude française effectuée sur l'animation socioculturelle, les conventions réalisées dans les années 80 « [...] *donnent un cadre institutionnel qui permet enfin d'asseoir ce secteur d'activités en plein développement sur une organisation à long terme : l'ASC s'inscrit dans la durée mais non sans interrogation sur son identité*²⁴. » Les stéréotypes, évoqués dans la partie introductive de mon mémoire, limités à deux images précises en sont preuves tout comme le contenu de la formation en animation socioculturelle qui reste pour deux tiers partagé avec les filières des assistants sociaux et des éducateurs spécialisés, soient deux filières qui visent des objectifs différents. Le tiers restant explore seul les problématiques propres à l'animation socioculturelle. Une telle réalité me fait croire que l'animation socioculturelle dispose d'un terrain d'intervention plus vaste que ce qu'elle

²² POUJOL, G. Le métier d'animateur, p. 11

²³ GILLET, J.-C. Animation et animateurs

²⁴ Ministère de l'emploi et de la solidarité. L'animation socioculturelle, p. 32

montre sur le terrain valaisan et m'encourage dans mon initiative de découvrir ou d'imaginer l'animation socioculturelle spécialisée... pourquoi pas en danse.. ?



deuxième partie

TERRAIN ET TECHNIQUES DE RÉCOLTE

5. CHOIX DU TERRAIN

5.1 CRITÈRES DU CHOIX DU TERRAIN

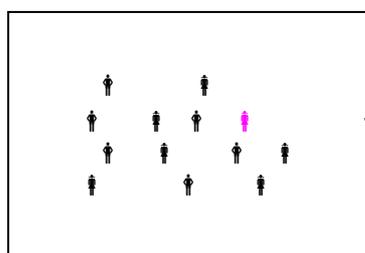
Etant donné que l'objectif de mon exercice de recherche est d'identifier une discipline inexistante en Valais, il a fallu désigner un titre à l'intervenant que je souhaitais découvrir. J'ai pour cela choisi un attribut que j'emploierai tout au long de mon travail ; je parlerai ainsi de l' « **animateur socioculturel de danse** » ou plus court de l' « **animateur de danse** » ou encore de l' « **animateur par la danse** ». A l'heure actuelle, j'estime ne pas avoir la faculté de choisir une désignation concrète, étant d'avis que seule la pratique déterminera quelle est la meilleure solution.

Avant de partir à la découverte d'un (une) « animateur (animatrice) de danse », il a fallu évoquer un ensemble de critères qui allaient me permettre d'identifier le type d'animation recherchée. Pour les rédiger, je me suis appuyée sur mes expériences effectuées dans l'ensemble « *Cyrano's Boots*²⁵ » puisque les recherches bibliographiques n'ont rien apporté en terme d'indications précises d'une animation socioculturelle spécialisée en danse. Les critères ci-cités, imaginés par moi-même, sont une résultante de la mission générale de l'animateur socioculturel, puisée de différentes théories sur l'animation socioculturelle²⁶, et de mon expérience vécue dans une structure précise, en l'occurrence dans le théâtre de mouvement « *Cyrano's Boots* ».

Rôle de l'ASC en danse

critère 1 : Coacher tout en participant

- L'ASC se prête au jeu, aux exercices, aux apprentissages.
 - Il transmet une technique apprise et l'exerce et l'améliore au même titre que ses usagers.
-
- Son positionnement au sein du groupe est le suivant :



L'ASC fait partie du groupe, il ne lui préside pas.

²⁵ Mon expérience de trois ans en animation par la danse s'est déroulée dans la compagnie « *Cyrano's Boots* ». Celle-ci existe dans le cadre du Centre de loisirs de Luzanky à Brno, en République tchèque. Néanmoins, elle dispose de toute son autonomie quant à l'organisation des spectacles et quant au fonctionnement interne car partiellement indépendante financièrement. La compagnie a pour particularité l'intégration des personnes avec un handicap uniquement physique parmi ses membres dont l'âge varie entre 16 et 55 ans (et plus). La danse (inspirée essentiellement des pratiques contemporaines) y représente un outil principal d'un travail de créativité, de sensibilisation, d'intégration, d'autonomie et de développement corporel.

²⁶ voir la Bibliographie

- Dans le positionnement évoqué, il maintient néanmoins le rôle de leader du groupe en s'autorisant à recentrer les idées émises par le groupe.
- Il coache son groupe sans restreindre son autonomie.
- Il encourage l'échange au sein du groupe.
- Il épaulé les actions entreprises par le groupe.
- Il réclame la prise de conscience des participants et de lui-même vis-à-vis de leur et de son corps.
- Il encourage l'amélioration et l'évolution du mouvement tout en favorisant le plaisir des participants de se mouvoir.

Autonomie des usagers en danse

critère 2 : Devenir son propre acteur

- Les usagers sont encouragés à être créatifs, inventifs, à amener leurs idées au groupe.
- Ils sont libres de s'exprimer, de donner leur avis sur l'exercice précis ou sur l'organisation d'un événement.
- Ils participent à la création des chorégraphies et du spectacle.
- Ils s'entraident et s'encouragent entre eux.

Déroulement de la danse en animation

critère 3 : S'enrichir, évoluer tout en évaluant, accueillir

- L'action de l'ASC et de son groupe ne se limite pas à un « cours » régulier. Elle s'engage dans la voie du développement durable en rassemblant ses participants dans des entraînements supplémentaires, qui eux, demandent un investissement personnel, établi dans la durée.
- L'action de « l'animation par la danse » est ouverte à de nouvelles expériences et à de nouveaux apprentissages par le biais de différentes collaborations, lors des works-shops ou des stages, menés par les professionnels du mouvement.
- L'ASC de danse et son groupe accueillent les nouveaux adhérents et les intègrent de manière à ce qu'ils ne se sentent pas mis à l'écart.
- L'ASC et son groupe communiquent leur action à l'extérieur de sa structure d'application, par le biais de participation aux spectacles, aux festivals ou encore par le biais de représentations offertes aux écoles.
- L'ASC et son groupe sensibilisent le public à leur action en les invitant aux échanges à la fin du spectacle mais aussi en leur proposant des ateliers qui mettent l'accent sur le mouvement.
- L'ASC de danse compose son groupe avec les personnes d'un potentiel de danse varié, ce dernier n'étant pas un critère d'acceptation au groupe. Il favorise l'envie, la motivation et l'engagement personnel de l'intéressé plutôt qu'une aptitude et un talent inné pour l'art de la danse. Un handicap physique ne représente pas un obstacle de participation. Au contraire, il est le bienvenu car il offre d'autres possibilités de l'exploration de mouvement, tout en conservant la capacité d'autonomie de tous les participants.

5.2 PREMIÈRES TENTATIVES

Après avoir rédigé mes critères censés m'aider à identifier un (une) « animateur (animatrice) de danse », le temps est venu de me lancer dans la partie pratique de mon mémoire. Or, de nombreux échecs dans la recherche d'une structure adéquate d'une « animation-danse » ont signé mon départ sur le terrain. La réalité du terrain suisse romand n'a démontré aucun exemple d'une structure identique à mon expérience passée²⁷. Par conséquent, j'ai pris la décision de chercher à identifier les structures ou les particuliers pratiquant de la danse en Suisse romande et ayant les objectifs similaires à ceux de l'animation socioculturelle. Ce changement avait remis en question les objectifs de mon étude. Mon objectif principal, *Identifier l'animateur socioculturel ayant comme principal outil de travail la danse*, comportait désormais un nombre plus important de risques. Etant donné que toutes les structures recherchées se sont toujours révélées dépourvues de plusieurs critères fixés (v.p. 21-22), j'ai envisagé la possibilité de ne pas réussir à identifier une intervention du type « animation par la danse ». Mon directeur de mémoire m'a prévenue que cette situation pourrait survenir et qu'il faudrait en tenir compte. Néanmoins, le résultat de la recherche sur le terrain n'allait pas mettre en péril ma question de départ, *En quoi la danse peut-elle ouvrir davantage le champ d'intervention de l'ASC ?*, contrairement à ce que j'ai pu croire après mes premières constatations de l'offre du terrain.

Un danseur professionnel, actif dans le domaine social²⁸, avait représenté une personne de référence autour de laquelle j'ai souhaitée au départ situer tout mon projet de mémoire. Or, notre contact ne s'est résumé qu'à plusieurs coups de téléphone. Les dates prévues pour notre rencontre sont restées inaccomplies, faute de programme surchargé du danseur en question. Persuadée d'avoir découvert la perle rare, la personnalité intéressante pour mes sujets d'études, j'ai vécu un moment de découragement. Nonobstant la déception, j'ai repris les recherches avec entêtement, certaine qu'une structure ou une compagnie mélangeant la danse à la sphère sociale devait exister, même sous une autre forme que celle que j'avais connue. Il faut savoir que j'avais écarté certaines possibilités : d'abord les centres de loisirs, dont les publics-cibles (enfants et adolescents) ne correspondaient pas à ma recherche. J'ai également limité mon terrain de recherche à la Suisse romande, sachant que la Suisse alémanique possédait une troupe²⁹ semblable à la compagnie « Cyrano's Boots ».

Par le biais de compagnie Philippe Saire du Théâtre Sévelin 36 à Lausanne³⁰ où j'ai collaboré sur un projet de sensibilisation à la danse contemporaine, j'ai pris connaissance de l'existence d'une association genevoise, active en danse tout en intégrant les personnes en situation de handicap. Cette fois, plusieurs critères de la recherche ciblée semblaient être présents. Motivée par cette découverte, je suis partie à leur rencontre. Invitée à me joindre à leur entînement hebdomadaire, je me suis préparée à effectuer une observation participante. Cette dernière m'a convaincue à ne pas poursuivre la collaboration. Le handicap mental, majoritaire chez les participants du cours, a représenté à mes yeux un obstacle trop important pour réaliser l'objectif principal de mon étude (lire ci-après : *Pourquoi pas le handicap ?*).

De retour vers mes moteurs de recherche déjà éprouvés, internet m'a livré un résultat doté d'espoir. Le site d'une compagnie située à Martigny avait retenu mon attention car possédant à son intérieur un groupe autonome de jeunes danseuses. Pour en savoir plus, j'ai pris contact avec la danseuse responsable. J'avais également demandé la possibilité de venir rencontrer son groupe lors de leur entraînement. Hélas, les entraînements n'ayant plus lieu, la générale

²⁷ Cf. p. 21, Note en bas de page n°25

²⁸ Danseur professionnel et chorégraphe dont je souhaite garder l'anonymat, intervient dans des milieux hospitaliers gériatriques pour y animer des ateliers de mouvement.

²⁹ Adresse URL : www.beweggrund.org (Page consultée le 13 janvier 2008)

³⁰ Adresse URL : <http://www.philippesaire.ch/LaCompagnie.asp> (Page consultée le 14 janvier 2008)

de leur spectacle s'est révélée la seule solution pour effectuer mon observation passive. Ceci fait, je n'ai plus obtenu d'autres rendez-vous pour réaliser un entretien, la danseuse m'ayant avertie qu'elle allait être trop occupée.

Les recherches effectuées sur internet ont fini par apporter leurs fruits lorsque j'ai découvert la structure désirée. L'association à but non lucratif, située à Sierre, se prénomme « On va danser »³¹. En partant des cours de danse de salon, plusieurs participants se sont lancés dans la création de cette association qui leur a permis d'officialiser leur passion pour le tango argentin. Le pratiquer, le démontrer, le revendiquer et sensibiliser sont devenus les objectifs principaux de ses membres. Je me suis réjouie de cette prochaine collaboration, me rassurant que c'était la structure comportant le plus grand nombre de mes critères de sélection.

5.3 POURQUOI PAS LE HANDICAP ?

Après maintes réflexions et réadaptations au terrain effectuées au cours de mes recherches, j'ai décidé de ne pas entrer dans la sphère complexe du handicap.

Handicap physique

Au départ, j'ai voulu mentionner le handicap physique pour identifier une autre famille d'utilisateurs avec qui l'animateur peut travailler. Le handicap physique n'empêche pas l'autonomie mentale de l'utilisateur ; c'est une caractéristique importante dans le métier d'animation qui vise, entre autres, à responsabiliser son public – cible.

Malheureusement, j'ai dû abandonner l'idée d'explorer la danse avec les personnes handicapées physiquement, faute d'institutions adéquates. En Valais, mais aussi dans toute la Suisse romande, je n'ai pas réussi à trouver un ensemble ou une compagnie qui mettrait en relation les danseurs amateurs et les danseurs en situation de handicap (physique).

Handicap mental

En revanche, j'ai eu le choix parmi plusieurs associations s'occupant des personnes en situation de handicap mental. Même si les deux handicaps peuvent se croiser (handicap mental étant souvent accompagné de difficultés de motricité), une personne en situation de handicap mental ne dispose pas des mêmes facultés qu'une personne n'ayant qu'un handicap physique. C'est la raison pour laquelle je ne me suis pas intéressée au handicap mental.

³¹ Adresse URL : <http://www.onvadanser.com/> (Page consultée le 6 février 2008)

6. CHOIX DES OUTILS

L'intérêt pour la pratique des « danseurs sociaux » et des « animateurs dansants » m'a amenée à explorer le terrain par le biais d'**entretiens** et d'**observation**. Sur le terrain, j'ai choisi d'enquêter sur trois structures liées par l'exercice de la danse mais distinctes dans leur mode de fonctionnement. Le but de la recherche pratique a été d'observer chacune des structures, notamment les participants pendant leurs entraînements habituels pour ensuite approfondir l'observation avec les entretiens semi-directifs, menés avec les intervenants et l'un de leurs participants.

Observer de près ou de loin ?

Au début de ma recherche de terrain, j'ai eu du mal à me décider sur la façon dont j'allais intervenir. Lors de ma première expérience d'observation réalisée dans l'association genevoise (v.p.23), j'ai choisi de participer. N'ayant jamais tenté l'expérience dans le domaine du handicap mental, je me suis prêtée à l'exercice dans le but de découvrir l'approche méconnue. L'expérience de l'observation participante m'a permis de prendre conscience que le handicap mental ne rentrait pas dans mon cadre de recherche.

Je me suis reposé la question de la participation lors de la préparation de l'observation suivante qui allait se réaliser dans l'association « On va danser »³², à Sierre. Etant donné que j'avais prévu trois séances d'observation, je ne me suis pas opposée à la cordiale invitation à partager le tango argentin avec les autres membres sur la piste. J'ai participé deux fois à l'initiation au tango. J'ai eu l'opportunité de plonger dans l'ambiance habituelle des « practicas »³³ qui a réussi à m'emporter loin de tous les soucis et tous les tracas quotidiens. En tant que débutante (je n'ai jamais pratiqué le tango), je me suis laissée apprendre les pas de base, tout en me faisant initier à la tradition du tango : savoir écouter la musique centrée sur les contre-temps³⁴ ; savoir inscrire les quatre, cinq principaux pas dans la mélodie et le rythme incertain du tango ; apprendre à lire mon partenaire ; mais aussi savoir répartir le poids du corps ; poser correctement les épaules ; donner une direction à la tête et à son regard. Je n'ai goûté à la danse argentine que peu de fois, mais j'ai cru en apprendre l'essentiel. Et j'en ai également reçu suffisamment pour avoir envie de continuer ou, en un autre cas, d'apprécier et d'admirer ceux qui ont décidé d'explorer l'univers du tango.

A l'une des trois séances d'observation, j'ai décidé de procéder à l'observation passive, en remplissant la grille prévue à cet effet³⁵. La possibilité de se trouver à l'écart après avoir participé au « cours » m'a apporté le recul nécessaire pour mon travail : tout d'abord, j'ai pu me concentrer sur les indicateurs de la grille. Mais j'ai pu également chercher les réponses à des questions, suscitées pendant « mes tours » de danse.

J'ai pu ainsi constater que les deux types d'observation avaient eu chacune leur intérêt et j'ai décidé d'en faire usage lors de mes prochaines explorations de terrain. Par conséquent, pour les observations à venir, mon souhait a été d'exécuter une ou deux observations qualifiées de

³² Cf. chapitre *Contexte des entretiens*, p. 32

³³ Une « practica » est « ...un lieu où dans une ambiance informelle les danseurs peuvent mettre en pratique ce qu'ils ont vu en cours, affinent le mouvement tout en se mettant dans une dynamique collective proche de celle du bal ». Cité dans l'Association Caminito Tango, adresse URL :

http://www.toutango.com/caminitotango/PRACTICA-DEL-UNDERGROUND_r5.html?PHPSESSID=0bb268de75f255c081057ec2487b0eb4 (Page consultée le 18 août 2009)

³⁴ Un « contre-temps » est un « procédé musical dans lequel il y a appui sur le temps faible et non le temps fort ». Cité dans Le Dictionnaire, adresse URL : <http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=contre-temps> (Page consultée le 4 novembre 2009)

³⁵ Cf. Annexe 1

participante et libre (voir la définition ci-dessous), complétées à une observation non participante et systématique (v. ci-dessous).

6.1 OBSERVATION

S. Giroux et G. Tremblay³⁶ émettent des définitions simplifiées des méthodes que j'ai choisies d'appliquer lors de mes recherches sur le terrain.

1. Observation participante :

« [...] une observation où l'observateur agit au sein même du groupe dont il observe les comportements³⁷. »

Observation libre :

« Technique d'observation où les comportements à observer ne sont pas déterminés à l'avance³⁸. »

Les deux approches comportent d'importants avantages. Selon l'équipe d'auteurs de l'ouvrage *Méthodes de recherche en intervention sociale*³⁹, l'observation participante offre « un portrait global de l'événement ou du milieu observé. [...] Elle amène une compréhension plus profonde de la réalité sociale⁴⁰ ». Le fait de pouvoir participer à l'exercice permet à l'observateur de vivre et de ressentir l'expérience comme l'un des participants. Il peut percevoir l'impact du « cours » de danse donné sur lui-même et le soumettre par la suite à une étude plus détaillée. Il a également l'occasion d'observer les comportements entre les participants du « cours » de manière directe et approfondie car lui-même en est un. L'observateur va ainsi remarquer spontanément des éléments qu'il aura mémorisés et étudiés plus tard.

Avant d'arriver sur le terrain, j'ai relevé les limites de la méthode prévue à employer. Les mêmes auteurs résument ses imperfections dans la citation suivante :

« Observer en participant permet une meilleure compréhension de ce qui peut être vécu, mais peut entraîner une trop grande identification au milieu, ce qui remet en question la distance critique nécessaire à l'étude⁴¹. »

C'est pourquoi je n'ai pas voulu renoncer à la possibilité de la prise du recul en adoptant une attitude passive mais systématique dans le « cours » étudié.

