

NOUVELLES DE DANSE



REGARDS CROISÉS

Danser le monde pluriel

PRATIQUE

Les Tuning Scores de Lisa Nelson

EN CRÉATION

Entretiens avec Thi Mai Nguyen et Marion Faure, Ahmed Ayed, Florian Boutin, Leslie Mannès

MAGAZINE SEMESTRIEL
ET MÉDIA NUMÉRIQUE
ÉDITÉ PAR CONTREDANSE

OCT. → MARS 27

N°93

2 BRÈVES

4 FIGURES

Traductrice, programmatrice, spectatrice engagée et amie de Contredanse, Denise Luccioni a traversé cinquante ans de création chorégraphique. Hommage.

Par Baptiste Andrien et Florence Corin

6 PRATIQUE

Comment regarder, sentir, décider et composer ensemble ? Stéphanie Auberville, Lisa Coppi, Anouk Llaurens et Eva Maes racontent comment les Tuning Scores de Lisa Nelson ont transformé leur rapport à la danse, à l'attention et au collectif.

Par Anne Golaz

10 LIVRES

Été pourri, recherche sur la pluie dans le Brabant wallon

Ondine Cloez par Florence Corin

12 REGARDS CROISÉS

Danser le monde pluriel

14 Qui écrit l’histoire des danses noires ?

Par Massinda Zinga

16 Penser la décolonialité, du corps aux institutions culturelles

Betty Tchomanga par Wilson Le Personnic

20 *Back to Kidal*, contre le silence du monde

Serge Aimé Coulibaly par Isabelle Meurrens

24 Danser sous un plafond de verre

Par Nathalie Debusschere

28 Comment parler des danses *street* ?

Par Nathalie Debusschere

EN CRÉATION

31 Émeute

De Thi Mai Nguyen et Marion Faure par Anne Golaz

34 ماحلى خيالك

Beautiful Shadows

De Ahmed Ayed par Anne Golaz

36 KêR

De Florian Boutin par Anne Golaz

37 À nos chères

De Leslie Mannès par Anne Golaz

46 À CONTREDANSE

ÉDITO

PAR ISABELLE MEURRENS

Small world, le monde est petit. Une théorie née en 1929, expérimentée par Stanley Milgram en 1967, puis popularisée par Duncan Watts au début des années 2000, soutient qu’il ne faut pas plus de six ponts pour relier un agriculteur de Beauvechain et un informaticien de Bangalore, ou deux individus quelconques pris au hasard.

Le monde est fait d’une multitude de petits mondes, aux maillages très serrés, et de quelques personnes qui les relie. Notre agriculteur manifeste à Bruxelles avec un ami syndicaliste, reçu par le chef de cabinet du ministre de l’Agriculture. Celui-ci croise le Premier ministre, qui rencontre à Davos son homologue indien, dont la nièce a fait réparer son ordinateur par notre informaticien. Six liens : la boucle est bouclée.

Sommes-nous pour autant tous-tes frères/sœurs ? L’adelphité — cette capacité à reconnaître comme un frère ou une sœur celui ou celle qui ne l’est pas, mais qui partage avec nous cette condition : celle d’avoir conscience que nous allons mourir— est une valeur que

le XX^e siècle a jetée aux oubliettes. Le dossier de ce numéro nous invite précisément à regarder l’autre, les fractures, les récits effacés, les cartes qui déforment, les mots, les pratiques et les rapports de pouvoir dont nous héritons.

Cet été, Contredanse a perdu deux autrices, Simone Forti et Denise Luccioni. Denise, toi qui disais qu’il fallait « faire que ça ouvre, que ça pense, que ça vole haut — au lieu de patauger en milieux clos », ce numéro t’est dédié.

À travers les œuvres, les livres, les recherches et les initiatives présentés dans ces pages, passeur·euses et artistes sont des passeur·euses qui font circuler les récits et ouvrent des passages. L’optimisme est alors permis — sans naïveté ni déni —, non pas pour attendre, les bras croisés, que le mieux advienne. La posture optimiste, défendue par Serge Aimé Coulibaly dans ce numéro, est un engagement pour que demain soit plus lumineux qu’hier.



BRÈVES

PAR ISABELLE MEURENS

Disparition

Simone Forti s'est éteinte le 29 juillet 2026, à l'âge de 91 ans. Née à Florence dans une famille juive contrainte de fuir l'Italie fasciste, elle grandit aux États-Unis, où elle étudie auprès d'Anna Halprin, puis de Robert Dunn. Proche du Judson Dance Theater, son travail s'étend des premières constructions de danses minimalistes aux études sur le mouvement des animaux, en passant par les *News Animations*, les portraits de paysages et la *Logomotion*, une forme d'improvisation fondée sur la résonance entre le mouvement et la parole.

La danse en quête d'espace

La RAC et la FDDances lancent RésiDanse, un réseau de résidences en Fédération Wallonie-Bruxelles. Écoles de danse, studios et lieux culturels sont invités à mettre un espace à la disposition d'une ou d'un artiste ou d'une compagnie pendant au moins une semaine par an. Les deux fédérations assureront la coordination et la rencontre entre lieux et équipes artistiques.

Plus d'infos sur larac.be.