2. Observation non participante :

« Technique d'observation où l'observateur ne participe pas aux activités du groupe qu'il étudie⁴². »

Observation systématique :

« Technique d'observation où le chercheur procède à l'enregistrement exhaustif de comportements précis dans un contexte relativement limité⁴³. »

³⁶ GIROUX, S., TREMBLAY, G. *Méthodologie des sciences humaines*, p. 165-167

³⁷ Ibid, p. 165

³⁸ Ibid, p. 167

³⁹ MAYER, R. et al. *Méthodes de recherche en intervention sociale*, p. 153 et 138

⁴⁰ Ibid, p. 153

⁴¹ Ibid, p. 138

⁴² GIROUX, S., TREMBLAY, G. *Méthodologie des sciences humaines*, p. 166

⁴³ Ibid, p. 167

« L'observation systématique exige de la part du chercheur qu'il mesure le plus minutieusement possible certains faits dont il est témoin et en ignore d'autres. Observer de manière systématique signifie donc ne pas tout observer et enregistrer, mais au contraire observer peu de choses et les consigner de manière très rigoureuse dans une grille prévue à cet effet⁴³. »

Je m'isolais donc dans un deuxième temps afin de me concentrer sur le nombre précis de comportements à observer, rédigés sous forme de grille. Il faut noter que le fait de lier l'observation participante et non participante dans l'ordre évoqué m'a fait ressentir un certain malaise. Malgré son utilité et son apport en informations, la méthode ainsi coconstruite me donnait l'impression d'avoir abandonné les autres participants. J'ai dû me rappeler, lors de mes observations passives, que la raison de mon arrivée dans le groupe avait été expliquée à la première séance, afin que je me débarrasse de ce sentiment de culpabilité d'un éventuel abandon. J'ai dû hélas aussi le rappeler gentiment à d'autres participants qui avaient tendance à oublier que j'avais été là dans un but précis.

Il est également à noter que j'avais exercé les deux types d'observation évoqués dans le cadre d'une méthode qualitative. La méthode quantitative n'apparaît dans mon travail sous aucune forme. Il aurait été sûrement intéressant de disposer d'un échantillon plus significatif de participants à questionner. Cependant, procéder ainsi aurait demandé une investigation d'une envergure plus importante que ce que je m'étais fixé dans mon exercice de recherche. J'ai donc donné priorité à un échantillon restreint mais qui rentrait dans mes possibilités et qui allait néanmoins m'apporter des informations approfondies sur le sujet étudié.

Le collectif d'auteurs des *Méthodes de recherche en intervention sociale*⁴⁴ souligne que l'utilisation de l'observation en tant qu'unique moyen de récolte d'informations dans un travail de recherche n'est pas suffisant. En s'appuyant sur d'autres auteurs⁴⁵, ils la comparent davantage à une approche plutôt qu'à une méthode proprement dite. Elle nécessite donc d'être complétée par d'autres techniques de collecte de données ; le plus souvent, il s'agit des entretiens.

6.2 ENTRETIEN

Etant donné que mon exercice de recherche misait sur la profondeur des informations recueillies auprès d'un petit échantillon d'interviewés, l'utilisation de l'entretien comme outil méthodologique s'est avéré indispensable. Cette méthode était tout à fait appropriée à mes objectifs⁴⁶ car, comme le montrent les auteurs cités ci-dessus, on s'en sert : « [...]lorsqu'on veut recueillir de l'information approfondie plutôt qu'étendue ; lorsqu'on s'intéresse au sens, aux processus, aux pratiques et lorsque la taille de l'échantillon est réduite⁴⁷[...] ».

Une fois l'entretien inséré à la méthodologie avec laquelle j'allais étudier le terrain, il a fallu choisir le type d'entrevue le plus adéquat. Les chercheurs distinguent le plus souvent trois formes d'entretien en fonction de degré de liberté qui a été accordée à la personne interrogée. Ainsi, dans l'entretien non dirigé, la personne menant l'entrevue adopte une attitude peu directive et permet à l'interviewé de s'exprimer en liberté absolue. L'entretien semi-dirigé nécessite de la part du dirigeant la détermination à l'avance de plusieurs thèmes qui vont représenter le corps de l'interview. La liberté d'expression s'y retrouve plus restreinte car limitée par l'énonciation de sujets précis. Elle reste néanmoins suffisante dans la mesure où la

⁴³ Ibid, p. 167

⁴⁴ MAYER, R. et al. Méthodes de recherche en intervention sociale

⁴⁵ MAYER, R. et al., 2000, cité dans Fortin, 1982, p. 137

⁴⁶ Cf. chapitre *Objectifs et hypothèses*, p. 13

⁴⁷ MAYER, R. et al. Méthodes de recherche en intervention sociale, p. 130

personne peut donner libre cours à ses explications tant que ces dernières respectent le cadre imposé. La troisième forme est l'entretien dirigé. Celui-ci se base sur une « *série de questions fermées formulées à l'avance*⁴⁸ ». Les auteurs de la définition émise comparent ce dernier type d'entretien à un questionnaire réalisé sous forme de l'entrevue. On ne parle plus vraiment du degré de liberté possible de la réponse car cette dernière est dirigée dans un sens unique sans possibilité d'élargir l'information demandée.

Ne pouvant pas diriger mon mémoire vers la découverte d'une structure précise, il n'y avait aucun intérêt à mener des entretiens non directifs, sans doute adaptés à une telle étude. Mon intention n'était pas non plus d'amener un grand nombre d'informations précises ; comme je l'ai expliqué ci-dessus, je ne suis pas entrée dans l'exploration de terrain dans le but de récolter une quantité importante de réponses. Mon exercice de recherche a visé à comparer trois fonctionnements différents de trois types de structures de danse. Pour ce faire, il a fallu établir une liste de thématiques communes pour toutes les structures sur lesquelles j'allais enquêter. L'entretien mené avec un schéma d'interrogations identiques allait me permettre d'effectuer la future comparaison des trois structures. J'ai également choisi de compléter mon Guide d'entretien par des questions de relance. Ainsi, mes entretiens allaient s'effectuer de manière approfondie tout en disposant d'une « colonne vertébrale » qui permette de recentrer les propos dans la bonne direction.

6.2.1 Comment ai-je procédé à l'élaboration de la Grille d'observation ? (Annexe 1)

Lors des enquêtes, j'ai programmé de commencer par les observations participantes. Le but était d'entrer sur le terrain avec un regard neuf permettant de remarquer certains signes de comportements de manière spontanée. C'est une fois libérée des autres stimulants observables que je pouvais limiter mon observation à un nombre précis d'indicateurs définis sur ma grille. L'objectif de mon étude systématique était d'identifier la manière dont fonctionnait le groupe. Pour ce faire, j'ai décidé d'observer les types de relations qui se seraient manifestés au sein du groupe et ce de manière précise, à l'aide des indicateurs d'ordre comportemental. Ces derniers ont été choisis en fonction de mon expérience, acquise aux côtés de l'« animatrice de danse » de l'ensemble « Cyrano's Boots »⁴⁹.

Indicateurs « comportementaux » en danse issus de ma propre expérience

Importance de la parole... « mesure » de quelle manière est répartie la parole entre l'usager et le professeur ou l'animateur ; j'entends par la parole ces formes d'expression orale qui servent à dialoguer, à communiquer un message, à exprimer librement son opinion et son ressenti, à édicter un commentaire à propos de l'exercice donné.

Prise d'initiative... « mesure » à quel point les participants interviennent dans le « cours », de façon très variée (ne sont pas d'accord avec la proposition du professeur ou de l'animateur, aimeraient faire autrement, partagent leurs soucis de bien faire, proposent de s'aider, corrigent le professeur ou l'animateur).

Création des chorégraphies... « vérifie » le sens d'improvisation des usagers, leur capacité à adapter par leurs propres moyens la chorégraphie enseignée, de l'enrichir ou de la simplifier.

⁴⁸ Ibid, p. 120-121

⁴⁹ Cf. p. 21, Note en bas de page n°25

Proposition des idées... « mesure » à quel point les usagers participent à la création des chorégraphies, d'un spectacle ou à l'organisation d'un événement.

Encadrement... « mesure » l'intensité de l'encadrement du « cours » de la part du professeur ou de l'animateur (rappelle les règles du « cours », surveille le déroulement du « cours », lui donne une forme précise et limitée qu'il désire être respectée).

Correction... « mesure » à quel point est réparti le rôle du « correcteur » parmi les participants du « cours » et le professeur ou l'animateur (corriger les gestes, réparer les postures).

Conseil/Soutien... « mesure » la capacité des participants et de l'animateur ou du professeur à répondre au besoin de soutien (consolider, conseiller, proposer une solution au problème).

Motivation/Encouragement... « mesure » la capacité des participants et de l'animateur ou du professeur à se motiver réciproquement, à « booster » tout le groupe, à l'encourager à relever le défi, à se surpasser ou à résister à la fatigue.

Reconnaissance/Gratification... « mesure » à quel point les participants et l'animateur ou le professeur sont capables de partager réciproquement leurs appréciations vis-à-vis de l'autre.

Apprentissage... « mesure » la faculté d'apprentissage de tous les membres du groupe (l'animateur est-il lui aussi d'accord d'apprendre ce que l'un des participants aura proposé ?).

Les indicateurs mentionnés sur la grille visent à identifier le niveau d'autonomie de l'utilisateur, du groupe mais aussi le niveau d'intervention (directivité) du professeur ou de l'animateur. L'autonomie de l'utilisateur faisant partie de la mission de l'animation socioculturelle, il m'a semblé primordial de l'explorer sur le terrain tout en la liant à la discipline dansante.

Pour illustrer un exemple du caractère fonctionnel des indicateurs évoqués, prenons le premier de la grille - *Importance de la parole*. Dans un cours de danse, la répartition de la parole au sein du groupe en dit beaucoup sur le caractère du cours. Ainsi, dans les cours où les gens viennent pour un seul but - apprendre à danser, la parole reste souvent réservée au professeur. Les participants ne s'expriment que pour poser une question et là encore, c'est plutôt rare. Ils se satisfont en appliquant ce que le professeur leur aura demandé. On pourrait comparer un tel cours à un exercice physique dont le but est de retenir la chorégraphie. En revanche, dans un autre type d'exercice de danse qui visera des objectifs plus amples, touchant à la sphère relationnelle (tissage de liens), la parole se répartira de manière équitable parmi tous les participants. Ces derniers **réagiront** (l'« animation par la danse ») à l'apprentissage plutôt que le « **subiront** » (le cours de danse) ou **s'en serviront** pour se soigner (la thérapie de danse).

Les limites des indicateurs choisis

Je suis consciente que les indicateurs dont l'objectif est de mesurer les différents comportements au sein du groupe observé ne sont appuyés sur aucun concept scientifique. Je les ai élaborés moi-même, partant de mes expériences antérieures de danseuse amateur et d'animatrice. Ils se trouvent par conséquent biaisés par la connotation subjective que je leur ai attribuée plus par nécessité que par choix. Etant donné que le sujet de mon travail de mémoire implique la comparaison de trois exercices de danse différents visant néanmoins à identifier l'« animation par la danse », il a fallu trouver des composantes propres à la danse mais aussi

à l'animation socioculturelle qui permettaient de soutenir mon objectif de manière concrète. Et puisque je n'ai pas trouvé de recherches réalisées à la fois sur la danse et sur l'animation socioculturelle, je n'ai pas pu appuyer les indicateurs sur les concepts vérifiés auparavant. Je les ai donc élaborés par mes propres soins, tout en sachant qu'il s'agirait là d'une nouvelle expérience de l'exploration de terrain.

6.2.2 Comment ai-je procédé à l'élaboration du Guide d'entretien ? (Annexes 5-11)

Pour la récolte des données sur le terrain, j'ai décidé d'observer, d'interviewer et plus tard de comparer trois différentes structures de danse. Pour chacune d'entre elles, j'ai souhaité questionner dans un premier temps les intervenants responsables du « cours » ou de la « séance » donnés, afin de découvrir son contexte d'instruction et son approche d'accompagnement des participants et des usagers. Dans un deuxième temps, j'ai prévu de demander à l'un des participants de chaque « cours » et de la « séance » de m'accorder un entretien enregistré. Ce deuxième type d'entretien allait m'apporter le point de vue du participant sur la qualité de l'enseignement effectué mais aussi sur ses propres envies et besoins ressentis lors de son « cours » ou de sa « séance ». Il allait entre autres m'aider à apercevoir de façon directe l'impact de l'enseignement concerné sur l'utilisateur.

Afin de pouvoir accéder aux informations, j'ai élaboré un guide d'entretien pour les intervenants, composé de deux parties, l'une commune aux trois intervenants et l'autre incluant des questions adaptées à chacun d'entre eux. Ensuite, un seul guide d'entretien, composé des questions ouvertes, a été établi pour chacun des trois participants.

1. Préparation des entretiens avec les intervenants

Pour ma première entrevue tout comme pour les suivantes, j'ai décidé d'établir d'abord un schéma d'entretien⁵⁰, commun pour les trois structures. L'outil schématique comportait les thèmes abordant la structure ainsi que l'intervenant et ses pratiques. Il s'est néanmoins avéré plus perspicace lorsque je l'ai complété avec des questions, voire des sous-questions plus précises (v. Guide d'entretien ci-dessous), propres à chaque entretien.

Pour m'aider, je me suis appuyée en partie sur le schéma que j'avais réalisé au début de ma recherche. Il s'agit d'un outil avant tout personnel. Contenant de nombreuses insuffisances graphiques, je ne l'ai pas intégré à mon travail final. Or, malgré son imperfection visuelle, il m'a permis d'envisager la question de départ dans sa complexité, avec ses dimensions et ses composantes. Ces dernières ont été finalement retenues pour composer les thématiques de mon schéma d'entretien :

Thématique 1 : INSTITUTION ET STRUCTURE DU LIEU D'INTERVENTION mission / objectifs et buts / lois et principes / fonction

S'il s'agit d'une structure entière, a-t-elle une mission et des objectifs à accomplir ?

S'il s'agit d'un intervenant individuel, s'est-il donné une mission et si oui qu'elle est-elle ?

S'est-il fixé des objectifs professionnels et/ou personnels ?

A-t-il des principes ou des lois spécifiques à son intervention qui lui permettraient de donner un certain cadre à ses activités ?

⁵⁰ Cf. Annexe 5

**Thématique 2 : INTERVENANT DE RÉFÉRENCE
motivations personnelles / difficultés / projection dans le futur**

Quels sont ses motivations personnelles qui le poussent à effectuer son activité ?
Quelles difficultés rencontre-t-il au quotidien de son intervention ? Avec ses usagers ? Avec l'organisation des événements ?
Comment se voit-il évoluer dans l'avenir ? Lui et ses usagers ? Prévoit-il des changements ?
Si oui, de quel genre ?

**Thématique 3 : POPULATION CIBLE, USAGERS
âge / sexe / capacité d'autonomie / motivation**

De qui se compose le groupe de l'intervenant ?
S'agit-il d'un groupe dissemblable ? Ou est-il constitué d'une tranche d'âge et de sexe précise ?
A quel point ses usagers se montrent-ils entreprenants ? Leur arrive-t-il d'initier un mouvement, une chorégraphie ou une action d'ordre organisationnel ? Osent-ils s'exprimer librement en improvisant sur les chorégraphies apprises ?

**Thématique 4 : MANIÈRE D'ENSEIGNER DE L'INTERVENANT
RELATIONS AVEC SES USAGERS
(SON RÔLE AU SEIN DU GROUPE)
partage de rôles / autonomie de l'utilisateur ou non / écoute des besoins de ses usagers / évolution à long terme - tissage de liens / apprentissage allant dans les deux sens (l'intervenant se laisse aussi apprendre)**

Comment se situe-t-il vis-à-vis de son groupe d'utilisateurs ? Quel rôle se donne-t-il ?
Encourage-t-il ses utilisateurs à prendre l'initiative ?
Leur demande-t-il d'amener des éléments (de danse) à utiliser pendant le « cours » dont lui-même et les autres utilisateurs pourraient faire l'usage ?
A quelle fréquence se rassemblent-ils ? Se voient-ils aussi à d'autres occasions que leurs entraînements ? Le groupe a-t-il l'occasion de développer une collaboration en différentes activités ?

L'exploration des quatre thématiques ici mentionnées allait me permettre de me rapprocher de mon principal objectif - *Identifier l'animateur socioculturel ayant comme principal outil de travail la danse*. De par ses questions ciblées, le schéma d'entretien allait m'aider à distinguer trois interventions en danse, dissemblables de par la mission de leur cadre d'application, de par le fonctionnement de l'intervenant concerné, de par la population-cible et enfin de par la qualité des relations qui se seraient tissées parmi les utilisateurs. Une fois les thématiques posées et les interrogations évoquées, j'ai procédé à l'élaboration des guides d'entretien spécifiques à chaque entrevue en adaptant certains points. Il a fallu entre autres donner aux questions un ordre précis de sorte à ce que le guide devienne pratique à l'emploi.

2. Préparation des entretiens avec les participants

Le guide d'entretien destiné aux participants des « cours » m'a permis de connaître la manière dont les utilisateurs vivaient et ressentaient leurs entraînements. L'intérêt des entrevues a visé à identifier différents sentiments comme la satisfaction ou les manques que les participants auraient observés ou ressentis lors de leurs « cours » et leurs « séances ». Pour obtenir des

réponses constructives, j'ai rédigé mon deuxième guide d'entretien autour de la dimension relationnelle. Le plan d'entretien qui en a résulté comporte deux principaux thèmes interrogeant la *relation avec la danse de manière générale*, puis la *relation avec le « cours » précis*. Les thèmes ont été complétés par des questions ouvertes, nécessaires à poser, et par plusieurs questions de relance. Les guides d'entretien pour les participants ont dû être adaptés au type du « cours » pris et donc établis individuellement avant chaque entrevue concernée.

7. CONTEXTE DES ENTRETIENS

7.1 PREMIER AXE D'ENQUÊTE : « COURS » DE P.-O. BONNET

Créée officiellement en 2005, l'association « On va danser » existe non formellement depuis 2001. Ressamblant d'abord à un club d'amis atteints tous de la même passion, celle de la danse, ces derniers décident de s'organiser des soirées dansantes. Quatre ans plus tard, ils créent l'association « On va danser ».

L'association propose de pratiquer les danses de salon avec un penchant particulier pour le tango argentin. Ce dernier a aujourd'hui pris le dessus et se manifeste sous forme de « practicas »⁵¹, de cours d'initiation mais aussi de spectacles occasionnels. Ses membres, réguliers ou fraîchement arrivés, sont pris en charge par Françoise et Pierre-Olivier Bonnet, un couple de passionnés de tango. Les adultes de tous âges sont dès leur première venue accueillis par le reste du groupe puis rapidement introduits à l'univers du tango.

Prise de contact

Après avoir trouvé la structure-cible qui allait représenter « l'animation par la danse », je me suis préalablement renseignée sur ses activités. Le site web de l'association⁵² m'a procuré les renseignements sur la création de la structure, sur ses anciennes activités tout comme sur ses actualités. Je n'ai pas hésité de la contacter et j'ai été récompensée par un écho positif à ma demande de rendez-vous.

Notre première rencontre s'est effectuée sur le lieu d'entraînement même, dans la salle de danse appartenant à l'ASLEC (Association Sierroise du Loisir Et de la Culture). Après l'accueil de Pierre-Olivier Bonnet, je lui ai expliqué la raison de ma visite et lui ai demandé de pouvoir participer quelquefois à leur cours du jeudi, afin de pouvoir réaliser mes observations. La ferveur obtenue, j'ai assisté en tout aux trois cours d'initiation au tango. Au premier, j'ai fait connaissance avec le groupe d'habitueés avec qui je me suis essayée aux premiers pas de tango. Pendant le deuxième cours, j'ai pris ma posture d'observatrice passive, prenant soin à remplir correctement ma Grille d'observation. La troisième visite, plus conviviale, a été l'occasion de demander à l'un des pratiquants de m'accorder une interview. J'ai préféré effectuer le choix par moi-même, favorisant les personnes avec qui j'avais eu le meilleur contact. Etant donné qu'il s'agissait de réaliser un entretien qui s'est de par son approche avéré plus personnel qu'un questionnaire fermé, j'ai tenu à interviewer le participant qui a su se montrer communicatif à mon égard. J'étais persuadée qu'il le serait autant pendant notre entrevue. C'est en procédant ainsi que j'ai demandé à P.-O. Bonnet la permission de solliciter une participante, « fidèle pratiquante » dans « On va danser ». Passionnée et expérimentée en tango, ouverte, d'esprit vif et curieux, la personne de mon choix a semblé

⁵¹ Cf. p. 25, Note en bas de page n°33

⁵² Adresse URL : <http://www.onvadanser.com/> (Page consultée le 6 février 2008)

correspondre à tous les critères que je m'étais fixés pour réaliser la prochaine entrevue. Avec l'accord de P.-O. Bonnet, j'ai exprimé à la participante mon souhait de m'entretenir avec elle, précisant que j'allais me servir d'un enregistreur pour mieux traiter les informations obtenues. A ma surprise, elle a tout d'abord refusé, me confiant que les entrevues préparées à l'avance la mettaient mal à l'aise. Je comprenais son attitude, moi-même étant d'habitude réticente envers les enquêteurs. Je l'ai donc assurée que ce n'était qu'une demande et qu'elle avait tout à fait le droit de refuser. J'ai précisé que je ne lui en voulais pas et que j'allais reposer la demande à un autre participant. Je n'en ai pas eu l'occasion car la participante a fini par changer d'avis et m'a accordé l'entretien souhaité. Pour qu'elle se sente à l'aise, je ne me suis pas opposée à sa proposition d'effectuer notre prochaine entrevue au domicile de Françoise et de Pierre-Olivier Bonnet, où elle se sentirait en sécurité.

Déroulement des entretiens

La première entrevue a été réalisée à l'ASLEC, un jeudi, une heure avant le cours de tango habituel. Mon répondant, P.-O. Bonnet, ayant une grande aisance en communication, a contribué à la réalisation d'un entretien profond et riche en informations ; j'ai pu aborder tous les thèmes de mon Guide d'entretien.

La seconde fois, je me suis retrouvée au domicile sierrois des Bonnet dont le rôle a été d'accompagner discrètement la participante pendant que je l'interviewais. Une fois installées, nous avons entamé un dialogue pendant lequel ma correspondante répondait brièvement et précisément à mes questions. P.-O. Bonnet est intervenu plusieurs fois afin de compléter le thème abordé. Sa contribution s'est en effet avérée bénéfique : les explications qu'il a amenées à notre dialogue ont permis à la participante de se détacher de l'aspect officiel de la discussion et de s'exprimer davantage. Pour finir, plus nous avançons dans l'entretien, plus la participante maîtrisait son malaise face à l'enregistreur ce qui nous a permis de terminer l'interview dans une dynamique ouverte et détendue.

7.2 DEUXIÈME AXE D'ENQUÊTE : COURS DE DANSE

Un ancien dépôt, transformé en une école de danse, voilà à quoi ressemble la « Dance Academy Séverine » à Vétroz, dirigée par Séverine Udry. La jeune professeure et chorégraphe a mis sur pied un endroit pour les amateurs de danse de tous âges. Les styles enseignés y sont variés et les professionnels donnant les cours ont été formés auprès des écoles internationales de grande renommée. Pour l'instant, ils sont trois à enseigner du lundi au samedi sur toute une journée. Outre les cours hebdomadaires, les élèves réalisent un spectacle, organisé à la fin du cycle scolaire.

Prise de contact

L'éclosion de multiples centres, écoles et académies de danse ne m'a pas facilité le choix de celle que j'allais découvrir et suivre. Pour finir, j'ai porté attention vers la « Dance Academy Séverine » de par son emplacement. Le fait qu'elle se trouve dans une commune d'environ 3808 d'habitants a suffisamment éveillé ma curiosité ; je me suis réjouie d'en apprendre davantage sur l'ensemble d'un loisir répandu a priori en milieu citadin.

Au début, j'ai effectué plusieurs visites qui m'ont permis de rencontrer Séverine Udry et de la mettre au courant de mon projet. Ouverte, elle m'a laissé toute liberté de suivre ses cours et de consulter ses élèves. Dans un deuxième temps, j'ai pu observer plusieurs cours donnés par deux autres professeurs, et en choisir un qui correspondait au mieux à mes buts. J'ai opté

finalement pour un cours particulier, mené par Béatriz Balbao⁵³ et surnommé « Modern'jazz »⁵⁴. Destiné aux adultes de tous les niveaux, il se réalisait chaque lundi de 19h30 à 20h30.

Avant de procéder à mes observations, je me suis présentée au groupe de six danseuses. J'en ai en même temps profité pour demander si l'une d'entre elles m'accordait un autre jour un bref entretien. Le soir même, je suis restée à regarder l'entraînement de manière spontanée, le but étant de découvrir le cours. Le groupe s'est trouvé en pleine répétition de leur prochain spectacle. Cela était un moment idéal pour mon travail d'observation car il m'a permis de remarquer les interactions produites dans un projet commun.

Une fois le cours terminé, les dames se dépêchaient de partir sans donner suite à ma demande. Je me suis donc approchée vers celle qui a paru à mes yeux ouverte mais aussi moins pressée de rentrer pour refaire ma demande d'entretien. J'ai tenu à préciser son contenu et à la rassurer sur l'anonymat de son témoignage si elle le souhaitait. Appréciant de pouvoir rester anonyme, cette dernière m'a volontiers accordée l'entrevue désirée. La seconde fois que je suis venue rencontrer le groupe choisi pour mon travail, j'ai rempli la Grille d'observation, toujours la même que celle utilisée pour la danse-thérapie et l'« animation de danse ».

Déroulement des entretiens

Contrairement aux deux premiers entretiens, réalisés dans l'association « On va danser »⁵⁵, j'ai commencé ici par m'entretenir d'abord avec la participante et ensuite avec la professeure. L'interviewée concernée qui, de par son souhait d'anonymat, je surnommerai Camille, s'est livrée à l'entrevue attendue un lundi soir, après son cours habituel. Béatriz Balbao nous a prêté pour l'occasion son bureau, afin que nous disposions d'un cadre calme et rassurant. Lors de ce troisième entretien, je me suis tenue à respecter fidèlement mon Guide d'entretien que j'ai ajusté suite aux observations du cours. J'ai voulu m'assurer que toutes les questions importantes allaient y être abordées. Par conséquent, l'entrevue s'est avérée plus directive que dans les deux premiers cas, et aussi plus rapide à la bonne surprise de Camille qui n'a disposé pour moi que d'une demi-heure de son temps.

Deux semaines plus tard, j'ai réalisé l'entretien avec Béatriz Balbao, professeure de « modern'jazz ». Il s'est agi d'une entrevue importante pour mon travail car elle m'a apporté des informations sur le fonctionnement du cours concerné ainsi que sur la méthodologie employée par la professeure.

7.3 TROISIÈME AXE D'ENQUÊTE : DANSE-THÉRAPIE

Ketty Ramos est de par sa formation initiale danse-thérapeute. Elle a été active dans son métier pendant une vingtaine d'années. Or, la réalité du marché actuel l'a forcée à se reconverter et aujourd'hui, Ketty Ramos se réalise en tant qu'éducatrice spécialisée auprès d'adultes avec un déficit visuel dans le canton de Vaud. L'entretien réalisé avec K. Ramos est basé sur les expériences antérieures de cette dernière. Il va en découler par conséquent un impact que je prendrai en considération lors de l'analyse finale.

⁵³ « Béatriz Balbao, danseuse professionnelle et professeur diplômée de la Royal Academy de Londres, titulaire du diplôme d'état français de professeur de danse. Styles : Classique - Jazz - Contemporain - Danse Espagnole » (l'information issue du flyer Dance Academy Séverine, saison 2008 - 2009, 01-09-08 au 30-06-09)

⁵⁴ « L'expression modern'jazz est née avec Martha Grahaam vers la première moitié du vingtième siècle. Elle tire son origine à la danse contemporaine et à la comédie musicale. Elle est née de l'évolution des chorégraphies qui se sont succédé. Dans le modern'jazz, une touche de nouveauté est apportée dans les chorégraphies. » Cité dans Le libre accès l'information, adresse URL : <http://web-libre.org> (Page consultée le 4 novembre 2009)

⁵⁵ Cf. chapitre *Contexte des entretiens*, p. 32

Prise de contact

Après avoir fixé au téléphone notre première entrevue, je me suis rendue au domicile de Ketty Ramos. Une fois installées dans son salon, nous avons pris connaissance, l'une et l'autre, de nos occupations. K. Ramos m'a ensuite invitée à découvrir le monde de la danse-thérapie en s'aidant des enregistrements vidéo ; elle m'a fait visionner quelques extraits, avec différents types d'interventions qu'elle a eu l'occasion d'effectuer dans les années quatre-vingt-dix.

J'ai gagné, lors de cette première rencontre, à un regard neuf sur la danse-thérapie dont je m'étais fait une image bien à l'opposé. Comme je ne voyais la danse-thérapie qu'à travers mes lectures théoriques, ma perception d'une « séance » thérapeutique de danse se déroulait dans un espace plutôt réduit, en présence de la thérapeute avec son patient ou un petit groupe, ne dépassant pas cinq personnes. De plus, l'intervenante issue de mon imagination se tenait en retrait, donnant des indications précises à son groupe, puis elle se contentait d'observer ce dernier et d'analyser son comportement.

L'image ainsi décrite a fait place à une nouvelle perception de la réalité qui m'a été apportée par Ketty Ramos lors de notre premier entretien. D'après ce que j'ai pu observer sur les enregistrements vidéo, ses « séances » se déroulaient dans de grandes salles de gym, comptant un groupe de dix personnes au maximum. Elle-même n'avait rien d'une thérapeute assise confortablement dans son fauteuil afin de pouvoir analyser le moindre geste de ses patients. K. Ramos s'est avérée active en montrant à son groupe l'ensemble de mouvements et en s'engageant dans l'exercice entièrement motivée.

Pendant notre conversation, elle décrivait ce qu'on était en train de visionner. Les mouvements sur les images ont alors gagné en précision avec les mots : « *énergie vitale, enracinement, pulsation, expression primitive, symbolique ou symbolisme* ». J'ai aussi appris que pour ses usagers, en majorité les personnes psychotiques ou polyhandicapées, le travail avec la voix avait été primordial, constituant une partie indissociable de la danse-thérapie.

Déroulement des entretiens

Comme je l'ai indiqué dans le premier paragraphe, Ketty Ramos n'exerce plus en ce moment l'activité de danse-thérapeute. Je n'ai donc pas pu participer à des observations sur le terrain. Je lui ai néanmoins demandé la possibilité de visionner un enregistrement vidéo de l'une de ses « séances » afin de pouvoir réaliser l'exercice et ce, en dépit de l'indirectivité.

Mais dans un tout premier temps, je me suis entretenue avec Ketty Ramos, m'aidant de mon Guide d'entretien, réajusté pour l'occasion. Il s'est agi d'un entretien captivant et riche d'enseignements sur la danse-thérapie qui a corrigé la fausse image que je m'étais faite auparavant sur le métier.

Pour mon deuxième entretien, j'ai eu bien évidemment besoin d'un participant en danse-thérapie. Après avoir exprimé mon souhait d'en consulter un ou une, K. Ramos m'a mise immédiatement en contact avec l'une de ses anciennes élèves que je surnommerai Christine. Ensemble, nous avons fixé notre seul et unique entretien pour mi-juin à Nyon. A ma surprise, Christine s'est avérée non seulement une ancienne élève de Ketty Ramos mais aussi une future danse-thérapeute. Le nouvel élément a en effet compliqué mon entretien car Christine, en formation, répondait à toutes mes questions en tant que thérapeute plutôt que participante. J'ai dû constamment faire appel à ce qu'elle retourne dans son passé (tout comme Ketty Ramos d'ailleurs), à l'époque où elle n'était « qu'une simple » participante. Mais cela s'est avéré une tâche plutôt éprouvante pour mon interviewée qui n'y est souvent pas arrivée. L'entretien est devenu un vrai défi où la concentration sur les questions a été perturbée par les éternels rappels de la situation souhaitée.

Traitement des informations

Pendant la réalisation de mes entretiens, j'ai préféré de me munir d'un enregistreur. J'ai été consciente que son emploi risquait de stresser mon interlocuteur de par son caractère technique et impersonnel. Or, en tant qu'étudiante-chercheuse, il m'a été nécessaire de procéder de manière à ce que les informations recueillies soient retenues. J'aurais pu opter pour une méthode plus conviviale et me satisfaire de prendre des notes. Mais je n'ai pas jugé cette technique meilleure. La prise de note aurait pu être vécue comme un manque d'attention de ma part et aurait pu influencer l'entretien en conséquence.

Je n'ai pas eu de regret d'avoir utilisé l'enregistreur. Ce dernier m'a, dans un premier temps, permis d'être entièrement disponible pendant l'entretien. J'ai pu me concentrer sur le propos des interviewés et réagir de manière réfléchie. Dans un deuxième temps, son emploi m'a facilité le travail avec les données récoltées dont la retranscription a dirigé mon attention vers de nombreux éléments ; je n'en aurais pas pris forcément conscience si j'avais décidé de recourir à une autre méthode de recueil d'informations.

La retranscription s'est montrée une étape laborieuse mais très utile pour l'analyse finale. En posant les paroles sur papier, j'ai obtenu la forme détaillée des entretiens que j'ai pu par la suite, à n'importe quel moment, reprendre pour l'examiner.

troisième partie

RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET ANALYSE



8. ANALYSE DE DONNÉES À PARTIR DE CONSIDÉRATIONS HISTORIQUES

Dans les *considérations historiques*, évoquées à la page 13, je me suis intéressée en particulier à l'histoire de la danse. L'explorer de manière globale m'a permis de découvrir l'intérêt que la danse a eu pour les domaines social, thérapeutique et artistique au cours de l'histoire. Chaque profession construit son discours autour des points significatifs à sa propre spécialisation. Ainsi, l'histoire de la danse diffère selon le point de vue que l'on adopte pour l'étudier. A travers l'objectivité avec laquelle G. Prudhommeau a retracé le passé de la danse, j'ai pu développer mon propre point de vue sur l'évolution de celle-ci tout en restant à l'écart de diverses interprétations, apportées par certains auteurs.

ANALYSE

La danse a rempli maintes fonctions tout au long des millénaires. Danser autour d'un feu pour rompre les mauvais sorts de la magie (dances rituelles) ; danser au cœur du village pour célébrer la bonne récolte (premières danses divertissantes) ; danser pour différencier la Cour du peuple paysan (dances divertissantes sociales) ; danser pour donner du spectacle (dances spectaculaires) ; danser pour devenir artiste-danseur (professionalisation en danse) ; voilà le survol des fonctions essentielles que la danse s'est vu accomplir depuis la Préhistoire jusqu'à nos jours.

Où se trouvent les premières tendances thérapeutiques, artistiques ou alors sociales ? Personnellement, je vois l'origine des danses thérapeutiques chez les peuples primitifs qui se servaient de mouvements précis pour atténuer les malfaits d'une maladie. La danse-thérapeute que j'ai interviewée remplaçait d'ailleurs souvent le terme de danse-thérapie par « danses primitives » qui qualifiaient mieux ses objectifs professionnels. En ce qui concerne la danse professionnelle, il y a eu un mouvement principal à l'époque de Louis XIV où les danseurs se sont mis à se lancer des défis quasi sportifs. Les premières écoles de danse ont été ouvertes sous son règne et de là nous vient un fil rouge, bien visible, d'une forte influence en art dansant qui allait donner le ton aux quatre siècles à venir. Mais c'est avant tout notre époque qui fait appel à un nouveau concept en danse. Les envies et les besoins de notre société n'ont pas cessé d'évoluer. L'animation socioculturelle qui se donne pour but de rassembler un groupe de personnes autour d'un projet, de donner un sens à l'action en cours tout en encourageant l'autonomie de chacun apporte la preuve de nouvelles envies. La danse pourrait devenir l'outil principal d'un tel travail et gagnerait dans ce cas une nouvelle fonction : une fonction sociale, constructive, différemment créative et humaine. **L'« animation socioculturelle par la danse » ne serait qu'une suite à cette évolution.**

Les *considérations historiques* ont d'autre part éclairci certains objectifs de chacun des trois types d'intervention. Ainsi, on s'aperçoit que le danse-thérapeute rentre en contact avec son interlocuteur afin de le satisfaire sur un autre niveau que l'« animateur par la danse » ou encore le professeur de danse :

Thérapeute D - bouscule, stimule, transforme

« [...] la DT [danse-thérapie] cherche à **bousculer** la structuration psycho-corporelle défaillante, à **stimuler** les processus de changement, de créativité, d'empathie, de transfert... pour induire une **transformation** durable au niveau du Moi. Mais au-delà d'une pathologie avérée ou d'une problématique particulière, tout sujet désireux d'évoluer par un travail 'd'affirmation de soi' ou de 'développement personnel' vers un 'mieux-être' peut aussi profiter d'une technique de DT appropriée⁵⁶. »

⁵⁶ VAYSSE, J. La danse-thérapie, p. 13

Professeur D - transmet, soutient, motive

« [...] La **transmission** orale et de corps à corps est la base du métier de professeur. [...] Le professeur, cours après cours, doit être à même de **soutenir** l'élève, de le **motiver**, de l'aider, tout en lui apportant une matière pensée, accessible, selon son âge et son niveau technique. Pour l'enfant, le professeur est le médiateur privilégié de la découverte de son corps, de l'espace, des autres. Au cœur même de la transmission se tient le rapport professeur-élève ; le passage devient fructueux lorsqu'un dialogue s'installe. Un professeur écoute aussi, comprend et devine à demi-mot. Ce qui fait l'essence de la pédagogie est basée sur de nombreuses **connaissances**, sur un **savoir** et un **savoir-faire**, indissociables, toujours à compléter, à repenser⁵⁷. »

« ASC D » - organise, mobilise, renforce le lien, permet

« [...] [l'animation socioculturelle] s'exerce au travers d'activités diverses au quotidien, en tenant compte des conditions sociales, culturelles, économiques et politiques des populations concernées. Son action vise à **organiser** et à **mobiliser** des groupes et des collectivités en vue d'un changement social. [...] elle défend toutes les formes d'expression de la vie des gens qui **renforcent le lien** social et **permettent** des fécondations mutuelles entre différentes cultures⁵⁸. »

Aujourd'hui, il existe donc trois types de formation qui, à travers la danse, visent chacune des buts très différents tout en cherchant à satisfaire des besoins variés.

9. ANALYSE DES ENTRETIENS AVEC LES INTERVENANTS

La première partie d'analyse effectuée sur le terrain se structure en quatre catégories : Structure d'intervention ; Objectifs des intervenants ; Profil de la population-cible ; Fonctionnement des intervenants. Les catégories ainsi constituées ont été établies en fonction des objectifs 1.a-2.a, formulés en début de mon travail. Dans chacune des quatre catégories, on retrouve la description de données obtenues à partir des guides d'entretien, leur analyse et pour finir également le rappel de l'objectif concerné.

9.1 STRUCTURE D'INTERVENTION

L'intérêt de ce premier élément de comparaison porte sur le cadre structurel dans lequel pratiquent les intervenants questionnés. Selon le type de structure, on s'apercevra que chaque profession exerce son activité dans l'endroit qui correspond le mieux au caractère de la discipline.