Danser avec, enseigner autrement

Comment les écoles supérieures de danse favorisent-elles – ou freinent-elles – la diversité ? Le rapport *Danser avec*, issu du projet Diversity in European Higher Dance Education, examine les pratiques de P.A.R.T.S., de La Manufacture et de l'Université des arts de Stockholm. Il pointe notamment les obstacles économiques et juridiques, le format des auditions, la précarité des enseignantes et enseignants et le choix des formes dominantes de danse au sein du cursus. Parmi les pistes proposées : mieux situer l'histoire des pratiques enseignées, associer les étudiants et étudiantes aux décisions, et créer une cellule interinstitutionnelle dédiée à la diversité. Le projet comprend aussi un cours destiné aux étudiantes et étudiants et une formation pour les équipes pédagogiques.

Rapport et outils sur manufacture.ch.

Cours de danse à portée de clic

Danse, théâtre, cirque ou musique : TASSY – Connecting Arts rassemble sur une même plateforme les cours et ateliers proposés à Bruxelles dans le

domaine des arts de la scène. Le site facilite la recherche des amateurs et amatrices comme des personnes professionnelles, offre une vitrine aux structures qui organisent ces activités et permet de s'inscrire directement aux cours.

Tassy.app.

Management culturel

L'Organisation ouvre sa quatrième saison de formations consacrées aux pratiques collaboratives. Dix modules d'une journée aborderont notamment le management transversal, le partage du pouvoir et des responsabilités, la communication, la facilitation, la décision par consentement ou encore le feed-back. Ils peuvent être suivis séparément.

lorganisation.be.

Gouvernance culturelle en rénovation

La gouvernance culturelle de la Fédération Wallonie-Bruxelles devrait être réformée cet automne. Au programme : diversifier la composition des commissions d'avis, y compris sur le plan territorial. Les représentants politiques au sein des structures culturelles pourraient, quant à eux, être remplacés par des commissaires

non décisionnaires chargés d'un contrôle de légalité. Le nombre de fédérations professionnelles reconnues et représentées dans les chambres de concertation pourrait aussi être réduit. Parallèlement, le gouvernement a approuvé les premières orientations d'une Maison des travailleuses et travailleurs des arts. Pensée comme un point d'entrée unique, elle devrait orienter artistes, porteurs et porteuses de projets, étudiantes et étudiants vers les informations relatives à leurs droits, aux aides et à l'accompagnement professionnel.

Un passage dans la nuit

À La Raffinerie, une nouvelle porte relie désormais la salle polyvalente à la cour de Cassonade, espace culturel porté par Alwakan. Dans ce passage s'installe Vestiaire, projet de curation nocturne imaginé par Marie Umhoza et Vivi Focquet de l'asbl Era. Installations, clubbing, performances et débats s'y rencontrent pour faire du night-club, un centre d'art, et de la fête, un espace de création artistique, sociale et politique. Prochains rendez-vous : *Streaming*, le 2 octobre, *Questions+Answers*, le 23 octobre, Cassonade, le 8 novembre, et *Texting*, le 14 novembre.

charleroi-danse.be.

La réforme des pensions, où en est-on ?

Une carrière artistique n'alterne pas simplement périodes d'activité et d'inactivité. Aux contrats visibles s'ajoutent des temps de travail sans contrat : écriture, recherche, répétitions, préparation d'un projet... Ces périodes peuvent être couvertes par l'allocation du travail des arts et compter pour la pension comme périodes « assimilées ».

À partir de 2027, la réforme des pensions, qui touchera toute la population belge, limitera le nombre de jours de chômage pouvant compter dans le calcul de la pension. Au-delà d'un plafond fixé selon l'année de naissance, une partie de ces jours ne sera plus prise en compte. Les périodes couvertes par l'allocation du travail des arts échapperont à cette limitation, mais uniquement à partir du 1^{er} avril 2014. Celles qui précèdent cette date seront traitées comme du chômage ordinaire et pourront donc être écartées du calcul. Ce n'est pas un simple détail technique : des personnes proches de la retraite risquent de se voir retirer des années de carrière qu'elles pensaient légitimement acquises sous les règles en vigueur à l'époque.



RETROUVEZ TOUTES LES BRÈVES SUR
NOUVELLESDEDANSE.CONTREDANSE.ORG

Pourquoi cette coupure en 2014 ? L'argument avancé est administratif : l'ONEM ne pourrait pas identifier les périodes antérieures. Pourtant, une protection sociale particulière existe depuis 1973, et l'ONEM dispose des codes permettant d'en retrouver les bénéficiaires. Malgré ces éléments, les amendements visant à supprimer la coupure ont été rejetés. Les dockers et les pêcheurs, dont les métiers connaissent, eux aussi, une intermittence structurelle, ont pourtant obtenu une exception plus large. Pour le secteur artistique, ce « deux poids, deux mesures » est discriminatoire.

Plus de quarante fédérations, syndicats et sociétés de gestion collective dénoncent une loi « inique », qui assimile à de l'inactivité des périodes consacrées à la création. Les organisations professionnelles préparent un recours devant la Cour constitutionnelle. Gageons que les juges sauront lire les codes que le ministre Jan Jambon refuse de voir.



FIGURES

Denise, le Réel et son double © DR



Denise Luccioni

des cellules à la Voie lactée

PAR BAPTISTE ANDRIEN ET FLORENCE CORIN

Quand naît-on à la danse ? Pour Denise Luccioni, c'est en 1976, à la Sainte-Baume, lors des Fêtes musicales. Face à *Primary Accumulation* de Trisha Brown, elle découvre « la sensation de hors temps et de hors gravité. Dans mon corps, leurs mouvements ricochent.¹ » Une rencontre avec « cet art très haut dans l'échelle des filtres disponibles pour appréhender, vivre et penser le monde² ».

À Contredanse, nous avons d'abord connu Denise traductrice, collaborant aux éditions. Puis membre engagée du conseil d'administration. Et amie. Le 30 mai 2026, Denise s'en est allée pour d'autres dimensions. Il nous tient de parler d'elle – on l'imagine encore surgir, coiffée de son chapeau, regard à l'affût, sourire espiègle. Et de ses danses. Celles qu'elle a aimées, soutenues et dansées.

Après les Fêtes musicales, Denise rêve de New York. Elle rejoint d'abord Artservice International, « secrétariat d'artistes » créé par Bénédicte Pesle, à l'origine de l'introduction de l'avant-garde états-unienne en France. Elle rencontre ou retrouve Merce Cunningham, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer... Elle se forme au métier de spectatrice et découvre, « au-delà de ce qui est donné à voir dans le "spectacle", l'expression par métaphore d'autres dimensions, y compris politique, et la source de mon engagement dans l'accompa-

gnement plutôt que dans la pratique ». Elle devient assistante, chargée de production et de diffusion, puis programmatrice à l'American Center de Paris, à la Fondation Cartier, au Théâtre de la Bastille, participe à la création de la Cinémathèque de la danse, traduit et sous-titre en direct des spectacles, dont ceux de Robyn Orlin et de Robert Ashley. Elle traduit des articles et des livres : Sally Banes (aux Éditions Chiron), Steve Paxton, Anna Halprin, Lisa Nelson (aux Éditions Contredanse)... Lire et entendre la langue des autres, et la reformuler, à travers la sienne.

Empêchée de rejoindre des célébrations autour de Bob Wilson et de Grand Magasin, Denise s'invente une nouvelle forme de présence : le film vidéo. Sa voix off accompagne archives et autres séquences de son invention. Elle présente le travail des artistes, en propose des clés de lecture, tel un mode d'emploi poétique. Un projet de capsules vidéo prend forme : cartographier les univers qui l'ont marquée,

faire œuvre de ses impressions. Trisha Brown, Steve Paxton, Richard Foreman, Philippe Quesne... et Bénédicte Pesle. Du site web à l'installation, les titres changent – *Dansez neurones, souriez cellules* ou *Denise Luccioni : 50 ans de scène* en vidéos – et chaque capsule est retravaillée au fil de ses nouveaux éclairages.

Denise excelle dans la concision. Après avoir écouté la longue histoire d'un tireur à l'arc zen trébuchant dans un escalier, elle reformule : « Perdre l'équilibre, toucher la cible. »

Merci, Denise

(Clin d'œil à notre partie de ping-pong de mercis, toujours en cours)
(Merci également à sa fille Cléo Tabakian)



¹ Extrait du document de travail de D. Luccioni, « Parce que la Sainte Baume », 2021.
² Avant-propos, D. Luccioni, in *Terpsichore en baskets – Post-modern dance*, Sally Banes, trad. Denise Luccioni, Éditions Chiron, 2002.
³ Ibid., document de travail.

PRATIQUE

Plongée dans les Tuning Scores

ENTRETIEN AVEC STÉPHANIE AUBERVILLE,
LISA COPPI, ANOUK LLAURENS ET EVA MAES
PAR ANNE GOLAZ

Les *Tuning Scores*, en français « partitions d'accordage », sont développés par la chorégraphe états-unienne Lisa Nelson à partir des années 1970. Rencontre avec quatre artistes et pédagogues qui nous partagent leurs expériences, et comment les *Tuning Scores* impactent leurs pratiques. Leurs paroles dialoguent avec les extraits du livre de Lisa Nelson, qui vient de paraître aux Éditions Contredanse.

Danser, regarder, sentir. Laisser fleurir

Stéphanie Auberville : Les partitions sont à la fois simples et précises, et c'est par leur pratique que quelque chose émerge de très spécifique. Dans les Scores, il y a des outils pour communiquer ce que l'on voit, des outils pour être présent et présente à ce que l'on regarde. Dans ce que je veux transmettre de cette pratique, il y a vraiment une qualité d'être présent et présente à son

corps et à l'espace, et une qualité de comment on regarde les autres.

Lisa Coppi : Dans la pratique des *Tuning Scores*, l'observateur ou observatrice a un rôle, il ou elle a une responsabilité dans ce qui se produit, au même titre que la personne qui est en train d'explorer avec son corps. On devient tous des sculpteurs ou sculptrices de ce qui se crée. En tant que personne mouvante, on peut alors se déposer et aller dans ses sensations, dans ce qui nous semble

juste parce qu'il y a aussi une répartition de la question de l'œil extérieur depuis différents points de vue.

Stéphanie Auberville : On est à la fois dans une sensorialité et dans jouer le Score. On essaye que notre imagination soit la plus physiologique, la plus sensorielle possible. Par cette sensorialité et le fait que, souvent, on a les yeux fermés lors des pratiques, nos façons de prendre des décisions s'en trouvent transformées, déplacées, notre intuition est énormément activée.

Le *Tuning Score* a vraiment ouvert une autre façon de me sentir, de me penser, de m'imaginer et d'être convoquée dans une composition. Beaucoup plus intuitive.