Professeure de danse

Béatriz Balbao, professeure de danse, exerce son activité lucrative dans une école de danse, nommée aussi autrement *Dance Academy*. Il s'agit d'une structure indépendante, louée par une autre danseuse et son compagnon. De mes propres expériences de danseuse amateur,

⁵⁷ cité dans Studia, adresse URL : http://www.studya.com/formations_metiers/SPORT/professeur_danse.htm (Page consultée le 11 juillet 2009)

⁵⁸ cité dans Haute Ecole de travail social et de la santé, adresse URL : <http://www.eesp.ch/formation-initiale/filieres-hes/asc.html> (Page consultée le 7 août 2009)

j'affirme que la plupart de professeurs de danse fonctionnent de la même manière : indépendants, ils réalisent l'acquisition d'un local ou alors ils en louent un afin de pouvoir enseigner la danse. Les participants aux cours contribuent ensuite au remboursement des prêts utilisés pour l'acquisition des lieux, de par leurs cotisations mensuelles ou trimestrielles obligatoires.

Thérapeute de danse

Selon l'information apportée par K. Ramos, la profession de danse-thérapeute s'exerce dans des endroits variés, néanmoins très souvent dans la sphère médicale. Ainsi, les psychiatries, les foyers thérapeutiques, les institutions pour des personnes polyhandicapées et les structures de vie constituent le réseau principal de l'intervention thérapeutique tout comme les associations pour parents-enfants. Le statut de K. Ramos a d'ailleurs oscillé entre intervenante externe indépendante dans les milieux psychiatriques et employée dans les autres institutions.

Intervenant en « animation par la danse »

Un tout autre cas de figure entre en scène pour P.-O. Bonnet. Ses objectifs contournent le domaine du loisir qui ne cherche qu'à assouvir le désir du mouvement et de la danse. L'entretien que j'ai effectué avec Pierre-Olivier Bonnet révèle dès le début plusieurs objectifs de son action. Avant même la naissance de son espace d'origine associatif, P.-O. Bonnet n'a aucunement visé ni la technique parfaite ni la réalisation d'un spectacle de la fin de l'année scolaire dont il serait l'unique auteur. Sa volonté donne la priorité au rassemblement autour d'une activité précise, le tango argentin. Son désir appelle à la création d'un lieu où les adeptes de la discipline latine peuvent danser, tout en laissant libre cours à leur imagination, leur créativité, leur spontanéité.

C'est donc d'abord « *par plaisir et par envie* » que Pierre-Olivier Bonnet s'est mis à organiser des soirées dansantes, avec toutes sortes de danse de salon. Puis, petit à petit, le tango argentin, qu'il apprenait en même temps avec son épouse, a pris le dessus sur les autres danses. Ils étaient une trentaine de passionnés de tango lorsque P.-O. Bonnet a décidé de passer de l'anonymat à la reconnaissance. En 2005, une association est née. Elle se prénomme « On va danser » et on y pratique du tango argentin, quel que soit l'âge, la situation socioprofessionnelle ou le talent de l'intéressé. La nouvelle association a même organisé un premier festival du tango argentin en 2006 qui, régularisé, acquerra son propre nom : « Les trottoirs de Buenos Sierre ».

Pour Pierre-Olivier Bonnet, l'association « On va danser » se veut un hobby passionnément entretenu. Son poste de mandataire commercial ne l'a pas empêché de s'engager dans l'aventure qu'est devenue la gestion de son cadre d'intervention. La salle lui a été prêtée par l'ASLEC (Association Sierroise du Loisir Et de la Culture), à laquelle il s'est associée sous promesse d'une cotisation annuelle que P.-O. Bonnet a qualifiée par lui-même de « *dérisoire* ». Les quelques cinquante membres de « On va danser » versent chaque année à leur association une somme tout aussi « *dérisoire* » mais qui néanmoins réussit à couvrir les frais d'entretien et de gestion. D'autres dépenses sont prises dans la caisse commune des membres comme par exemple l'organisation des soirées dansantes qui impliquent l'engagement d'un orchestre, la location de la salle ou l'acquisition des droits d'auteur. Au moment où je me suis entretenue avec P.-O. Bonnet, il m'a confié que cette année là, ils allaient pouvoir s'offrir les services d'un professeur de tango attiré.

L'association de P.-O. Bonnet est entièrement indépendante dans son fonctionnement. Les membres se rassemblent dans la salle sierroise à volonté, plusieurs jours par semaine, en fonction de leur envie et de leur disponibilité. Ils s'entraînent et s'entraident dans le but de préparer la représentation de tango, le festival annuel ou tout simplement pour leur propre plaisir.

9.1.1 ANALYSE

Nous voyons que le statut professionnel du danseur et du professeur de danse exige une mise en pratique de ses savoirs en matière de danse afin de faire valoir ses années de formation hautement technique. En Annexe 13, je porte attention au contenu de la formation des futurs professeurs. On y remarque que leur principal objectif est de transmettre différentes techniques de danse à leurs participants. Aucun objectif d'ordre social, visant l'autonomie ou la créativité du participant, n'y est mentionné. Le professeur de danse va ainsi choisir pour ses pratiques une structure adéquate, une salle, un atelier ou un autre espace particulier qui conviendront parfaitement à ses buts. Il n'envisagera pas de créer une association qui exigerait de lui d'autres engagements qu'un enseignement pur, réalisés avec une volonté non lucrative.

Quant à la danse-thérapie, cette dernière s'effectue de préférence dans des milieux visant la récupération ou le maintien de la santé physique ou mentale. Parmi les participants de « séances » figurent le plus souvent les résidents de ces établissements, puis, plus rarement, une ou deux personnes de l'équipe soignante. Par ailleurs, nous voyons bien que Ketty Ramos n'a fait que suivre le courant européen de la danse-thérapie, lancé dans les années 50 par Rose Gaetner⁵⁹. La thérapeute française a dès le début orienté la nouvelle discipline vers les milieux psychiatriques.

Réalisation de l'objectif 1.a : Identifier la structure d'intervention de l' « ASC de danse »

« *Nous, on avait pas de but financier*⁶⁰. » Et c'est précisément ce qui différencie le métier d'animateur des deux autres disciplines dansantes, a priori lucratives, évoquées auparavant. Bien sûr, l'animateur doit aussi gagner sa vie. Mais son statut de professionnel d'ordre social lui permet d'exercer ses talents sous l'aile de la commune, lorsqu'il se fait engager par un centre de loisir, une maison de jeunes ou encore par une structure appartenant à l'Etat, tel un établissement pour personnes âgées. L'animateur y poursuivra sa profession en tant que salarié sans pour autant bénéficier d'un gain de la part de ses usagers. Dans un autre cas, si ce dernier préfère travailler avec une tranche de population adulte et sans difficultés, il pourra alors effectuer sa mission dans un cadre associatif, entièrement autonome. Il ne sera pas contraint de demander des montants importants aux usagers pour subvenir à ses propres besoins. Son objectif ne se restreindra pas à l'obtention d'un chiffre élevé de participants. Sa mission ne sera pas celle de soigner les maux du corps ou de l'âme si ce n'est celle de répondre au besoin de danser - le tango en l'occurrence. Ses objectifs seront du ressort de la mission d'animateur socioculturel. Or, il va devoir se satisfaire de son association comme d'un loisir à part car elle ne lui apportera aucun bénéfice matériel. Sinon, il faudra qu'il renonce à un pourcentage de son autonomie en demandant le soutien de la commune ou celle de l'Etat qui pourraient, eux, assurer son existence.

Nous voyons qu'une existence associative est une solution arrangeante pour les activités d'animateur même si ce n'est pas l'unique possibilité. Je me permets à nouveau d'ajouter ma propre expérience qui date de l'époque où je travaillais en tant qu'animatrice dans le théâtre de mouvement en Tchéquie. Nous étions une unité suffisamment autonome pour créer notre propre programme d'activités malgré le fait que nous étions hébergés par le centre de loisir communal. C'est encore une fois sous statut d'association que nous réalisons nos projets de danse. Un thérapeute de danse ou un professeur de danse pourraient eux aussi créer leurs propres associations mais je n'en connais aucun qui s'appliquerait dans l'entretien d'une telle structure. Leurs buts sont différents tout comme les exigences de leur public. Par ailleurs, un

⁵⁹ voir le chapitre « *L'innovation française de Rose Gaetner* » dans VAYSSE, J., 2006, p. 29

⁶⁰ cité par Bonnet, P.-O.

autre élément portant sur le choix d'une structure d'accueil est représenté par la formation professionnelle. Dans le contenu⁶¹ de la formation d'un professeur de danse ne figure pas un passage faisant appel à une mission sociale. Il n'enseigne pas la danse pour aider les gens à s'intégrer, pour renforcer leur sens d'autonomie ou pour encourager leur créativité. Son but est avant tout d'apprendre à ses élèves de reproduire au mieux l'enchaînement de pas qu'il leur aura proposé. Le thérapeute de danse, quant à lui, est du ressort soignant qui n'est finalement pas à l'opposé du ressort social. Le thérapeute de danse aidera à « *l'intégration physique, psychique et sociale*⁶² » des individus, il réussira à améliorer l'ouverture de leur esprit mais tout cela restera enfermé dans la salle où ces derniers ont l'habitude de pratiquer. Le thérapeute de danse n'extériorise pas son action auprès d'un large public, il ne réalise pas de projets qui mettraient à l'épreuve maints savoirs-être de ses « patients ». Il n'y a que l'« animateur de danse » qui intervient de manière aussi complexe sans qu'il ait eu besoin de mener une formation de danseur professionnel.

9.2 OBJECTIFS DES INTERVENANTS

Le but du deuxième élément comparatif est d'obtenir un aperçu des objectifs de chacun des trois intervenants questionnés. Dans les entretiens, je me suis intéressée au parcours individuel antérieur des professeure, thérapeute et de P.-O. Bonnet pour comprendre l'origine des vocations si différentes les unes des autres. Nous y verrons que les envies personnelles auraient prédisposé le choix d'intervention tout comme l'exercice des objectifs qui y sont liés.

Professeure de danse

Pour Béatriz Balbao, la vocation professionnelle a été bel et bien dessinée depuis son plus jeune âge. Eprise par les « tourments » de la danse dès ses quatre ans, elle a suivi ses envies jusqu'à en devenir professeure. Une formation de qualité lui a par ailleurs permis de gagner un autre aperçu sur la danse classique. La qualifiant de « *plutôt rigide* », B. Balbao a découvert à la danse classique un côté ludique qui l'a aidée plus tard à enseigner la danse classique aux amateurs.

Les objectifs professionnels de Béatriz Balbao proviennent de sa formation de professeure de danse. Outre le devoir d'assurer la sécurité, le plus principal dans son travail est de « *toujours donner du plaisir et de transmettre de la danse à partir du plaisir* ». L'aspect relationnel semble également avoir de l'importance chez les professeurs, du moins c'est ce qu'on a enseigné à B. Balbao dans sa formation. Exiger le respect mutuel des participants dans le cours, surveiller que des sentiments de supériorité ne naissent pas, faire en sorte à ce que « *tout le monde se sente la même chose* », tels sont les défis que s'impose systématiquement B. Balbao lors de ses heures d'enseignement. Ses motivations d'aujourd'hui se résument à « *apporter quelque chose, bon ou mauvais* » ou aussi à « *réussir à ce que ses élèves apprennent tous les jours dans le respect mutuel* ».

Dans son enseignement, Béatriz Balbao reconnaît avoir de la difficulté dans la conception des cours pour adultes. Elle s'aperçoit que les personnes (femmes dans la plupart) qui ont dépassé une trentaine d'années ressentent moins de confiance en elles que leurs congénères plus jeunes. Souvent, « *elles ont peur du ridicule* » ce qui ne facilite pas la tâche de B. Balbao, désireuse d'apporter du plaisir. Par conséquent, elle passe plus de temps à réfléchir sur les cours pour adultes, tentant de trouver la voie qui permette à ses participantes de s'épanouir pendant ses cours.

⁶¹ Cf. Annexe 12

⁶² VAYSSE, J. La danse-thérapie, p. 36

Dans le futur, B. Balbao aimerait créer sa propre école de danse, conçue selon ses souhaits.

Thérapeute de danse

Pour Ketty Ramos, le choix professionnel s'est également fait assez rapidement. Toutefois, elle ne s'est pas sentie vouée à l'exercice de la danse technique car tentée par d'autres besoins. Outre la danse et la musique, K. Ramos s'est intéressée au corps, notamment aux liens qui semblent exister entre le corps humain et le psychisme. Après sa « maturité », elle n'a pas pu s'empêcher d'avoir une pensée pour la médecine. Or, étant consciente de ses faiblesses pour certaines disciplines qui y sont liées, K. Ramos a fini par rejeter l'idée de longues études dans ce domaine. Elle a finalement trouvé une profession alliant à la fois danse et santé. Se laissant séduire par l'idée de son professeur de danse de l'époque, K. Ramos a entamé une formation en danse-thérapie à Paris. Trois années d'études affiliées à l'Université de Sorbonne ont été malheureusement interrompues par les changements statutaires de l'école. K. Ramos s'est vite retrouvée à pratiquer ses savoirs fraîchement acquis en danse-thérapie d'abord en France, puis en Suisse. Elle a fait connaissance d'une nouvelle population, les polyhandicapés, qui sont devenus son principal public pendant les années suivantes. Passionnée par cette découverte, elle s'est vu évoluer essentiellement dans la psychiatrie, trouvant que la danse-thérapie « *était une technique bien adaptée à ce type de public* ».

Malgré l'obligation d'arrêter sa profession de danse-thérapeute, faute de travail, les motivations de K. Ramos pour le métier sont restées aussi fraîches qu'au début de sa carrière : « *Je suis restée une passionnée du travail corporel. J'adore danser, j'adore bouger, j'adore chanter. Et j'adore travailler avec les gens, j'adore les relations, la communication.* » Les objectifs de son travail en danse-thérapie ont pour défi d'améliorer l'état physique ou psychique de la personne ou d'amener des pistes pour améliorer son quotidien. Quant à ses « patients », son souhait est de « *permettre à ces personnes de vivre quelque chose à quoi ils n'ont pas d'accès en temps normal* ». Ainsi, à l'époque, elle leur livrait un cours visant « *une grande stimulation vibratoire* » qui leur permettait de découvrir une force vitale dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence.

L'une des difficultés ressentie par K. Ramos dans sa profession est la reconnaissance de la danse-thérapie aux yeux de l'Etat. La danse-thérapie est en effet très jeune et a du mal à se faire intégrer dans les institutions suisses. Une autre difficulté, ayant sans doute la même origine, concerne la formation de danse-thérapeute : « *On arrive avec de sacrés outils et puis, sur le terrain, on se rend compte qu'il y a trois quarts que je ne peux pas utiliser. Et le quart qui reste, je dois le développer...* »

Intervenant en « animation par la danse »

Pierre-Olivier Bonnet n'est pas animateur socioculturel de profession. La danse lui est venue comme un loisir, transformé plus tard en une passion qu'il partage depuis des années avec son épouse. Se qualifiant de « *danseur passionné* », P.-O. Bonnet ne s'est pas satisfait à seulement exécuter la danse. Dans sa vocation veille également l'envie de transmettre et de faire partager. C'est pourquoi il a fini par créer une association regroupant les adeptes du tango, amateurs de tous âges. Il aspire à faire découvrir à ses participants l'univers coloré du tango, en passant par la musique, par les premiers pas de base ou encore par le rythme atypique du tango. L'objectif de son association se veut être clair : « *... partager la passion pour le tango avec d'autres.* » Par ailleurs, il ne se sent aucunement professeur, avouant qu'il ne possède ni les connaissances approfondies ni la formation qui l'autoriseraient à se considérer comme tel : « *Nous, on pourra montrer aux gens des pas jusqu'à un certain point.* » Le concept de son association vise également l'accueil de nouveaux arrivants, notamment de nouvelles générations qui assureraient l'avenir de l'association : « *Le but, ce n'est pas de rester dans un groupe. Tu fais un groupe dans ton groupe et puis un jour, le groupe va vieillir et tout va*

tomber. Autant si l'on peut avoir des jeunes, de nouveaux participants, qui auront d'autres idées tout comme l'envie de continuer... »

P.-O. Bonnet regrette une réalité qu'il a pu observer et qui l'inquiète : « *En Valais, il s'y danse peu.* » Une telle constatation l'amène à croire que c'est l'une des raisons pour laquelle ses « cours » manquent de nouveaux adeptes. Il en découlerait aussi le manque de reconnaissance aux yeux du public, souligné par les remarques déplaisantes de certains qui accusent ses « cours » « *d'être trop guindés* ». Alors que les participants aux « cours » de P.-O. Bonnet ne font que respecter la culture du tango qui demande une tenue vestimentaire gracieuse.

Son rêve d'avenir se montre sous l'espoir de pouvoir danser le plus longtemps possible mais aussi de voir évoluer son association, soutenue par des passionnés plus jeunes.

9.2.1 ANALYSE

Voyant le parcours, les objectifs ainsi que les motivations de la professeure de danse, on remarque que l'envie d'enseigner est très prononcée et s'avère la principale mission de B. Balbao. Transmettre une technique mais aussi procurer le meilleur déroulement de son cours tant au niveau de la sécurité qu'au niveau relationnel s'avèrent les principaux objectifs de la professeure de danse.

Du discours de K. Ramos, nous entendons que sa vocation telle qu'elle la ressent est d'explorer la sphère du bien-être de par un travail corporel. Elle met l'accent sur la communication non verbale qu'elle a jadis réussi à établir avec les personnes polyhandicapées à travers la danse. Ses objectifs pourraient se caractériser de sensoriels : observer, percevoir, aider à faire ressentir son corps et sa voix à l'aide d'exercices rythmiques ou du chant. K. Ramos a mené le dialogue avec sa population à sa propre manière, en favorisant le développement des facettes intérieures de ses « patients ». Elle a visé un changement positif dans leur bien-être physique et mental. Les difficultés ressenties par la thérapeute touchent la reconnaissance de son métier auprès de l'Etat. En revisitant les pages sur l'histoire de la danse-thérapie, nous nous apercevons que la danse-thérapie n'est officialisée qu'à partir des années 60 aux Etats-Unis. Quant à l'Europe et précisément à la France, il y a une certaine réticence vis-à-vis de la danse-thérapie qui explique sa difficulté à être reconnue encore de nos jours. Il est évident qu'afin de jouir du mérite de notre gouvernement, il est préférable de disposer d'un long passé rempli d'expériences.

Réalisation de l'objectif 1.b : Identifier les objectifs et la mission de l' « ASC de danse »

La révélation des motivations personnelles de P.-O. Bonnet nous montre une similitude avec les motivations de la professeure de danse. En revanche, son discours n'en dit rien sur les intentions qui viseraient l'amélioration de l'état physique ou psychique de ses usagers. Revenons donc vers la comparaison des objectifs de la professeure de danse et de l' « animateur de danse ». Quoiqu'ils puissent nous sembler similaires, il faut se rappeler que la professeure cherche à transmettre avant tout une technique de danse et donc des savoirs précis. Quant à P.-O. Bonnet, il se dit vouloir transmettre une passion. Afin de percevoir une différence dans les objectifs de P.-O. Bonnet et de la professeure, j'ai essayé d'analyser le sens des tournures, a priori synonymes, qu'ils ont tous deux utilisées pour décrire leurs objectifs.