Dans cette pratique, j'aime l'idée que les Scores sont des manières de poser un cadre, quelque chose de défini et de spécifique, puis de laisser fleurir, de regarder ce qui pousse, aussi bien dans le mouvement que dans la façon de voir. Je me suis toujours questionnée sur ce qu'est la danse pour moi. Comment je cherche une danse : seule ou avec d'autres ? Comment je crée les conditions pour regarder une

danse ? Et je trouve ça passionnant d'avoir un outil qui permette de « dealer » avec ça et de pouvoir communiquer aux autres les petites choses que je trouve merveilleuses.

Comment l'accordage est-il analogue à la danse et à l'observation de la danse ?
D'abord, c'est physique – c'est une action. Il met en mouvement mon corps, mes sens et mon attention. C'est aussi sensible – je peux le sentir dans mon corps. C'est relationnel – c'est ma façon de me relier aux choses. Et c'est de la composition – cela met en ordre.
(p. 4)

Se rencontrer, s'accorder. Faire collectif

Anouk Llaurens : L'une des partitions que j'applique souvent dans mon travail, et notamment dans *Replays*, ma publication sur Oral site, c'est *Reprises de solo*. Ça part de l'observation de l'espace ; l'environnement est premier dans le travail de Tuning. On est toutes et tous ensemble en train d'observer là où ça nous appelle, ce qu'on veut donner à voir aux autres. Quand une personne se sent prête à faire une proposition, elle ferme les yeux et dit « début ». Au même moment, une des personnes qui regardent lance un « timer » pour une minute.

Pratique de Tuning Scores, Bruxelles, septembre 2024. © Brune Campos



On regarde de là où on est, sauf si celle qui danse a suggéré une perspective, un point de vue spécifique. Ensuite, il s’agit de rejouer, à plusieurs, ce qu’on a perçu du solo. On ne rejoue pas uniquement ce qu’on a vu, mais ce qui nous a touchés dans la proposition. Quand une des personnes qui rejouent dit « début », le « *timer* » est lancé à nouveau pour une minute. Quand la minute s’est écoulée, on dit « one », et les reprises s’arrêtent.

D’un même point de départ, toute une diversité d’interprétations apparaît. Ça donne à voir l’univers de chacun·e qui est si singulier, ça permet de se rencontrer. Je trouve ça merveilleux. C’est une pratique qui complique, qui enrichit, qui fait apparaître des aspérités. Ça génère des poches de résistance et de poésie qui s’opposent à la tendance actuelle de tout lisser. Ça donne des outils pour vivre en collectif : comment on survit à la différence des autres, au goût des autres, aux manières d’être des autres ? Ce n’est pas facile pour moi d’être en collectif et ça me permet de travailler cette question.

Lisa Coppi : J’adore la partition *Reprises de solo*. Il y a quelque chose au service du collectif, de l’autre. Au service de ce que tu as reçu, de ce que tu as envie de redonner, de ce qui a compté, de ce qui est précieux. Je trouve magnifique l’idée que la danse soit une chose qui appartient à une forme d’écologie. Qui nous sort de l’endroit où il faudrait produire depuis son intelligence artistique, son propre élan créateur, depuis le génie que nous sommes.

Tout ce qui compose ta mémoire sensorielle est danse. Et il y a toute cette complicité qui s’installe avec la personne qui a été dans la danse source. C’est une relation que je trouve très belle. Développer une

complicité sans interagir verbalement peut aussi être fun. Il y a souvent du rire dans la reprise où l’on peut se reconnaître parfois. L’idée, évidemment, ce n’est pas de caricaturer, mais il y a quand même quelque chose de drôle dans le fait d’être repris, d’être face à ce que l’autre a vu de soi.

Les appels vocalisent des désirs qui se bouscuaient dans ma tête quand j’assistais à des spectacles de danse. S’il te plaîtiiiiit, reste avec ça plus longtemps, laisse-moi voir ça. Ou moins ! Répète ! Pause ! Fin. Fin. Fin ! Et ils ont évolué en une boîte à outils permettant le retour en temps réel entre danseuses et danseurs lors d’une improvisation collaborative. (p. 69)

**Communiquer.
Donner un feed-back**

Eva Maes : La première partition que j’ai vraiment appréciée, où j’ai senti la magie collective opérer, c’est *Trio aveugle à l’unisson*. Trois personnes entrent dans l’espace et commencent par chercher un début en commun. Ça peut être un geste, une direction, un mouvement. Et, quand les trois personnes ont reconnu qu’elles sont dans quelque chose ensemble, elles ferment les yeux. Et de là, pendant trois minutes, l’objectif est de trouver l’unisson, peu importe ce que ça signifie. Plus que la partition en elle-même, c’est la magie, le pouvoir d’un appel spécifique durant l’action qui m’ont marquée.

La beauté des *Tuning Scores* réside dans le fait qu’il y a une langue, une manière de communiquer. Quand on est collectivement dans le processus de recherche, d’exploration, de danse, on sait que nous sommes tous et toutes vues, car quelqu’un communique avec nous en temps réel. Pour moi, Lisa Nelson est l’une des « maîtresses du *feed-back* ».

Le *feed-back*, dans sa pleine profondeur, avec toutes ses couches : le cœur, le sensoriel, l’intellect. Ce n’est pas quelque chose que l’on explique. On explore, on ressent et on joue ensemble pour le développer.