Vouloir transmettre des savoirs en danse à son groupe permettra de les lui faire acquérir. Le participant d'un cours de danse est ainsi guidé par son professeur armé de compétences techniques et chorégraphiques. Il partira du cours physiquement dépensé et enrichi de nouveaux pas ainsi que de nouveaux enchaînements. Le moment passé à danser de cette manière lui procurera du plaisir. Il s'agira d'un plaisir ponctuel. Une fois le cours terminé, le

participant n'y pensera plus pendant toute une semaine jusqu'au prochain cours, à moins que ce ne soit avant le spectacle annuel. Il s'exercera alors dans les enchaînements, afin que sa mémoire ne le laisse pas perplexe une fois devant les spectateurs.

Vouloir transmettre une passion pour une danse précise, comme on peut le voir dans la description d'objectifs par P.-O. Bonnet, demande à l'« animateur » une conception différente des « cours ». Désirer transmettre, partager ou encore conserver la passion pour le tango demande des efforts partagés par le groupe et établis sur la durée. Ce n'est pas une heure de mouvements rythmés par semaine qui réussira à passionner le participant. Ce sont des activités autres que la danse même qui permettront aux danseurs amateurs de s'attacher à leur loisir préféré et de s'y impliquer davantage tant au niveau artistique qu'au niveau organisationnel. La sensibilisation à la musique, aux temps, au rythme, puis à l'origine de la danse en question comme le fait P.-O. Bonnet dans son association en fait partie. L'un des désirs de P.-O. Bonnet a été d'assurer la vivacité de son activité, lancée en 2005. Il espère une suite certaine pour son projet, une évolution créative qui respecterait les envies et les besoins de l'ensemble de participants. Ainsi, nous retrouvons dans les intentions de P.-O. Bonnet la notion du développement durable qui est l'un des concepts principaux du métier d'animation socioculturelle. La comparaison d'objectifs de la professeure et de P.-O. Bonnet m'a amenée à conclure qu'il s'agit là de deux volontés bien distinctes, et ce par rapport à l'intensité et à la durabilité du loisir.

9.3 PROFIL DE LA POPULATION-CIBLE :

Avec le troisième élément de comparaison, j'ai aspiré à faire connaissance avec la population-cible des trois intervenants. On peut avoir l'impression qu'il ne s'agisse de données que peu significatives à l'enquête menée. Or, le facteur comme ressemblance ou dissemblance physiologique (sexe, âge) et professionnelle des participants peut nous en dire sur le caractère du groupe concerné, notamment sur ses besoins, ses motivations, puis les relations qui s'y tissent.

Professeure de danse

Les participants aux cours de B. Balbao qui ont fait sujet de mon étude sont toutes des femmes, âgées entre 30 et 40 ans. Plusieurs se sont présentées comme femmes au foyer, deux autres participantes effectuaient le métier de professeure d'anglais et celui de professeure de Pilates⁶³. Ensemble, elles dansent depuis environs cinq ans. B. Balbao reconnaît l'existence de liens au sein de ce groupe.

Thérapeute de danse

Etant donné que Ketty Ramos n'effectue à ce jour plus de danse-thérapie, elle a sur ma demande choisi un groupe précis qui nous a servi de référence dans plusieurs thématiques abordées. Il s'agit d'un groupe de personnes polyhandicapées adultes, hommes et femmes, dont l'âge variait entre 25 et 50 ans. Résidant tous dans la même institution, ils avaient pour l'habitude de participer aux loisirs variés. K. Ramos accueillait ceux qui, d'une part, n'avaient pas réussi à s'intégrer dans d'autres ateliers, faute d'aisance manuelle, ou qui, d'autre part, avaient pour objectif de travailler la socialisation. Quant au tissage de liens, K. Ramos m'a

⁶³ Définition de Pilates : « *En visant les muscles profonds posturaux, la méthode Pilates construit la force de l'intérieur vers l'extérieur, rééquilibrant le corps et le réalignant correctement.* » Cité dans Méthodes pilates, adresse URL : <http://pilates.free.fr/index.html> (Page consultée le 7 août 2009)

indiqué que cela n'avait pas été le but en lui-même. Ce qui comptait, c'était que ses « patients » apprennent à « *vivre ensemble dans un groupe* ».

Intervenant en « animation par la danse »

Les participants aux « cours » d'ordre associatif de P.-O. Bonnet sont pour la plupart âgés de 50 à 60 ans, à l'exception d'une minorité plus jeune qui se situe entre 25 et 30 ans. Leurs statuts varient entre les employés salariés, tels médecin, juge, ouvrier, musicienne et les personnes parties à la retraite. En dépit du désir de l'« animateur », les étudiants, représentants de la jeunesse, s'y font plutôt rares. En revanche, P.-O. Bonnet qualifie son groupe de soudé, motivé à se rencontrer à la moindre occasion, que ce soit pour s'entraîner ou pour se rassembler autour d'un repas.

9.3.1 ANALYSE

Les informations d'ordre pratique ci-mentionnées nous apprennent plusieurs choses. Dans le cours de danse que j'ai observé, les participantes sont exclusivement des femmes. De par ma propre expérience de danseuse amateur, je ne peux que confirmer que la plupart de cours de danse à l'engagement individuel connaît le même phénomène. On remarque également que le groupe d'adultes dont il est question comprend une tranche d'âge très restreinte, entre 30 et 40 ans. De surcroît, les statuts professionnels des dames concernées sont plutôt semblables. L'exemple évoqué tout comme mes propres expériences m'amènent à constater qu'un cours de danse attire un échantillon d'intéressés où l'âge, le sexe et la profession se veulent proches. La constitution du groupe de participants d'un cours de danse fait ainsi penser à une classe d'élèves, ce qui rentre exactement dans le concept des écoles de danse pour amateurs.

Dans les « séances » de danse-thérapie, nous pouvons nous apercevoir que le groupe inclut les deux sexes et que ses « patients » marquent une différence d'âge importante. Or, c'est leur statut de résidents d'institution spécialisée qui conditionne la relation que peuvent établir ces derniers avec la danse. En effet, lors des « séances » de la danse-thérapie, les « patients » sont plus concernés par le mouvement que par les figures de danse. Comme le précise K. Ramos, dans la danse-thérapie, c'est le rythme et le contact avec son propre corps qui prédominent dans la chorégraphie et le côté spectaculaire de la danse. La danse-thérapeute met l'accent sur un travail intérieur, omettant volontairement un éventuel tissage de liens. Dans la danse-thérapie, le renforcement de liens semble être un effet secondaire qui peut ou non se produire lors des « séances ».

Réalisation de l'objectif 2.a : Identifier le profil de la population-cible de l'« ASC de danse »

La population-cible de P.-O. Bonnet comporte quasiment autant d'hommes que de femmes. Leur tranche d'âge est certes avantagée par les quinquagénaires et les sexagénaires, mais on y retrouve néanmoins des personnes âgées d'une vingtaine d'années qui viennent occasionnellement ou plus régulièrement pendant une période. Puis, les statuts de participants connaissent des oppositions intéressantes lorsqu'un médecin croise un ouvrier ou un retraité un étudiant.

En comparant le public-cible des trois types d'intervention, nous trouvons plusieurs différenciations plus subtiles ou plus marquantes. Nous voyons par exemple que les facteurs comme l'âge et le sexe ne différencient les trois disciplines que de manière implicite. Alors que P.-O. Bonnet et la danse-thérapeute accueillent un public multi-générationnel de femmes et de hommes, la professeure de danse donne son cours aux élèves du même sexe et proches de leur âge. Dans ce cas de figure, il me paraît plus judicieux de comparer les cours de danse donnés par B. Balbao avec ceux menés par P.-O. Bonnet car les deux contournent le domaine du loisir contrairement à la thérapie qui vise l'aide par le mouvement ; pour effectuer un

travail intérieur censé améliorer la santé, il n'y a ni d'âge ni de sexe définis. Dans un cours de danse, le groupe a tendance de se former autour d'une même génération. Ainsi, la fourchette d'âge reste limitée à une dizaine d'années de différence entre les participants. Dans le groupe de P.-O. Bonnet, on s'aperçoit que les participants réussissent à s'exécuter dans la même activité malgré leur éloignement générationnel. Cela nous amène à penser que les deux types d'intervention spécialisés dans le même loisir répondent à des besoins particuliers et non identiques.

Là où nous pouvons remarquer une information captivante, c'est en regardant de près l'importance du tissage de liens qu'attachent les trois intervenants à leurs objectifs d'intervention. Tandis que la professeure et la thérapeute n'y voient pas la finalité de leur intervention, P.-O. Bonnet, lui, construit son activité autour de l'aspect relationnel. Pour la professeure, les liens se forment naturellement suite à un exercice commun de longue durée. Pour la thérapeute, les liens existent déjà entre certains « patients » qui ont pu se connaître auparavant. Quant à P.-O. Bonnet, les liens entre ses participants s'avèrent primordiaux au bon fonctionnement de son groupe. C'est en en prendre soin qu'il contribue à la longévité de son association et de ses capacités créatives. Notons que pour un animateur socioculturel professionnel, le tissage de liens fait partie de sa mission.

9.4 FONCTIONNEMENT

Enfin, le dernier objectif que j'ai choisi pour sujet de ma comparaison, est d'avoir une vision globale sur le fonctionnement des trois intervenants. Comment s'y prennent-ils afin d'accomplir leurs objectifs ? Il s'agit là de mettre côte à côte la façon dont la professeure, la thérapeute et P.-O. Bonnet structurent leurs « cours » et leurs « séances ». En quelle place se situe l'autonomie du participant ? Les lignes ci-dessous nous apportent un aperçu de rôles tels que je les ai vu se partager dans chacune des trois disciplines entre l'intervenant et son public.

Professeure de danse

La professeure de danse interviewée exerce sa profession depuis onze ans. Pendant huit ans, elle s'est consacrée essentiellement aux enfants à partir de quatre ans à qui elle enseignait la danse classique. Ces trois dernières années, elle enseigne également la danse contemporaine ou encore de la danse espagnole.

Ses cours sont structurés de façon suivante : un échauffement au début se poursuit avec des exercices pour les jambes, pour le dos et pour le ventre. Les étirements ou encore les exercices de rythme et de coordination font également partie de son programme tout comme l'apprentissage de tours et de sauts. Ainsi, la professeure consacre un peu plus de la moitié du cours aux exercices techniques, puis le restant du temps elle met en place une courte chorégraphie « *pour que les gens se lâchent et pour qu'il prennent du plaisir* ». Comme ses élèves sont de niveaux différents, elle essaie de porter conseil à chacun afin d'équilibrer les différences dans l'ensemble de son groupe. Puis, les entraînements hebdomadaires débouchent sur un spectacle annuel, organisé à la fin de l'année scolaire, dont le public se compose le plus souvent des familles des élèves. Par ailleurs, pour la professeure, les relations avec l'extérieur n'ont pas beaucoup d'importance. Ce qui compte, « *c'est tout le processus d'apprentissage* ». En dehors des cours habituels, la professeure, appuyée par sa hiérarchie, offre des stages à tout public. Il s'agit d'une population méconnue, extérieure à l'académie, car le but est « *d'attirer des nouveaux participants* ». Aucun stage d'approfondissement n'est donné aux élèves familiers.

Thérapeute de danse

Lors de l'exercice de sa profession, débuté en 1987, la thérapeute de danse appliquait également des méthodes structurées dans ses « séances ». Ces dernières ont varié en fonction du type de public auquel elle s'adressait. Ainsi, le temps d'accueil, le premier élément de sa structuration, prenait plus de temps face aux personnes polyhandicapées. Il se poursuivait avec une séquence consacrée à la prise de conscience du corps, à l'échauffement, au travail du rythme et de l'espace. Pendant le cours, la thérapeute demandait occasionnellement à l'un de ses participants de prendre sa place et de proposer aux autres quelques mouvements pensés par lui-même. Les « séances » s'achevaient avec un chant ou une « transe » communs. Dans le cas des « patients » issus du secteur psychiatrique, un débriefing oral s'ajoutait parfois à la fin. Néanmoins, la danse-thérapeute précise que dans le cadre de sa mission, la parole n'a pas été un but en soi. Selon elle, la danse-thérapie est plus considérée comme une « *psychothérapie sans paroles* ».

Outre le programme thérapeutique, la professionnelle a organisé de temps à autre des animations pour son groupe de « patients » tout comme des spectacles. Ces derniers ont eu toutefois lieu au cœur de l'institution, inaccessibles au large public. De plus, la thérapeute n'accordait aucune valeur aux relations avec l'extérieur, la danse-thérapie faisant avant tout appel à un travail sur soi, renonçant à l'aspect spectaculaire.

Intervenant en « animation par la danse »

P.-O. Bonnet a résumé l'idée de son intervention par la phrase suivante : « *On peut danser avec un pas de base. Et puis, tu vas petit à petit et tu apprendras à écouter de la musique avec un pas de base.* » P.-O. Bonnet ne base pas son intervention sur une compétition individuelle quelconque : « *Le but, c'est que tout le monde réussisse. Ce n'est pas dire qu'un soit le meilleur. Le but est que tout le monde réussisse bien.* », insiste-il tout en précisant qu'il ne faut pas pour autant nier les manières d'être de chacun. Il favorise un apprentissage moins ample au niveau du contenu mais effectué en profondeur. Par ailleurs, la musique représente un élément de haute importance dans son enseignement lorsqu'il différencie « *danser sur la musique et danser dans la musique* ». Puis, il explique : « *...les danses de salon sont peut-être plus de la danse sur la musique et le tango est plus de la danse dans la musique* ». Outre la sensibilisation musicale, P.-O. Bonnet cultive lors de ses « cours » un vrai contexte culturel du tango. Il est dans ses habitudes de faire partager à ses participants ses connaissances sur l'histoire du tango.

Quant à la sensibilisation d'un public extérieur, l'intervenant a d'une part mis sur place des cours d'initiation pour les nouveaux intéressés dont il tâche de prendre soin. D'une autre part, les relations avec les spectateurs de ses représentations occasionnelles lui sont tout aussi précieuses : « *Ça permet de montrer ce qu'on fait et puis de faire peut-être venir des gens qui ont envie.* » P.-O. Bonnet pense aussi à renforcer les liens avec les institutions dont il dépend en partie, en participant à des fêtes municipales : « *C'est aussi redonner quelque chose à la société qui nous accueille, qui nous soutient.* »

9.4.1 ANALYSE

Le contenu des entretiens ci-évoqués nous apprend que la professeure détient entre ses mains le rôle de leader. Elle apprend, corrige, crée et organise. La structure de ses cours épouse une forme bien définie, passant de l'échauffement à la musculation et aux étirements, puis se terminant par une chorégraphie. Les relations qu'elle entretient avec ses élèves sont par conséquent celles de « maître – apprenti » où le premier effectue la démonstration et le deuxième suit l'exemple. Nous nous apercevons également que le soin des relations avec l'extérieur ne figure pas dans les objectifs de la professeure. Ainsi, lors des spectacles, la finalité se traduit par la réussite du numéro préparé sans pour autant initier le public à un

débat quelconque sur ce qui leur a été présenté. Quant au groupe-même, le renforcement de liens entre les participants ne représente non plus un objectif pour la professeure. Les stages s'adressent uniquement à de nouvelles personnes, venues de l'extérieur. D'éventuels workshops qui seraient destinés aux élèves ne font pas partie du concept d'une école de danse pour amateurs.

Comme dans le cas précédent, on retrouve chez Ketty Ramos une volonté de structurer ses « séances » et ce, de manière ciblée, selon le type du public à qui elle a eu affaire. Nous y constatons un travail en profondeur, concentré autour du ressenti et du sensoriel. De surcroît, la voix est mise à l'épreuve en danse-thérapie au même titre que le mouvement ce qui n'a pas été le cas des deux autres interventions observées. La danse a ici un but thérapeutique et non spectaculaire. Ce qui est important à retenir, c'est que la danse-thérapie ne connaît ni spectacles qui sensibiliseraient le monde extérieur ni stages d'approfondissement qui viseraient le renforcement de liens entre les patients. Nous sommes là sur le terrain de la santé qui s'efforce tout d'abord d'accomplir son devoir en soignant. En revanche, l'autonomie des personnes polyhandicapées se trouve encouragée, comme nous avons pu le voir auparavant : K. Ramos a su s'effacer dans le groupe de « patients » lorsqu'elle a offert à l'un d'entre eux la possibilité de prendre une initiative en proposant ses propres mouvements.

Réalisation de l'objectif 1.c : Identifier le fonctionnement de l' « ASC de danse »

Comme nous avons pu le voir, le contenu du « cours » de P.-O. Bonnet ne se centre ni sur une technique de danse précise, ce qui est le cas de la professeure, ni sur un ressenti intérieur, encouragé par la thérapeute. Il enseigne à ses participants à écouter la musique, à ressentir le rythme, puis à s'entraîner à exercer le pas de base de la danse sudaméricaine. Il inscrit l'apprentissage du tango dans un contexte plus large lorsqu'il sensibilise ses usagers aux dimensions variées, liées à la danse. P.-O. Bonnet sait que pour donner du sens à l'action qu'il mène au sein de son association, il ne suffit pas d'exercer les figures audacieuses du tango un jour par semaine. Afin de satisfaire les besoins de ses usagers, il a opté pour un apprentissage en profondeur qui favorise les figures de base maîtrisées et dansées avec plaisir. La perfection du pas ou de la figure, la difficulté de la chorégraphie ou la vitesse supérieure de l'apprentissage ne comptent guère à ses yeux. Nous retrouvons dans sa conception d'activité l'idéal du savoir-faire d'un animateur socioculturel formé : « *Les étudiant-e-s apprennent [...] à écouter les personnes, à adapter leur action à leurs besoins et à mobiliser les ressources favorisant leur autonomie*⁶⁴. »

Quant aux spectacles, nous avons vu que du côté de la danse-thérapeute ces derniers sont inexistantes. En ce qui concerne la professeure, les spectacles représentent l'achèvement d'un loisir hebdomadaire et s'adressent avant tout à un public familier. Pour P.-O. Bonnet, le fait de participer à des représentations en public apporte également du sens à son activité. Si son groupe est d'accord de se produire devant des inconnus, c'est pour leur communiquer son plaisir, ses émotions mais aussi son encouragement envers ceux qui s'interdiraient la danse à force d'âge. Comme l'évoque P.-O. Bonnet dans l'entretien : « *Mais finalement, aujourd'hui, c'est pas parce que tu as un âge donné que tu dois arrêter de danser. Si tu as du plaisir, c'est ça.* » Les spectacles, c'est une occasion unique pour l' « animateur » de transmettre au public qu'une danse aussi sensuelle comme le tango peut être menée autant par des jeunes de vingt ans que par des personnes d'une certaine maturité.

Nous constatons par ailleurs que les démonstrations des danseurs sierois représentent un moyen efficace de communication envers leur commune. Il est important pour un animateur socioculturel de savoir cultiver des relations externes et de savoir se montrer reconnaissant

⁶⁴ cité dans Haute Ecole spécialisée de Suisse Occidentale, adresse URL : <http://www.hes-so.ch/modules/formation/detail.asp?ID=191> (Page consultée le 4 novembre 2009)

vis-à-vis de ses sponsors afin de pouvoir bénéficier d'un soutien indispensable à l'exercice de son activité.

10. ANALYSE DES ENTRETIENS AVEC LES PARTICIPANTES

La troisième partie de l'analyse présente les données obtenues auprès des participantes interviewées. En suivant la structure du guide d'entretien⁶⁵ destiné aux participantes, j'y évoque la relation que ces dernières se sont estimées avoir avec la danse en général, puis avec le « cours » ou la « séance » en particulier. Je finis l'apport de données en mentionnant le rôle qu'elles ont pensé avoir au sein du groupe. Ensuite, je procède à l'analyse des informations pour clore le chapitre avec le rappel de l'objectif 2.b⁶⁶.

10.1 ENTRETIEN AVEC LA PARTICIPANTE DU COURS DE DANSE

Pour le cours de danse, j'ai choisi de questionner une femme au foyer de 38 ans que je surnommerai Camille.

Sa relation avec la danse

Camille a pratiqué la danse de 8 à 14 ans. Ensuite, elle a arrêté pour reprendre à l'âge de 32 ans. Parmi les styles de danse, Camille a toujours préféré le jazz qu'elle exerçait au moment de notre rencontre. Contrairement à la danse classique dont elle a appris les bases, Camille juge le jazz plus intéressant quant à son rythme, à la souplesse des mouvements et aussi à la modernité de la musique. Enfant, elle rêvait de devenir danseuse étoile. Aujourd'hui, son ambition a disparu et pour Camille, la danse est devenue une source de plaisir essentiellement personnel. Sans aucun esprit de compétitivité, elle ne se lance le défi qu'à elle-même qui est de vaincre son manque de confiance en elle. D'ailleurs, « *se lâcher et reprendre confiance en elle* » est devenu son principal objectif dans des cours hebdomadaires qu'elle réalise.

Sa relation avec le cours précis

Camille a choisi le cours de jazz parce qu'il se destine aux adultes. De plus, la musique lui a plu et la proximité du lieu lui a semblé pratique. Ainsi, Camille suit les cours de jazz depuis environ 5 ans. Pendant ce temps, elle a pu comparer deux types d'enseignement puisqu'un changement de professeurs s'est produit soudainement. Camille a d'ailleurs estimé le changement difficile en me confiant qu'elle « *avait dû se battre pour l'accepter* » mais aujourd'hui, elle se dit heureuse de la découverte de nouveaux mouvements. En revanche, le groupe d'élèves est resté le même depuis qu'elle a commencé le cours, il y a 5 ans. Camille le caractérise de : « *... toutes à peu près du même âge, du même niveau, mêmes statuts.* » Le cours lui convient tel qu'il est. Elle ne ressent aucun manque, aucune insuffisance, ne voit aucune amélioration possible. Le cours lui apporte ce qu'elle vient y chercher : la confiance en elle. Elle a constaté une évolution dans ses mouvements lorsqu'elle a visionné les dvd, produits à l'occasion des spectacles annuels. En s'autoévaluant, elle se réjouit des changements qu'elle a réalisés depuis ses débuts.

⁶⁵ Cf. Annexes 7, 9 et 11

⁶⁶ Objectif 2.b : Identifier la population-cible de l'animateur en identifiant ses motivations et ses objectifs personnels.

Son rôle

Camille ne s'attribue pas un rôle précis. Néanmoins, elle reconnaît une entraide qui se manifeste dans son groupe. Elle parle d'une complicité établie à force de temps qui permet aux participantes du cours de se conseiller entre elles « *sans que l'une puisse le prendre mal* ». Il leur arrive également de se côtoyer en dehors de leur cours hebdomadaire pour répéter ensemble, surtout pendant la période des fêtes où plusieurs cours n'ont pas lieu.

10.2 ENTRETEN AVEC LA PARTICIPANTE DE LA DANSE-THÉRAPIE

La participante des « séances » de danse-thérapie qui m'a accordé une interview est employée dans un cabinet médical. A côté de son travail principal, elle a décidé de mettre en place un atelier d'« expression primitive »⁶⁷. Christine, comme j'ai choisi de la surnommer, a participé à une époque à des « séances » de danse-thérapie. Elle suit aujourd'hui une formation pour devenir danse-thérapeute⁶⁸. Mes interrogations sont les mêmes que pour le cours de danse : connaître la relation de Christine envers le monde de la danse de façon globale, puis concrètement envers les « séances » de danse-thérapie qu'elle a pu effectuer à un moment donné, cherchant à savoir ce que la danse-thérapie lui apportait de particulier.

Sa relation avec la danse

Christine s'est découverte une passion pour la danse dès son plus jeune âge qui ne pouvait pas s'arrêter à un simple loisir. S'étant formée au classique, au jazz et au contemporain, Christine a accompli l'objectif qu'elle s'était fixé lorsqu'elle s'est intégrée dans une compagnie de danse. Le fait de se produire sur les scènes internationales la satisfaisait au delà de son plaisir personnel : « *La danse, c'est quelque chose qu'on offre.* »

Sa relation avec la danse-thérapie

Pour Christine, la danse-thérapie représente une exploration de mouvement, différente de celles qu'elle a connues jusque là. Participant aux « séances » depuis 4 ans, elle y a exploré le geste, le mouvement et la respiration en profondeur ce qui lui a permis d'établir un lien « *avec son soi intérieur* ». Christine a relevé lors de l'interview un autre aspect, propre à la danse-thérapie. Il s'agit d'un travail qui se fait autour du groupe et qui s'avère significatif dans ce type d'intervention : en danse-thérapie, les « patients » apprennent à faire face les uns aux autres. Les « séances » ont convenu à Christine, elle n'a enregistré aucun manque ni frustration. Elle avoue que la danse-thérapie lui a permis d'effectuer un travail thérapeutique sur soi.

Son rôle

Les questions sur son rôle ont amené Christine à maintes reprises à me répondre tout en puisant dans ses expériences les plus récentes, à savoir sa formation de danse-thérapeute. Malgré mes coupures dont le but a été de la faire revenir dans son rôle de « patiente »,

⁶⁷ « *L'expression primitive est aussi une forme de danse-thérapie scientifiquement fondée sur la réactivation des structures rythmiques fondatrices, "premières", trop souvent oubliées chez les Occidentaux. Elle offre de les revivre dans l'expression d'une symbolique universelle à effet thérapeutique.* » cité dans L'Atelier du Geste Rythmé, adresse URL : <http://www.gesterythme.com/spip.php?article2> (Page consultée le 4 novembre 2009)

⁶⁸ Même si j'en tiens compte dans la partie *Difficultés etc.*..., je tiens à préciser que c'est sur ce point que mon entretien s'est vu biaisé car Christine répondait souvent à mes questions de son point de vue de future danse-thérapeute et non pas de celui d'une « patiente » comme je l'attendais de sa part. Je reconnais par conséquent que les informations retenues lors de cet entretien ne m'ont malheureusement pas apporté toutes les réponses souhaitées.

Christine est trop souvent, certes involontairement, retombée dans son ressentie d'apprentie thérapeute. J'évoque néanmoins la réponse qu'elle a apportée à ma question sur son éventuel rôle : « *Je suis quelqu'un de très « terre ». J'aime rassembler dans mon travail. C'est une énergie de mère...* » Nous remarquons que Christine a su s'identifier dans un rôle précis. En revanche, une question reste non résolue, celle de savoir si elle avait laissé apparaître le même rôle également en tant que « patiente » des « séances » de danse-thérapie.

10.3 ENTRETIEN AVEC LA PARTICIPANTE AUX « COURS » DE P.-O. BONNET

Comme je l'ai évoqué dans le chapitre Contexte des entretiens⁶⁹, l'interview que j'ai réalisée avec la participante aux « cours » de P.-O. Bonnet s'est, selon son souhait, déroulée en présence de l'« animateur » même et de son épouse. C'est pourquoi les informations ci-apportées se trouveront biaisées par les interventions occasionnelles de l'« animateur ».

Sophie est le surnom que j'ai donné à la femme, active dans l'association « On va danser ». Âgée de 52 ans, Sophie exerce la profession de musicienne. Dans notre entretien, Sophie m'a révélé que sa relation avec la danse était étroitement liée au tango, pratiqué dans « On va danser ». Je présente ainsi les données de ce troisième entretien sous forme de deux et non trois thématiques comme c'était le cas dans les interviews précédentes. Mes interrogations s'orientent directement vers le point de vue de Sophie qu'elle a eu envers la pratique de la danse dans un espace à caractère associatif, puis envers le rôle qu'elle s'estime avoir à l'intérieur de celui-ci.

Sa relation avec la danse - tango

Sophie reconnaît avoir été attirée par le tango depuis sa période d'études. Mais avant d'arriver à en pratiquer, elle s'est aussi essayée au genre contemporain. Puis, il y a 7 ans, Sophie s'est découvert un grand plaisir pour le tango argentin, présenté par P.-O. Bonnet dans l'association « On va danser ». Elle affirme que dans l'association, il règne une ambiance particulière : « *Tu trouves ça presque pas comme un cours, tu vois.* » Une ambiance créée par l'esprit d'un groupe soudé se veut une caractéristique forte de l'institution en question. Sophie parle d'un engagement sérieux de la part du groupe qui se fait ressentir avec chaque opportunité de démonstration : « *Avant la démonstration, tous les soirs, on allait répéter. [...] On prenait du temps, on se déplaçait et on allait 'bosser' le nombre de fois qu'il fallait. [...] Et on se filmait, et on avait le trac et on regardait pour les habilles [sic], [...] tout le monde était là et on se bougeait.* » A ma surprise, Sophie ne considère pas un tel dévouement comme une passion pour le tango même : « *On faisait ça bien dans la mesure où on pouvait et puis cela ne posait problème à personne.* » P.-O. Bonnet complète les propos de Sophie en décrivant l'atmosphère qui domine dans le loisir qu'il présente : « *Et il y a aussi l'ambiance qu'on peut retrouver en dehors de la danse. On a une ambiance, on peut se trouver à un endroit, faire une sortie, aller boire un verre et puis être content avec cela. Même si on a pas dansé... [...] Tu as d'autres activités qui viennent se greffer sur tes cours de danse et qui t'amènent à autre chose.* » Les démonstrations qui ne représentent pas une finalité en soi sont devenues une sorte de défi pour le groupe de « On va danser ». Mais là encore, le défi affronté par l'ensemble du groupe a eu pour résultat le renforcement des liens entre les usagers : « *Ce défi a renforcé nos capacités. On a été satisfaits de ce qu'on avait fait, on a eu de bons échos, donc cela a encore soudé les gens.* »

⁶⁹ Cf. p. 32

Son rôle

Sophie ne voit pas son rôle clairement défini. Elle avoue néanmoins être à la portée de conseil de tout le monde, précisant qu'en s'aidant réciproquement, tout le monde réussira.

10.4 ANALYSE

Le but de l'analyse de données obtenues auprès des participantes est de comparer l'origine du lien qui a pu s'établir entre elles et la danse. La relation avec la danse, puis avec la discipline concrète m'en ont appris davantage sur les motivations, sur les objectifs des participantes tout comme sur les appréciations ou les éventuels manques ressentis dans leurs « cours » et leurs « séances ». Le rôle qu'elles se sont estimées avoir ou non à l'intérieur de leur groupe m'aurait par conséquent permis d'identifier le niveau de leur autonomie existant dans l'exercice de danse concerné.

Nous avons vu que la participante du cours de danse, surnommée Camille, et la participante des « séances » de danse-thérapie, surnommée Christine, ont toutes deux rêvé de danser de façon professionnelle. Pour ce qui est de Sophie, elle n'a pas évoqué la même tentation, se contentant d'aimer les rythmes du tango. Nous pouvons nous apercevoir que les motivations des deux premières participantes ont poussé celles-ci à se consacrer à la danse pour son côté esthétique. Christine est parvenue à réaliser son objectif ; elle s'est produite sur de nombreuses scènes, puis a penché pour la danse-thérapie, plus pour réaliser une nouvelle découverte de mouvements que pour se faire aider. Camille n'a pas suivi ses envies d'enfant mais est retournée vers la danse une fois adulte, son ambition étant de se reposer dans son activité préférée tout en réussissant les chorégraphies. Puis, Sophie, attirée d'abord par le tango, est entrée dans la structure associative pour y participer à un développement d'activités aux côtés de tous les autres membres. Pour la participante aux « cours » de P.-O. Bonnet, la danse n'est pas le seul aspect pour lequel elle vient dans l'association. Elle vient également pour retrouver ses camarades et pour participer à un échange actif d'expériences, de savoirs, de connaissances, de remarques, de critiques et de conseils réciproques. Sa grande motivation est également de partager avec le groupe la même aventure, celle de triompher sur les défis qu'ils se sont lancés.

Réalisation de l'objectif 2.b : Identifier les missions et les objectifs personnels de la population-cible de l' « ASC de danse »

Nous pouvons ainsi constater qu'une « animation » en danse offre un terrain à d'autres potentiels que ceux des cours de danse ou de la danse-thérapie. Ni les élèves des écoles de danse pour tout public ni les « patients » de la danse-thérapie ne disposent du même cadre d'intervention, aussi convivial et aussi libre dans sa gestion, comme l'offre celui de l' « animateur ». Nous avons appris que P.-O. Bonnet n'avait pas visé un apprentissage presque parfait de la danse qu'il présentait. Et en aucun cas, il n'est dans ses objectifs de soulager des malaises quelconques de ses usagers. Son travail se fait en profondeur et vise la durabilité en mettant l'accent sur l'aspect relationnel dans ses « cours » contrairement à la professeure et à la thérapeute. Nous voyons par ailleurs que l'engagement de Sophie et de ses camarades, entrepris lors des préparatifs d'une représentation est pris très au sérieux et prouve qu'une entente, une confiance ainsi qu'une même vision d'objectifs règnent dans l'association des danseurs de tango. De tels efforts communs s'avèrent inexistant chez le groupe de l'école de danse. La danse-thérapie ne peut pas être comparée car les spectacles ne s'y réalisent pas. J'aurais aimé en apprendre davantage sur le rôle des trois participantes mais la question s'est montrée difficile ; toutes les trois ne se sont pas vu avoir un rôle clairement défini. J'ai

néanmoins trouvé une partie de réponses dans les observations⁷⁰ que j'ai pu effectuer et où j'ai réussi à distinguer l'existence de plusieurs rôles respectifs.

11. ANALYSE DES GRILLES D'OBSERVATION

Pendant mes observations, je ne suis intervenue de manière participante que dans l'association « On va danser » où je me suis essayée aux figures de tango. A l'école de danse, je suis restée sur mon poste d'observatrice passive à deux reprises. Je ne me suis pas vu intégrer le groupe puisque ce dernier s'est montré préoccupé par les préparatifs de son spectacle. En ce qui concerne les « séances » de danse-thérapie, son cas a été particulier étant donné que mon interlocutrice ne pratiquait plus de danse-thérapie. J'ai dû m'adapter à la situation imprévue et j'ai effectué une observation passive à partir d'un enregistrement vidéo. Il présentait la thérapeute et son groupe de personnes polyhandicapées dont nous avons parlé la plupart du temps pendant notre entrevue.

Dans la description d'informations obtenues lors de mes observations, je me suis référée aux grilles d'observation⁷¹ dans lesquelles j'ai défini dix indicateurs « comportementaux »⁷². Ces derniers m'ont permis d'identifier la manière dont fonctionnait chacun des groupes concernés.

11.1 GROUPE DU COURS DE DANSE (voir la grille d'observation concernée dans Annexe 2)

Au niveau de la répartition de la parole dans le cours, la professeure et ses élèves n'ont pas marqué une grande différence. La prise d'initiative s'est effectuée essentiellement entre les participantes mêmes, en revanche, personne n'a manifesté ses idées auprès de la professeure. C'est cette dernière qui garde toutes les initiatives de son cours. Les chorégraphies et les idées pour la réalisation du spectacle ne sont que du ressort de la professeure. Rares ont été les moments où les participantes s'autocorrigeaient ou se corrigeaient réciproquement mais en aucun moment, personne n'a proposé à sa professeure de réparer son propre geste sous prétexte qu'elle se serait trompée. Les élèves ne se sont que très peu motivées et soutenues entre elles ni n'ont gratifié l'une des camarades. La professeure a connu davantage de reconnaissance de la part de son groupe. L'apprentissage n'a touché les élèves que de manière individuelle, elles se sont toutes centrées sur leur propre évolution. Je n'ai remarqué aucune initiative d'un apprentissage collectif et réciproque des participantes ni même celui de la professeure. Puis, comme nous pouvons le constater dans la dernière colonne de la grille, c'est la professeure qui dispose du plus grand impact sur ses élèves. Elle s'est trouvée la plupart du temps à l'initiative de tous les rôles. Nous remarquons encore que la professeure a eu plus tendance à s'adresser à l'ensemble du groupe, néanmoins elle a pris du temps nécessaire pour corriger, pour conseiller mais aussi pour motiver ses élèves de façon individuelle.

⁷⁰ Les observations que j'avais effectuées sur le terrain m'ont apporté des informations intéressantes. Pendant les entretiens, réalisés après les observations, j'ai remarqué que les personnes interviewées n'avaient souvent pas eu conscience du rôle qu'ils jouaient à l'intérieur du groupe. Elles ne percevaient pas la façon dont fonctionnait le groupe dans son ensemble et ne s'interrogeaient pas sur leur propre apport au cours. C'est pourquoi il m'a été difficile d'obtenir certaines réponses lors des entretiens, notamment celles concernant l'autonomie de participants. Par conséquent, j'ai été rassurée d'avoir pu observer par moi-même les comportements de trois groupes distincts qui ont complété mon analyse.

⁷¹ Cf. Annexes 2-4

⁷² Cf. p. 28-29

11.2 PARTICIPANTS DE LA DANSE-THÉRAPIE **(voir la grille d'observation concernée dans Annexe 3)**

Dans les « séances » de danse-thérapie, la parole n'a pas eu lieu chez les « patients » et les « patientes » sous forme d'un commentaire quelconque. La voix y a été entendue mais elle n'a pas fait partie de l' « expression primitive », dansée par ces derniers. Les « patients » n'ont présenté aucune prise d'initiative dans le but de confronter leurs avis avec ceux de la thérapeute sur les mouvements exercés. En revanche, ils ont adapté les différents enchaînements en fonction de leurs possibilités motrices ce qui a amené parfois un résultat divergeant. Les « patients » ont été également amenés à communiquer entre eux à travers des gestes et même encouragés à créer leur propre improvisation de mouvements. Ils n'ont eu aucune suggestion par rapport aux éventuels règles à respecter pendant les « séances », se sont corrigés et se sont peu soutenus. Lors de mon observation, j'ai remarqué l'existence d'une sorte de motivation réciproque à l'intérieur du groupe qui s'est manifestée indirectement avec la gestuelle et l'expression corporelle. Je n'ai observé aucun signe de gratification parmi les « patients » qui se sont limités avant tout aux exercices proposés par la thérapeute. La dernière colonne de la grille, synthétisant les informations retenues, nous traduit, à l'instar des cours de danse, un impact important de la thérapeute sur tous les rôles définis. Deux indicateurs de comportement présentent des résultats plus équilibrés, la proposition d'idées et l'apprentissage. J'en déduis que les « patients » des « séances » de danse-thérapie disposent d'une marge, quoique restreinte, d'autonomie lorsqu'ils se trouvent encouragés par la thérapeute à inventer leurs propres mouvements ou lorsqu'ils apprennent l'un de l'autre dans les exercices réalisés à plusieurs.