Anouk Llaurens : Le *Tuning Score*, c’est presque uniquement du *feed-back*. On propose, on s’écoute, on répond. Pour moi, c’est vraiment basique. C’est une pratique relationnelle. Ce qui m’intéresse, ce n’est pas uniquement les personnes qui dansent, mais aussi leur relation, ce qui se passe entre elles, dans un lieu. C’est un savoir-faire, un savoir-être de danseurs et danseuses qui pratiquent le *Tuning Score*, et une de mes luttes, c’est de les valoriser. Cette danse a beaucoup à donner au monde d’aujourd’hui, des outils extrêmement sophistiqués pour créer en dialoguant.

Nous sommes expert-es en lecture du mouvement. Notre survie dépend de la lecture de détails. Un sourcil qui se hausse, dans une profusion d’infimes mouvements du corps, signifie quelque chose pour nous. Nous lisons même les actions avant qu’elles apparaissent. D’un coup d’œil imperceptible, nous pouvons sentir qu’une personne par qui nous ne voulons pas être vu-e est sur le point de se tourner vers nous. (p. 12)

Pratiquer, transmettre, créer.

Eva Maes : Pour Lisa Nelson, l’enseignement et l’activité artistique sont profondément connectés. C’est devenu une évidence pour moi en entendant cette phrase et un vrai soutien. Ça m’a permis de trouver de la liberté entre ce que l’on nomme le domaine artistique et le domaine de la transmission. Je pense que, pour Lisa Nelson, c’est une pratique de survie que celle de dire que ça appartient à un ensemble, que l’un nourrit l’autre.



Pratique de Tuning Scores, Bruxelles, septembre 2024. © Brune Campos

J’enseigne le *Body-Mind Centering*® et donne des cours de danse dans différents contextes. Par exemple, hier, j’ai donné des cours d’introduction au mouvement pour les enfants. J’ai enchaîné quatre groupes d’enfants de 3 à 5 ans à la suite. Vingt d’entre eux entrent dans la salle avec un enseignant qui leur crie dessus. On m’a demandé de donner un cours de danse, donc ma question est : comment ouvrir le champ sensoriel, apporter du sensible ? Car, pour moi, c’est la base. Il n’y a ni mouvement, ni danse, ni musicalité sans ça. Et, chaque jour, je trouve des solutions pour m’aider à survivre dans ce contexte. Hier, c’était une danse d’arrêts : quand la musique s’arrête, les mouvements s’arrêtent. Puis la musique s’arrête, les mouvements s’arrêtent et on ferme les yeux. C’est déjà un grand événement pour

les enfants et c’est aussi là qu’apparaissent les *Tuning Scores* pour moi.

Anouk Llaurens : Les *Tunings Scores* m’ont vraiment rééduquée, inspirée, transformée. J’enseigne depuis que je suis très jeune et, dès que j’ai reçu les outils du Tuning, j’ai tout de suite voulu les partager dans des contextes différents. Quand je partage ma version du Tuning, j’apprends à transmettre ce qui m’intéresse et je découvre ce qui m’intéresse en transmettant. Ça me permet de pratiquer et de vivre des moments d’une grande beauté. Encore une fois, pour moi, ça crée des espaces de survie, des espaces poétiques et politiques.

Lisa Coppi : J’enseigne le mouvement scénique et la formation corporelle aux futurs comédiens au conserva-

toire. Je ne transmets pas le *Tuning Score* en tant que tel, mais c’est un outil qui me permet de questionner les formes d’attention, d’observation et de collaboration. Et puis, faire une pause, répéter, amplifier, revenir en arrière, ce sont des actions qui ne demandent pas forcément beaucoup de prérequis. Je m’intéresse beaucoup aux pratiques qui peuvent donner accès au mouvement. Quand je travaille avec des gens qui ne se sont pas dédiés à la danse, il y a le défi de rentrer dans le corps et ses sensations, d’explorer hors de l’usage quotidien. Et, en même temps, de découvrir à quel point c’est lié à tout ce qu’ils vivent au quotidien.

Fin [End] Tous·tes les dansant·es sortent sur le champ. (p. 77)



LIVRES

PAR ISABELLE MEURRENS

① Laurence Pagès et Sylviane Pagès, *La danse, tant d'histoires !*

Qu'est-ce qu'être danseur et danseuse selon les époques ? Comment se formaient les ballerines au XIX^e siècle et comment le hip-hop s'est-il inventé dans les rues de New York ? Destiné aux jeunes lecteurs et lectrices, cet ouvrage, richement illustré, propose une traversée accessible de l'histoire de la danse. Il met en lumière la diversité des pratiques et des parcours, tout en montrant comment la danse évolue avec les sociétés, les arts, les technologies et les bouleversements politiques.

② Lou Forster, *Page à la main. Lucinda Childs et les pratiques de danse lettrée*

Figure majeure du Judson Dance Theater, puis de la danse minimale et postmoderne américaine, Lucinda Childs est souvent associée à la rigueur géométrique de ses compositions. Lou Forster déplace le regard en étudiant la place déterminante qu'occupent la lecture, l'écriture et les supports graphiques dans ses processus de création et de transmission.

Notes chorégraphiques, partitions et diagrammes révèlent un geste technique singulier : celui de « danser page à la main ». L'ouvrage relie ainsi

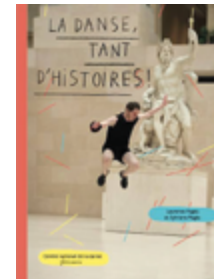
deux histoires souvent séparées : celle de la notation Laban, découverte par Childs lors de sa formation auprès de Hanya Holm, et celle des pratiques graphiques expérimentées autour de John Cage, Merce Cunningham et du Judson Dance Theater. Il montre comment ces outils nourrissent une œuvre qui circule entre danse d'expression, gestes quotidiens, ballet néoclassique et baroque.

Riche de plus de deux cents illustrations, cette imposante monographie replace l'œuvre de Lucinda Childs dans une histoire connectée des modernités artistiques et offre une lecture nouvelle des sources du postmodernisme chorégraphique.

③ Habibitch, *Décoloniser le dancefloor*

Après avoir beaucoup tourné sous la forme d'une conférence dansée, *Décoloniser le dancefloor* devient un livre. Si vous ne trouverez aucune captation de la performance, l'objectif de l'autrice pour cette publication est clair : archiver et documenter son travail, et partager les savoirs élaborés au fil des années.

Porté par une langue vive, anti-académique, personnelle et drôle, le livre nous plonge dans une pensée foisonnante, rhizomique, pop et joyeusement folle. Il est multi-



1. La danse, tant d'histoires !, Éditions CN D, collection « Jeunesse », 2026



2. Page à la main. Lucinda Childs et les pratiques de danse lettrée, Éditions Macula, 2026

dimensionnel : le récit principal dialogue avec des didascalies, des notes de bas de page, des codes QR renvoyant vers des ressources et une playlist : chaque strate ouvre une nouvelle piste, bifurque, rebondit sur une autre et participe pleinement au propos.

Radical et engagé, le livre ne cherche pas pour autant à effacer les contradictions. Habibitch assume les ambivalences, les identités et les tensions qui la traversent. Loin du manifeste monolithique, *Décoloniser le dancefloor* donne ainsi à lire une pensée en mouvement, complexe et incarnée, qui agit la politique et politise le dancefloor.

Été pourri, recherche sur la pluie dans le Brabant wallon

ENTRETIEN AVEC ONDINE CLOEZ
PAR FLORENCE CORIN

Ma recherche a commencé début 2025 par une résidence de quatre mois, sans obligation de résultat dans le Brabant wallon. Après, j'ai continué de manière autonome, car ce n'était clairement pas fini. Puis j'ai eu cette bourse pour écrire une publication. Je me suis rendu compte en écrivant que la recherche allait continuer avec l'écriture sous une autre forme, avec d'autres questions.

Pourquoi le sujet de la pluie ?

En 2024, il a beaucoup plu. À un moment, lors de petites conversations avec des voisins, des connaissances, la pluie, le fait qu'il pleuve beaucoup, mettait les gens dans un état un peu nerveux, de colère, d'agacement. Comme j'habite en Belgique depuis vingt-huit ans maintenant, je sais qu'il pleut beaucoup. Mais tout d'un coup, j'ai vu ce que ça faisait aux gens. J'ai eu envie de partir dans une recherche avec les questions : qu'est-ce que la pluie nous fait ? Comment c'est lié aux affects, aux émotions ?

Dans ce processus d'écriture, qu'as-tu découvert ?

Pendant la recherche, je n'avais fait que des petites performances, des bribes. Là, comme c'était une publication qui allait rester, il y avait cette question : qu'est-ce que je garde ? Comme la pluie, c'est

aussi un processus, pris dans le cycle de l'eau, et que l'écrit arrête les choses, il y avait la question de comment, avec l'écriture, laisser en suspens.

Plutôt que de choisir les meilleurs moments ou les informations les plus intéressantes, je me suis concentrée sur l'état dans lequel ça m'avait mise de travailler tous ces mois autour de la pluie. La recherche a ainsi continué, mais avec ce focus sur l'état.

On ressent dans l'ouvrage ce savoir incorporé, spécifique à toi en tant que danseuse et chorégraphe. Qu'apporte la danse à une recherche ?

Moi, je viens de la danse. Après, il y a toujours cette question posée : est-ce que ce que tu fais, c'est de la danse ? Pour moi, ce n'est pas vraiment une question, dans le sens où c'est mon histoire. J'ai l'impression que je pense par la danse, même si la danse n'apparaît pas forcément de manière flagrante dans les spectacles. C'est vraiment par là que je réfléchis. C'est une pratique de penser par le corps et par le corps en mouvement.

Là, c'était la marche, cela aurait pu être autre chose. Être attentive à ce qui se passe dans mon corps pendant que je réfléchis, pendant que je fais quelque chose, c'est très spécifique au champ de la danse. La pratique d'être témoin,



4. Été pourri... Collection éclats, Édition Contredanse et Charleroi Danse, 2026

son propre témoin. J'ai essayé de me dire vraiment honnêtement : en fait, ça m'a fait quoi cette recherche ?

Cet ouvrage transmet les traces de ta recherche, peut-il être vu comme un manuel chorégraphique ?

Au départ, je voulais raconter la méthodologie de travail, mais ce n'est pas une recherche universitaire, donc ce n'est pas si clair. J'imagine des gens qui le lisent et se disent : « Ah mais, en fait, on a le droit de faire ça aussi ! » S'autoriser à aller dans des zones plus floues ou plus indéfinies.

Le terme de recherche fait peur parfois. Du coup, j'ai l'impression que ce que j'ai fait, c'est révéler, faire apparaître quelques bribes de ce que pourrait être une recherche : observer, être attentive, faire appel à d'autres gens, en discuter. Et tout cela peut tranquilliser quelqu'un qui aborde une recherche.