11.3 PARTICIPANTS AUX « COURS » DE P.-O. BONNET **(voir la grille d'observation concernée dans Annexe 4)**

Pendant l'entraînement, organisé en dehors des « cours » habituels, la présence de P.-O. Bonnet s'est fait à peine remarquer. Ses usagers ont eu un échange très actif, tant au sujet du tango que sur des sujets personnels. J'ai constaté que l'entraînement observé était comparable à une discussion ouverte où les propositions d'idées pour danser certaines figures n'ont fait que pleuvoir. Les chorégraphies des participants ont affiché un caractère unique, à l'image de chaque danseur. Les usagers sont arrivés à s'autogérer, d'où la coloration violette de la case *encadrement*. Les corrections de gestes et de figures, les conseils ainsi que les encouragements se sont effectués également intensivement, de manière collective tout comme le reste de l'apprentissage. Les usagers ont même réussi à s'adresser des mots de gratification entre eux et aussi envers P.-O. Bonnet et son épouse. Quant à P.-O. Bonnet même, nous remarquons qu'il a obéi aux rôles indiqués dans la grille tout aussi activement que ses usagers. En revanche, il est intéressant de constater qu'il a eu plus tendance à s'adresser à ces derniers de façon individuelle plutôt que collective. De plus, il n'a eu nul besoin d'encadrer qui que ce soit, de faire un appel à l'ordre ou de diriger le déroulement du « cours » de manière structurée, ses usagers étant autonomes. La dernière colonne résumant l'importance de l'impact dans le groupe nous apporte des constatations significatives, bien loin d'être semblables avec les deux autres types d'intervention décrites auparavant. En suivant la colonne depuis en haut, nous voyons que le niveau d'autonomie des participants de l'animation de danse est très élevé. Les participants s'avèrent être les maîtres de la plupart de rôles inscrits dans la grille. L'impact de P.-O. Bonnet domine dans une seule case, celle de la gratification, où il est montré qu'il est le premier à féliciter ses usagers.

Comme je l'ai indiqué dans l'introduction à l'analyse des grilles d'observation, j'ai également effectué une observation participante dans le cadre des « cours » de P.-O. Bonnet. J'en ai retenu des suggestions suivantes :

Dans un premier temps, l'atmosphère du « cours » auquel j'ai participé a eu un caractère très convivial. La joie de se retrouver a donné le ton à tout le « cours ». Certains usagers l'ont exprimé par eux-même : « *C'est pour l'ambiance que je viens.* » Quelqu'un d'autre a dit s'évader avec le « cours » : « *...voyage à travers un pays sans y être vraiment* ». Il y a eu également ceux qui venaient, sollicités par les capacités et l'âge du couple d'« animateurs » : « *Ils donnent tellement envie de faire comme eux, que c'est encore possible.* »

Pendant mes exercices de tango de débutante et d'initiée, j'ai constaté une sensibilisation remarquable aux mouvements réalisés qui consistaient à s'accorder au partenaire mais aussi à tout le reste du groupe, afin d'éviter les collisions. Pour ma part, la recherche d'entente a représenté le principal défi. La mobilité a également fait l'objet des entraînements et du perfectionnement technique. Puis, un autre aspect inoubliable du cours suivi a été l'initiation au tango de manière complexe, c'est-à-dire à sa musique, à son histoire. Ainsi, le voyage, comme le décrit l'un ou l'une des participant-e-s dans sa phrase plus haut, a été parfaitement réussi.

11.4 ANALYSE

Nous voyons que les acteurs de chacun des groupes évoqués ont un impact différent sur le déroulement des « cours » et des « séances ». La professeure de danse apparaît dans ses cours à l'origine de toutes les initiatives. Elle a par ailleurs un penchant pour l'ensemble du groupe malgré ses efforts d'approche individuelle. Nombreuses sont les attitudes non existantes chez ses élèves surtout quand il s'agit de se maître au même niveau que la professeure. Nous pouvons ainsi constater que dans une école de danse pour tout public, les élèves ont peu de possibilité ou aucune pour improviser, leur principale tâche étant de reproduire l'exercice présenté par leur professeur. De plus, la communication entre le groupe et la professeure s'est révélée initiée essentiellement par la professeure. Les élèves, quant à elles, ont accepté cette relation à sens unique qui apparaissait sous forme monologuée de la professeure.

Nous retrouvons un tableau semblable chez la thérapeute de danse où néanmoins il existe un minimum d'autonomie entre les « patients ». Même si la thérapeute apparaît dominante dans la programmation de ses « séances », les « patients » s'essaient aux exercices de créativité qui peuvent renforcer la confiance en eux et la capacité d'être autonome dans un domaine précis. Sensibilisés par l'« expression primitive » à laquelle ils s'essaient, les « patients » réussissent à communiquer de manière non verbale ce qui a tendance de renforcer l'esprit d'équipe, voire d'appartenance à un groupe précis.

Réalisation de l'objectif 2.c : Identifier le niveau d'autonomie du public-cible de l'« ASC de danse »

Un vrai retournement de situation survient dans le « cours » organisé par P.-O. Bonnet. Les rôles sont partagés de façon équitable entre tous les usagers et P.-O. Bonnet qui apparaît presque comme l'un d'entre eux. L'autonomie, un trait primordial encouragé par le concept de l'animation socioculturelle, trouve dans ce « cours » sa place d'honneur et prouve qu'une activité de loisirs comme la danse peut réussir à s'exécuter dans une constitution autogérante, indépendante. En regardant les résultats de la grille sous un autre angle, on peut tout à fait suggérer qu'un animateur socioculturel arrive à atteindre l'objectif d'autonomisation de ses usagers, ne serait-ce qu'à travers la danse.

12. RÉPONSE AUX HYPOTHÈSES ÉMISES

H.1 L'animateur socioculturel doit d'être professionnalisé en danse s'il souhaite exercer sa mission en tant qu' « animateur de danse ».

Les résultats de ma recherche présentent un intervenant qui n'est ni danseur et d'ailleurs ni animateur de profession. Néanmoins, le fonctionnement de sa structure associative en fait un intervenant proche d'un animateur socioculturel. Nous avons vu que l'intervenant que j'ai choisi de suivre était un amateur de danse, plus précisément, de tango. Ses motivations personnelles et son long apprentissage en tant que participant à une époque précise lui ont servi pour monter l'association et pour la gérer avec ses adhérents. Il n'y a donc nul besoin de suivre une formation de danseur-interprète ou de professeur de danse auprès des conservatoires et d'autres écoles exclusives pour devenir « animateur de danse ». En revanche, il s'avère préférable de disposer d'une solide expérience en danse qui justifiera l'action ciblée de l'animateur qui désire exercer sa profession à travers la danse.

H.2 Les jeunes en difficulté et les personnes âgées constituent la réelle population-cible de l'animateur socioculturel.

Les jeunes préadolescents, les jeunes adolescents et les personnes âgées représentent la population-cible telle qu'elle est souvent évoquée dans la formation des animateurs socioculturels. Dans les cours que j'ai suivis à la Haute Ecole Spécialisée de la Suisse Occidentale, la plupart des discours d'enseignants a été consacrée à ce type de public. Or, comme l'affirme Geneviève Poujol, « À *qui s'adressent les animateurs ? À cette question, il est d'usage de répondre à tout le monde sans distinction d'âge, de sexe ou de catégorie socio-professionnelle ou culturelle. En fait, le public auquel s'adresse l'animateur est très divers*⁷³ », les usagers de tous âges et de toutes classes sociales font partie de la population-cible de l'animateur, pourvu qu'ils se rassemblent autour d'une activité de loisir. La preuve m'a été apportée par mes propres recherches effectuées sur le terrain. P.-O. Bonnet, par exemple, accueillait des personnes adultes d'une large fourchette d'âge et de statuts très variés⁷⁴. L'animation socioculturelle en Valais peut donc très bien interpeler enfants, adultes et personnes âgées, quelque soit leur situation sociale, sanitaire et culturelle. C'est-à-dire qu'un avocat de quarante ans, heureux dans sa vie et en bonne santé, peut faire partie de la population d'usagers de l'animateur socioculturel autant que cela a été le cas du médecin qui faisait partie du groupe de l' « animateur » de ma rencontre.

H.3 La danse, exercée en tant que loisir, est toujours conditionnée par un ressenti très fort éprouvé pour la danse, telle une passion.

C'est ce que j'ai toujours cru. Lors de mes enquêtes du terrain, il s'est avéré que c'était surtout le cas de personnes qui se sont inscrites dans des cours de danse. Le public de ce type d'intervention est très motivé pour réussir la chorégraphie, en dépit de sa difficulté, et souvent, il s'agit d'un public doué qui n'a aucun problème de rythme. J'avais pensé que les participants aux « cours » de P.-O. Bonnet seraient eux aussi très passionnés. C'est là que j'ai

⁷³ POUJOL, G. Le métier d'animateur, p. 80

⁷⁴ Cf. p. 46 : Intervenant en « animation par la danse »

dû corriger mon point de vue, basé sur une équation simpliste : « *Tous les gens qui pratiquent la danse de par leur volonté sont de vrais passionnés de danse, qu'ils en soient conscients ou non.* » Comment ai-je pu être prétentieuse aussi longtemps ! L'entretien avec Sophie, participante aux « cours » en question, n'a pas confirmé ma troisième hypothèse. Pour elle, comme pour tant d'autres du même groupe, le tango n'est pas le motif primordial pour lequel elle vient dans l'association, c'est surtout l'ambiance des entraînements.

Hypothèse principale : La danse, en tant qu'activité principale, est l'un des moyens d'exercer la mission de l'animateur socioculturel.

Elle l'est. Le fonctionnement de l'association active dans le tango sur laquelle j'ai enquêté, correspond dans ses multiples facettes à celui connu des animateurs socioculturels suisse-romands que j'ai pu rencontrer pendant ma formation. Sa mission vise à autonomiser ses usagers et à permettre la création de liens entre eux. Le rôle d'un animateur socioculturel est de mettre en place une activité à caractère durable, c'est ce qu'a réussi P.-O. Bonnet. Sa population se veut entreprenante, autonome et créative. Nous avons bien vu lors de l'analyse de la Grille d'observation que cette condition avait été également remplie. Le devoir socioculturel de l'animateur, celui d'encourager le tissage de liens à l'intérieur de son groupe mais aussi avec le monde extérieur au groupe, se trouve accompli dans l'action menée par l'« animateur de danse » auprès qui j'ai enquêté.

13. SYNTHÈSE DE RÉSULTATS

De par mon travail de diplôme ici présenté, j'ai cherché à identifier une nouvelle spécialisation de l'animateur socioculturel ou d'un professionnel de danse. Il se serait agi d'un mélange curieux d'une activité attractive qu'est la danse et d'une profession sociale mais aussi culturelle, dont la danse fait finalement partie. Je n'ai pas découvert d'intervenant qui se désignerait lui-même « animateur socioculturel de danse » ou « animateur par la danse » comme je l'aurais souhaité. Néanmoins, j'ai réussi à identifier une personne, active en danse ayant fini par monter une association grâce à sa grande motivation. Avec sa collaboration, j'ai pu répondre à ma question de départ « Dans quelle mesure la danse peut-elle ouvrir davantage le champ d'intervention de l'animateur socioculturel ? ». Mon interrogation m'a amenée à chercher les réponses dans les entretiens réalisés auprès de trois intervenants en danse, puis avec l'un de leurs participants ; mes observations m'ont permis d'apercevoir ce qu'aucun des interviewés n'avait su me communiquer. Les prochains paragraphes présentent les principales découvertes réalisées pendant mon exercice de recherche tout comme la réponse à ma question de départ.

Lieu d'intervention d'un « animateur de danse »

L'« animateur de danse » identifié exerce son activité de manière non lucrative, sous l'aile de l'association qu'il a créée. Elle compte plusieurs dizaines de membres, tous usagers du même loisir, présenté par l'« animateur ». De par ma formation en animation socioculturelle, je suis consciente qu'une existence associative est une solution fréquente chez les animateurs socioculturels ; P.-O. Bonnet ne fait donc pas exception.

Mission et objectifs d'un « animateur de danse »

L' « animateur de danse » interviewé n'a pas présenté un souci du bien-être de ses usagers. Sa volonté n'a pas été non plus celle de vouloir apprendre le tango à ses participants de façon à ce qu'ils réussissent des chorégraphies ambitieuses. Il n'a par conséquent pas les mêmes objectifs que la thérapeute et la professeure de danse. En revanche, ses objectifs se montrent cohérents avec ceux des animateurs formés. Il vise à créer un lieu de rencontre, fréquenté par des personnes qui se parlent ouvertement, sans aucune gêne, qui organisent ensemble des événements exceptionnels en lien avec la danse mais aussi qui réussissent à se gérer eux-mêmes les jours de leurs entraînements.

Fonctionnement d'un « animateur de danse »

Dans son association, l' « animateur de danse » identifié a mis en place des entraînements habituels avec la présence occasionnelle d'un professionnel du tango. Ainsi, les usagers apprennent tout comme l' « animateur » de nouvelles figures qui les aident à avancer. Puis, il y a également des entraînements en dehors des cours habituels où se rassemble la plupart des usagers afin de perfectionner leurs savoirs. Des cours d'initiation font également partie du programme de l' « animateur » qui remplit ce rôle avec tout son engagement, en se mettant entièrement à la disposition des nouveaux venus. Les spectacles s'avèrent un moyen de communication avec le monde extérieur, et non pas une finalité comme cela a été le cas de l'école de danse évoquée. Le fait d'extérioriser son action permet à l' « animateur » et à tous ses usagers de valoriser les efforts fournis collectivement auprès des spectateurs. Des messages apparaissent à travers leur action, tels « il est possible de danser et de se produire à 50 ans », « il est possible de se produire dans une danse aussi audacieuse que le tango argentin sans être de vrais professionnels et sans que cela paraisse ridicule ». L' « animateur de danse » n'oublie pas la commune et tous ceux qui le soutiennent en leur offrant une représentation pendant les fêtes municipales. Toutes ces manières de fonctionner et de gérer sa mission correspondent à celles des animateurs professionnels.

Population-cible d'un « animateur de danse »

Pour les usagers de l' « animateur interviewé », la danse, plus précisément le tango, ne représente point leur principale motivation de fréquentation des cours. Elle l'a été lorsqu'ils ont fait leur entrée dans l'association mais elle a cédé sa place à une autre motivation durable, celle de se retrouver avec groupe. Pour les usagers de l' « animateur de danse », tout comme pour les usagers des animateurs professionnels, la danse n'est qu'un moyen, voire un prétexte pour se retrouver, puis un outil de travail, mené en commun. Les participants aux cours de l' « animateur » viennent danser quel que soit leur âge et leur statut socioprofessionnel. Parmi eux, on retrouve les représentants des deux sexes, ce qui n'est pas le cas des cours de danse où les hommes se font inexistantes ou minoritaires. Chez l' « animateur de danse », les usagers sont liés par les expériences auxquelles ils ont participé en groupe. Une contribution commune aux préparatifs des événements exceptionnels fait partie du fonctionnement de l'association. Les usagers de l' « animateur de danse » ont tous un rôle signifiant dans la structure concernée, ils se retrouvent au même niveau d'autonomie que l' « animateur » ce qui est le but de l'action des animateurs professionnels. La comparaison du niveau d'autonomie de différents participants, issus des trois types d'intervention évoqués, a d'ailleurs confirmé que seuls les usagers de l' « animateur de danse » se trouvaient responsabilisés et autonomisés pendant l'exercice de leur loisir.

13.1 RÉPONSE À LA QUESTION DE DÉPART

Dans quelle mesure la danse peut-elle ouvrir davantage le champ d'intervention de l'animateur socioculturel ?

L'animation socioculturelle se revendiquant un aspect créatif, il est tout à fait justifié d'ouvrir le champ de l'animateur à la danse. Le fait de concevoir l'animation socioculturelle aussi à travers la danse valoriserait la mission de cette dernière. Car la danse, outre sa finalité esthétique ou encore sa finalité thérapeutique connaîtrait une fonction sociale et permettrait ainsi à la profession d'animation socioculturelle de gagner une nouvelle image. Une image qui serait plus cohérente avec sa propre évolution : « *L'animation est par définition 'en mouvement' et s'adapte aux changements induits par l'évolution de son environnement social et économique comme tous les autres secteurs de l'intervention sociale. [...] Les missions - ou les finalités - du projet d'animation évoluent donc parallèlement. [...] Cette articulation entre finalité et activités fait partie de l'histoire du secteur, elle est présente dans les représentations et le discours des acteurs*⁷⁵. » Ainsi, utiliser la danse pour atteindre la finalité qui est celle de réussir à tisser des liens autour d'un projet commun, apporterait un autre regard de la société sur l'animation socioculturelle et peut-être même une meilleure compréhension du métier. Réaliser la mission de l'animation socioculturelle avec des usagers d'âge moyen, en bonne santé et en situation économique satisfaisante ferait peut-être changer cette fausse image qui règne dans la conscience de la population valaisanne. Mener à fin un projet basé sur la danse où le spectacle ne représente pas une finalité détournerait le sens esthétique de celle-ci en un sens socioculturel tout en lui donnant une nouvelle utilité ; le temps est venu d'élargir notre champ de vision afin de percevoir *En quoi la danse peut ouvrir davantage le champ d'intervention de l'animateur socioculturel*. Comme cité dans une autre étude sur l'animation socioculturelle :

« *L'animation est devenue un vaste domaine de la vie sociale qu'il n'est pas possible d'enfermer dans une approche sectorielle... Les métiers de l'animation traversent la diversité des activités pratiquées. On peut, par exemple, faire du sport dans un centre de loisirs ou de vacances comme au sein d'un club sportif ou d'une salle de sports commerciale. **L'activité sportive ne se résume pas à la seule compétition, mais peut s'exercer aussi bien dans une approche de détente ou de découverte de l'environnement. On pourrait dire la même chose à propos de la culture ou de toute approche thématique de l'animation***⁷⁶ », par exemple de la danse.. ?

⁷⁵ Ministère de l'emploi et de la solidarité. L'animation socioculturelle, p. 18-19

⁷⁶ Ministère de l'emploi et de la solidarité. L'animation socioculturelle, p. 32

14. CONCLUSIONS

14.1 BILAN D'APPRENTISSAGE

Mon apprentissage dans la réalisation d'un exercice scientifique s'est réalisé à plusieurs niveaux, or, entre les domaines théorique et pratique, c'est le passage sur le terrain qui m'a le plus marquée. C'est sans doute le côté humain des rencontres et des entretiens, difficilement contrôlable, qui a contribué à un apprentissage aussi enrichissant, complexe.

Les acquis d'ordre théorique concernent avant tout la recherche documentaire et la rédaction scientifique. J'avais tendance, au début de mon travail, à survoler certaines thématiques au lieu de les aborder de façon approfondie. Je n'ai pas non plus très bien procédé au départ ne faisant qu'apporter l'information sans m'arrêter sur la manière dont je l'avais acquise. Une telle procédure avait pour conséquence le fait de confondre la source des apports théoriques, faisant penser que c'en était moi l'auteur. Il a fallu que j'apprenne à rester vigilante à chaque fois que je faisais part d'un apport théorique, de ne pas oublier de mettre en évidence l'auteur de la théorie évoquée. J'ai par ailleurs réalisé, un peu tard pour ma part, ce qu'était qu'une rédaction scientifique. Fan de littérature comme d'écriture, j'ai dû faire constamment des efforts pour que le travail reste dépourvu d'une trace personnalisée. Le texte de mon exercice de recherche devait être clair, précis, argumenté, avec les sources et les citations mentionnées et bien structuré. Je m'y suis essayée tout au long de mon exercice mais j'avoue qu'il s'agissait d'un défi exigeant en concentration.