Maintenant, j'aime bien l'idée d'avoir un objet à partager. Je trouve que c'est un bon moyen de continuer à échanger.

REGARDS

Comment les approches décoloniales déplacent-elles les récits, les savoirs et les pratiques chorégraphiques ?

Comment reconnaître les singularités sans renoncer à ce qui nous relie ?

Corps, mémoires, territoires, transmissions...

CROISÉS

Danser le monde pluriel

DOSSIER COORDONNÉ PAR ISABELLE MEURENS

En 2023, *Nouvelles de danse* consacrait un dossier aux droits culturels, qui concluait par leur difficile mise en œuvre. Issus de la Déclaration universelle des droits humains de 1948, ils peinent, comme l'antiracisme, à devenir pleinement effectifs. Cette fois, nous prendrons la question par les pieds : partir non plus des valeurs proclamées, mais des contre-récits, des pratiques et des réflexions qui déplacent les codes et les regards. Introduire une approche décoloniale et intersectionnelle pour interroger les points de vue sur la place de toutes et tous dans la sphère culturelle.

Contredanse est à l'image du secteur culturel : une structure majoritairement blanche, privilégiée et peu exposée aux discriminations. Quelle légitimité avait *Nouvelles de danse* à s'emparer de ces questions ? Fallait-il proposer une carte blanche pour éviter d'y projeter nos propres représentations ? Mais cette prudence ne risquait-elle pas de nous soustraire à notre responsabilité éditoriale, en laissant aux personnes discriminées la charge de porter seules ces questions ? Lectures¹, écoutes² et consultations³ ont jalonné ce cheminement, fait de tâtonnements, de détours et de rencontres.

Dans les approches décoloniales, il est beaucoup question de rendre visibles des savoirs et des récits, de partir du corps et de l'intime. Partir de récits singuliers est le choix que nous

avons fait ici : *Danser la résistance. Corps afro-caribéens et mémoires vivantes* de Massinda Zinga, qui raconte une recherche née dans le corps ; *les Histoire(s) décoloniale(s)* de Betty Tchomanga, qui interrogent les récits dominants et leur transmission ; enfin, Serge Aimé Coulibaly qui fait entendre une histoire largement absente des récits dominants avec *Back to Kidal*. Partir de récits singuliers, mais ne pas omettre que la décolonialité est tout sauf un enjeu individuel et est peut-être avant tout institutionnelle. Une note récente de la RAC en examine les effets concrets à travers les plafonds de verre liés à la classe, au genre et à la race, qui entravent les carrières artistiques. Récits singuliers, enjeux institutionnels, mais aussi mots et histoires des mots : « personne racisée », « afro-descendante », « héritier de l'immigration », un champ lexical foisonnant entoure les questions décoloniales. Certains termes, entachés par l'histoire, ne se prononcent plus ; d'autres, acceptables aujourd'hui, ne le seront peut-être plus demain. Pour prolonger la réflexion, le cadre historique, sociologique et anthropologique prend la forme de pistes de lecture qui viennent clore ce dossier. L'ONU vient d'adopter, à l'initiative du Groupe africain, une résolution en faveur de représentations cartographiques plus fidèles, comme la projection *Equal Earth*. Une manière de corriger des siècles de surreprésentation du Nord global et de réduction visuelle du

continent africain. Un fil supplémentaire se dessine ainsi à travers les différentes cartes qui illustrent ce dossier. De multiples sujets restent à aborder, comme l'exotisme ou l'appropriation culturelle. Ce dossier est un commencement. Deux articles sur la programmation et l'enseignement sont en préparation.

Si l'universalisme européen, en partant d'une épure abstraite, est surplombant par essence et peine à atteindre la réalité des situations, une approche purement immanente, comme l'est l'approche intersectionnelle, fondée sur l'addition des singularités, se heurte à une autre impasse : le risque du tokénisme, dont les mouvements décoloniaux sont eux-mêmes victimes. Cette tension résonne dans les mots de Senghor : « Toujours mesurer l'orgueil de sa différence au bonheur d'être ensemble. » C'est dans ce sillon que s'inscrit la proposition du philosophe Souleymane Bachir Diagne. Il invite à partir de nos hybridités mouvantes pour penser un nouvel humanisme et inventer un universel « réellement universel », non plus exclusivement européen. Et ainsi exalter les pluriels du monde.



¹ Une sélection de ces lectures est à retrouver en fin de dossier.

² Les podcasts du projet *Work in Progress*, mené par Keisha Strano, ainsi que celui de Douce Dibondo sur la charge raciale et celui réunissant Souleymane Bachir Diagne et Achille Mbembe, « Voyage en humanismes ».

³ Merci à Nathalie Debusschere, Marian Del Valle, Wilson Le Personnic, Brigitte Nervoort, Camille Philippot, Keisha Strano et Élodie Verlinden pour ces riches échanges.

Qui écrit l'histoire des danses noires ?

PAR MASSINDA ZINGA

Certaines connaissances mettent des années à trouver leurs mots.

Lorsque je suis invitée à intervenir dans une conférence ou à répondre à une interview, les questions portent souvent sur des faits : d'où viennent les danses afro-caribéennes ? Qui les a créées ? Quelle est leur histoire ? Ces questions sont légitimes, mais elles supposent souvent qu'il existe une réponse claire, immédiate, presque définitive.

Or mon expérience de chercheuse est tout autre.