Les entretiens ainsi que toutes les rencontres réalisées au cours de mon devoir scientifique se sont avérés un apprentissage précieux pour la réalisation du mémoire. Toutes les étapes des enquêtes sur le terrain avaient un rôle important, nécessaire à respecter si je souhaitais obtenir des résultats satisfaisants. Lors de la délimitation de mon terrain de recherche, je suis entrée en contact avec une personne indépendante, une école de danse et une association de danse pour les personnes en situation de handicap. Les trois intervenants n'ont finalement pas fait l'objet de mon exercice pour des raisons que j'ai décrites sur les pages 24-27. Avec du recul, et avant d'entamer les rencontres avec les intervenants et leurs participants, j'ai eu le temps de remédier sur mes capacités de prise de contact. Je me suis rendue compte que pour réussir mes entretiens, il fallait que je sache me montrer engagée, ouverte et intéressée aux activités de mes interviewés. Cette attitude m'a ouvert l'accès à la disponibilité de ces derniers dans leur emploi du temps surchargé ; elle m'a par ailleurs permis de réaliser avec eux un dialogue fructueux en informations. La prise de recul s'est d'ailleurs avérée nécessaire à plusieurs reprises pour pouvoir avancer dans mon travail. Tout l'apprentissage s'effectuait dans la durée, avec l'évolution de mon mémoire. Au fur et à mesure que j'avançais, j'ai appris à m'arrêter un instant afin de revoir ce que j'avais produit. J'ai alors souvent perçu les insuffisances que je pouvais encore rétablir. Mon apprentissage a ainsi consisté en grande partie à savoir progresser étape par étape, de manière autonome, à savoir effectuer un auto-jugement sur mes résultats tout en tenant compte des règles d'un travail scientifique.

Qu'est-ce que je changerais si... ?

Malgré mes efforts pour perfectionner mon travail, je ne suis pas parvenue à changer certains éléments, faute de temps. J'aurais par exemple souhaité revenir sur ma première interview, effectuée avec l'« animateur » de mon choix. C'est lors de l'analyse de toutes les entrevues que j'ai compris que j'aurais pu mieux la structurer. C'était la première de la série et de plus, je l'ai menée six mois avant les quatre autres entretiens. Par crainte d'échapper à une donnée importante, j'ai construit la grille d'entretien destinée à l'« animateur » sous forme d'un entretien non-dirigé. Paradoxalement, en l'analysant plus tard, j'ai vu qu'en le structurant

comme je l'avais fait pour la professeure et la thérapeute, j'aurais probablement obtenu des informations plus pertinentes.

La partie théorique aurait aussi pu évoluer différemment. J'aurais pu moins insister sur l'évolution historique des trois disciplines de danse et me concentrer essentiellement sur leurs outils de travail. Avant de construire la partie théorique, j'avais songé à procéder de cette manière. Mais je n'ai pas réussi à trouver les informations souhaitées dans la littérature, et j'ai par conséquent décidé de laisser les outils se faire découvrir lors de ma recherche sur le terrain. Mentionner l'évolution historique n'a pas été pourtant sans importance. Cela m'a permis de constater les différents penchants fonctionnels de la danse depuis son existence. Mais, si c'était à refaire, j'aurais appuyé davantage sur la partie concernant l'animateur en décrivant ses moyens de travail, sa mission, voire son cahier de charge, de façon à disposer d'une vision précise de la profession d'animateur socioculturel. Le fait d'évoquer les outils d'animateur à partir de sources théoriques fiables aurait soutenu les résultats que j'avais obtenus ensuite sur le terrain.

14.2 LIMITES DE LA RECHERCHE

Le début de mon exercice de recherche a été marqué par un enthousiasme audacieux, lorsque je m'étais fixé pour objectif d'identifier une spécialisation à ma future profession, l'animation socioculturelle. Il s'est agi de découvrir et de suivre un « animateur de danse ». Pour ce faire, j'ai décidé d'utiliser la méthode qualitative. Néanmoins, celle-ci a comporté le désavantage de ne permettre de posséder qu'un petit échantillon de sujets interviewés. Par conséquent, il m'a été impossible d'émettre des conclusions affirmées, valables pour tout un groupe. La méthode qualitative m'a permis d'obtenir le nombre d'informations importantes à mon exercice de recherche mais qui ne sont vraies que pour leurs auteurs.

J'ai par ailleurs décidé de limiter le terrain de mes enquêtes à un canton précis, le canton du Valais. Une telle décision s'est avérée contraignante lors de la recherche des intervenants qui correspondraient parfaitement à mes critères de recherche. J'ai été ainsi confrontée à la réalité du territoire valaisan qui m'imposait l'inexistence d'un ou d'une danse-thérapeute, actifs au moment de la réalisation de mon mémoire. J'ai pu rencontrer une personne ayant exercé la profession de danse-thérapeute dans son passé et j'ai décidé de m'entretenir avec elle, malgré les imperfections qui y ont été liées. Le représentant de l'animation par la danse s'est montré être également une épreuve dans mes recherches. Le Valais possède de nombreuses écoles et académies de danse, plusieurs compagnies de danse mais une structure ou un particulier qui seraient actifs en danse avec une option socioculturelle ont été longs à trouver. J'ai d'ailleurs failli cesser de chercher au bout de plusieurs mois de vains efforts, pensant réadapter encore ce point précis de mon mémoire. J'ai heureusement fini par trouver la perle rare qui a dépassé toutes mes attentes. Il n'a pas été évident de me limiter à un territoire précis ; je me suis probablement privée de quelques entretiens plus pertinents. Une autre difficulté de mon exercice de recherche est survenue lors de mon expérience d'observation. Au début, j'ai souhaité effectuer le même nombre d'observations pour chaque type d'intervention mais je n'y suis parvenue que dans le cas de l'« animation par la danse », et ce pour les raisons évoquées à la page 67, dans l'Analyse des grilles d'observation.

14.3 BIAIS DE LA RECHERCHE

Mon exercice de recherche ne s'est pas passé de certaines influences. Ces dernières transparaissent dans mon travail comme des subjectivités de ma part ainsi que de la part des personnes interviewées. Ma propre subjectivité, quant à elle, puise sa source dans maintes expériences en danse que j'ai effectuées depuis mon enfance. J'ai commencé par fréquenter des cours de danse. Puis, pendant mes études universitaires, je me suis intégrée à un théâtre de danse pour amateurs avec ou sans handicap physique. Notre groupe, mené par une animatrice socioculturelle, séjournait dans le centre de loisir de la métropole. C'est là que je me suis aperçu que la danse allait au-delà du plaisir corporel. Au bout de trois ans de mon engagement au théâtre, j'ai réalisé à quel point il s'agissait d'une expérience forte en émotions et riche en attachements. Plusieurs années plus tard, pendant la réalisation de ce mémoire, je me suis surprise à penser à quel point mon passé de danseuse amateur m'avait marquée. Il m'a été impossible de m'en détacher et de ne pas porter de jugement sur les découvertes accomplies lors de mes recherches. J'ai néanmoins fait des efforts pour en rester consciente tout au long de l'exercice, le but étant de réussir à dissocier mon positionnement biaisé par mon propre vécu de la réalité fraîchement découverte.

Outre ma subjectivité, l'exercice de recherche se trouve influencé par les ressentis subjectifs des intervenants et des participants rencontrés. Leur vécu des « cours », des « séances » de danse-thérapie ou des rencontres autour de la danse reste personnel, vu, pensé et senti par leurs propres personnes. Les résultats de mes enquêtes de terrain se voient par conséquent relatifs à la subjectivité de chacun des interviewés. C'est pourquoi, il n'a été possible d'établir aucune généralisation dans mon travail.

14.4 PISTES D'ACTION

Je verrais ainsi un animateur socioculturel se réaliser à travers une seule activité de loisir, la danse. On peut peut-être penser que n'importe quelle activité a la chance de devenir le seul moyen de travail d'animateur : la poterie, la musique, la chanson, la peinture, l'équitation et ainsi de suite. Il ne m'appartient pas d'en décider, je passe le relais aux animateurs du lendemain. J'ai enquêté pour la danse et j'ai appris qu'une intervention d'ordre social en danse était tout à fait possible à réaliser. Dans un centre de loisir, par exemple, ou en tant qu'indépendant, un animateur actif lui-même en danse pourra se servir de ses savoirs afin de réussir sa mission. Il ne sera pas pour autant obligé d'imiter un professeur de danse formé. Il suffira qu'il sache s'entourer de professionnels reconnus puisque son but sera le même que celui de ses usagers : apprendre au même titre qu'eux. La danse sera son outil de travail à l'aide duquel il encouragera les participants à communiquer entre eux, voire à réaliser un projet en commun. Avec la danse, il pourra extérioriser son action, il ne risquera pas de rester enfermé entre quatre murs. En développant une activité comme la danse de façon durable, les usagers ne s'arrêteront pas avec toutes les vacances scolaires ni pendant les deux mois estivaux. Ils s'organiseront au contraire un week-end ou peut-être une semaine en dehors de leur cadre habituel ce qui leur permettra de garder la performance mais aussi de resserrer les liens. Ayant la danse pour principal élément d'intervention, l'animateur remplira sa mission.

Un « animateur de danse » pourrait être spécialisé sur une danse précise comme c'était le cas de l'intervenant en tango argentin que j'ai eu l'honneur de rencontrer. Un « animateur de danse » pourrait se consacrer à une danse attirante pour le public qu'il visera de toucher. Ainsi, un professionnel désirant travailler pour et avec les jeunes selon la coutume du métier, pourra utiliser les danses de rue (hip-hop, break dance) ou d'autres danses-tendance pour accomplir ses objectifs. L'animateur dans un home se verra déployer ses moyens sous forme

de mazurka, de la valse ou tout simplement d'une série de mouvements et d'exercices physiques qui feront office de tout un projet en animation. Car l'animateur usera du mouvement pour demander à ses usagers d'être créatifs en inventant leurs propres chorégraphies, faites individuellement, à deux ou par petits groupes. Les morceaux de ces numéros s'intégreront dans un puzzle final, présenté sous forme d'une représentation publique ou plus intime. D'autres manipulations s'annoncent faisables mais je me les réserve pour ma propre pratique si l'opportunité se présente...

14.5 AINSI JE CONCLURAI...

L'exercice de recherche que j'ai entrepris et mené jusqu'au bout a représenté pour moi une épreuve sur plusieurs plans : organisationnel, émotionnel, financier, professionnel, personnel... J'ai eu de la chance d'avoir pour sujet un thème qui m'interpellait malgré les épisodes de découragement, survenus plus d'une fois lors de mon travail. C'est sans doute la curiosité et l'attachement envers le sujet choisi qui m'ont permis de résister aux nombreuses circonstances de la vie quotidienne, sous la pression desquelles je me serais probablement arrêtée en cours de chemin. L'intérêt de chercher et l'espoir de découvrir le métier rêvé m'ont servi de phare dans la situation météorologique automnale qui a donné le ton aux premières périodes de mon engagement. Par où commencer ? Comment m'organiser ? Sur quels repères m'appuyer si mes futurs intervenants se font inexistantes ? Mal rassurée, tout en tournant en rond, j'ai entamé une longue bataille de motivation. Elle n'était pas gagnée d'avance, mais une fois les brumes d'un début incertain traversées, j'ai progressé avec plus de rigueur, mieux organisée, déterminée et confiante.

J'ai pris du plaisir à rencontrer toutes les personnes qui ont contribué à mes interviews. Elles m'ont apporté un regard neuf sur leur spécialisation en partageant avec moi leur vécu professionnel et leur amour envers le mouvement, qu'elle qu'elle ait pu être sa forme. En les écoutant, je me suis rendue compte qu'elles avaient toutes une place légitime dans le monde du loisir et dans celui du bien-être. A entendre les participantes des trois disciplines, j'ai vu qu'elles n'avaient pas toutes eu les mêmes besoins ni les mêmes attentes et que ce serait ainsi bien fait s'il pouvait y avoir des offres d'intervention plus variées auprès de la population valaisanne. Cela ne va sans doute pas tarder à venir.

La réalisation de mon travail de diplôme a été une expérience enrichissante, certes éprouvante, et donc inoubliable. Le plus grand défi consistait à m'organiser de façon à ce que je réussisse à avancer étape par étape, dans un rythme constant. Car là se cachait l'une des principales difficultés : si j'ai dû interrompre le travail en cours pour une durée indéterminée, une fois que je l'ai repris, j'ai consacré plusieurs longues journées à m'y remettre. Les combats pour la motivation ont repris de plus belle, les délais se sont encore repoussés et la lumière de la sortie du tunnel s'est encore éloignée dans le noir. Si vous désirez mesurer vos capacités organisationnelles, la réalisation d'un mémoire me semble très bien appropriée à ce genre de défi. Mais attention, la règle de cette compétition n'est pas tout à fait la même que pour les autres sports. Cette fois, participer ne suffit pas. L'important cette fois, c'est d'arriver au but !

Pour conclure, je comparerais l'exercice de recherche à un immense ballon, gonflé à en exploser, mais qui, contre toutes attentes, se dégonfle au fur et à mesure que l'exercice regagne en contenu. Et finalement, sur le podium des champions, on se retrouve avec un bout de tissu en caoutchouc, comme souvenir d'un défi qu'on croyait démesuré au démarrage de notre projet quasi-scientifique...

15. BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur la danse

Crémézi, S. (2002). *La signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron.

Assimacopoulos, H. (2006). L'art de faire danser les immobiles. *Repère social*, 73, pp. 16.

Vaysse, J. (2006). *La danse-thérapie : histoire, techniques, théories*. Paris : L'Harmattan.

Lesage, B. (2006). *La danse dans le processus thérapeutique : fondements, outils et clinique en danse-thérapie*. Ramonville Saint-Agne : Editions érès.

Romain, M. (2003). *La danse à l'école primaire*. Paris : Retz.

Garnero, S. (1993). Les premiers traités de danse au XV^e siècle en Italie : principes d'une danse savante et technique du corps dans une société du mouvement. In *Techniques et culture*, vol. 22, p. 145-173.

Assimacopoulos, H. (2006). L'art de faire danser les immobiles. *Repère social*, 73, pp. 16.

Prudhommeau, G. (1986). *Histoire de la danse. Tome 1 : Des origines à la fin du Moyen Age*. Collection SPORT et CONNAISSANCE, dirigée par Borhane Erraïs. Paris : éditions amphora s.a.

Prudhommeau, G. (1989). *Histoire de la danse. Tome 2 : De la renaissance à la révolution..*. Collection SPORT et CONNAISSANCE, dirigée par Borhane Erraïs. Paris : éditions amphora s.a.

Ouvrages sur l'animation socioculturelle

Poujol, G. (1978). *Le métier d'animateur : entre la tâche professionnelle et l'action militante : l'animation et les animateurs d'aujourd'hui*. Toulouse : Edouard Privat.

Ministère de l'emploi et de la solidarité (Éd.). (2000). *L'animation socioculturelle*. Paris : La documentation Française.

Gillet, J.-C. (2006). *L'animation en questions*. Ramonville Saint-Agne: Editions érès.

Gillet, J.-C. (2005). *L'animation dans tous ses états (ou presque)*. Paris : L'Harmattan.

Peyre, M. (dir.). (2006). *Animation socioculturelle et employeurs associatifs : livre noir : du grand écart entre discours et pratiques !* Paris : L'Harmattan.

Gillet, J.-C. (1995). *Animation et Animateurs : Le sens de l'action*. Paris : L'Harmattan.

Études

Secrétariat d'Etat auprès du premier ministre chargé de la jeunesse et des sports. (1987). *Les professionnels de l'animation : rapport d'enquête*. Paris : La documentation Française.

Ministère de l'emploi et de la solidarité (Éd.). (2000). *L'animation socioculturelle*. Paris : La documentation Française.

Sites internet

Association BewegGrund. (Page consultée le 13 janvier 2008). *Portrait de l'association BewegGrund*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.beweggrund.org/fr/index.php>

Cie.Philippe Saire. (Page consultée le 14 janvier 2008). *La compagnie*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.philippesaire.ch/LaCompagnie.asp>

Association On va danser. (Page consultée le 6 février 2008). *Les Trottoirs de Buenos Sierre*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.onvadanser.com/>

Association Caminito Tango. (Page consultée le 18 août 2009). *Practica del 'underground'*, [En ligne]. Adresse URL : http://www.toutango.com/caminitotango/PRACTICA-DEL-UNDERGROUND_r5.html?PHPSESSID=0bb268de75f255c081057ec2487b0eb4

Studia. (Page consultée le 11 juillet 2009). *Le professeur de danse vu par le Cedies*, [En ligne]. Adresse URL : http://www.studya.com/formations_metiers/SPORT/professeur_danse.htm

Haute Ecole de travail social et de la santé. (Page consultée le 7 août 2009). *Animateur-trice socioculturel-le*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.eesp.ch/formation-initiale/filieres-hes/asc.html>

Méthode pilates. (Page consultée le 7 août 2009). *Qu'est-ce que la méthode Pilates ?*, [En ligne]. Adresse URL : <http://pilates.free.fr/index.html>

Haute Ecole spécialisée de Suisse Occidentale. (Page consultée le 4 novembre 2009). *Travail social*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.hes-so.ch/modules/formation/detail.asp?ID=191>

Le Dictionnaire. (Page consultée le 4 novembre 2009). *Définition du mot contre-temps, contretemps*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=contre-temps>

Le libre accès à l'information. (Page consultée le 4 novembre 2009). *Modern Jazz : mieux connaître cette danse*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.web-libre.org/dossiers/modern-jazz,6881.html>

L'Atelier du Geste Rythmé. (Page consultée le 4 novembre 2009). *Ce qu'est l'expression primitive*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.gesterythme.com/spip.php?article2>

Association suisse des professionnels de la danse. (Page consultée le 27 août 2008). *Formation*, [En ligne]. Adresse URL : <http://dancesuisse.ch/index.php?id=19&L=3>

Méthodologie

Giroux, S., Tremblay, G. (2002). *Méthodologie des sciences humaines*. Québec : Editions du Renouveau Pédagogique Inc.

Mayer, Robert (et al.). (2000). *Méthodes de recherche en intervention sociale*. Paris : Gaëtan Morin Editeur.

Houdart, O., Prioul, S. (2006). *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*. Paris : Editions du Seuil.

16. ANNEXES

- Annexe 1 :** Grille d'observation vide
- Annexe 2 :** Grille d'observation - Groupe du cour de danse
- Annexe 3 :** Grille d'observation - Participants de la danse-thérapie
- Annexe 4 :** Grille d'observation - Participants de l'« animation par la danse »
-
- Annexe 5 :** Schéma d'entretien
- Annexe 6 :** Guide d'entretien - Professeure de danse
- Annexe 7 :** Guide d'entretien - Participante du cours de danse
- Annexe 8 :** Guide d'entretien - Danse-thérapeute
- Annexe 9 :** Guide d'entretien - Participante de la danse-thérapie
- Annexe 10 :** Guide d'entretien - « animateur par la danse »
- Annexe 11 :** Guide d'entretien - Participante de l' « animation par la danse »
-
- Annexe 12 :** Types de structures d'écoles de danse en Suisse
-
- Annexe 13 :** Structures visitées / Professionnels et intervenants rencontrés