La compréhension ne s'est jamais imposée à moi comme une évidence. Elle s'est construite lentement, à travers un processus fait de sensations, de doutes, de déplacements, de lectures, de rencontres et d'introspection. Certaines expériences m'ont profondément traversée bien avant que je ne sois capable de les expliquer. Il m'a fallu des années pour mettre des mots sur ce que mon corps savait déjà.

Mes premiers voyages, notamment en Jamaïque, ont profondément marqué ce chemin. Je me souviens de l'accueil, des corps, du son, de la nourriture,

de cette impression étrange d'être à la fois loin de chez moi et profondément à ma place. Je pleurais sans comprendre pourquoi : quelque chose s'était simplement mis en mouvement.

Avec le recul, je crois que j'étais simplement disponible à recevoir ce que mes sens avaient à m'apprendre. Mon corps écoutait avant moi. Et parce que nos corps portent aussi nos histoires, nos héritages et nos appartenances, ils deviennent parfois les premiers lieux où émergent les questions qui nous dépassent. En cherchant à comprendre ce qui se jouait en moi, je commençais déjà, sans le savoir, à interroger quelque chose de plus vaste : notre manière d'habiter le monde.

Ce n'est qu'avec le temps, en acceptant de rester avec ces sensations plutôt que de chercher immédiatement à les expliquer, que les pièces du puzzle ont commencé à s'assembler. J'ai compris que ma recherche n'avait pas commencé dans les livres. Elle avait commencé dans le corps.

Je n'ai jamais cherché à séparer complètement la chercheuse de la femme que je suis. Mon parcours

n'est pas une parenthèse dans ma recherche ; il en est le point de départ. Les questions que je pose aujourd'hui au monde sont d'abord celles que mon propre corps m'a posées en tant que femme afro-descendante.

C'est là qu'est né *Danser la résistance*.

Ce livre s'interroge sur ce que ces pratiques révèlent de notre manière de produire les savoirs, et sur les rapports de pouvoir qui continuent à déterminer quelles connaissances sont reconnues, lesquelles restent invisibles, et surtout qui possède le pouvoir de faire cette distinction.

Les contextes historiques, l'esclavage, la colonisation ou les migrations occupent une place importante dans cet ouvrage, mais ils ne constituent pas son sujet principal. Ils permettent de mettre en lumière une question plus fondamentale : qui écrit l'histoire des danses noires ? Qui décide de ce qui mérite d'être enseigné, financé, archivé ou programmé ? Et qui occupe encore aujourd'hui les espaces où ces décisions se prennent ?

Au fil de cette recherche, une émotion est revenue régulièrement : la colère.

Non pas une colère qui enferme, mais une colère qui révèle : les mêmes logiques de pouvoir qui ont historiquement rendu certains savoirs invisibles continuent parfois de traverser nos institutions culturelles. Une colère aussi parce qu'en tant que femme noire, j'ai souvent vu une parole qui dérange rapidement réduite au stéréotype de l'« Angry Black Woman », comme si l'émotion disqualifiait la pensée, comme si exprimer une injustice empêchait d'analyser le monde avec rigueur.

Il m'a fallu du temps pour comprendre que cette colère n'était pas un échec, mais quelque chose à écouter. Les émotions ne sont pas des obstacles à la pensée ; elles sont bien souvent les premières à nous signaler qu'un déséquilibre existe. Ce qui compte, c'est ce que nous choisissons d'en faire.

Tout mon parcours s'est construit autour de cette transformation :

d'une émotion vers une recherche, d'une recherche vers une création, d'une création vers une transmission.

C'est peut-être ainsi que je comprends aujourd'hui le concept de l'amour radical. Non pas comme une invitation à éviter les conflits ou à adoucir les réalités, mais comme la capacité de transformer ce qui nous traverse en quelque chose qui répare, relie et ouvre des possibles. Pour moi, la forme la plus profonde d'amour est peut-être celle qui refuse de laisser la violence définir l'horizon de notre existence et qui choisit, malgré tout, de produire de la connaissance, de la beauté, de la joie et du lien.

C'est pourquoi ce livre ne raconte pas seulement les violences qui ont traversé les communautés afro-descendantes, mais surtout tout ce qu'elles ont su préserver, inventer et transmettre. Les danses afro-caribéennes sont des mémoires

vivantes, mais aussi des espaces de célébration, des stratégies de création, des pratiques de soin, des philosophies relationnelles, des formes de plaisir, de dignité et de liberté. Le rythme, le carnaval, le cercle, le bassin qui osent occuper l'espace, la joie partagée : tout cela produit aussi du savoir.

Et, s'il y avait une seule chose que j'aimerais que les lecteurs et lectrices retiennent de ce livre, ce serait celle-ci : les danses afro-caribéennes ne racontent pas seulement ce à quoi les communautés afro-descendantes ont résisté. Elles témoignent surtout de tout ce qu'elles ont continué à créer. Elles nous rappellent que, même au cœur de l'oppression, des savoirs, des joies, des formes de beauté, des manières d'aimer et d'habiter le monde ont continué à naître, à circuler et à se transmettre. Peut-être est-ce là leur plus grand enseignement.

Dessin de Pascale Delcampe in *Danser la résistance* : Corps afro-caribéens et mémoire vivante. © Éd. Contredanse.



Penser la décolonialité, du corps aux institutions culturelles

ETRETIEN AVEC BETTY TCHOMANGA
PAR WILSON LE PERSONNIC

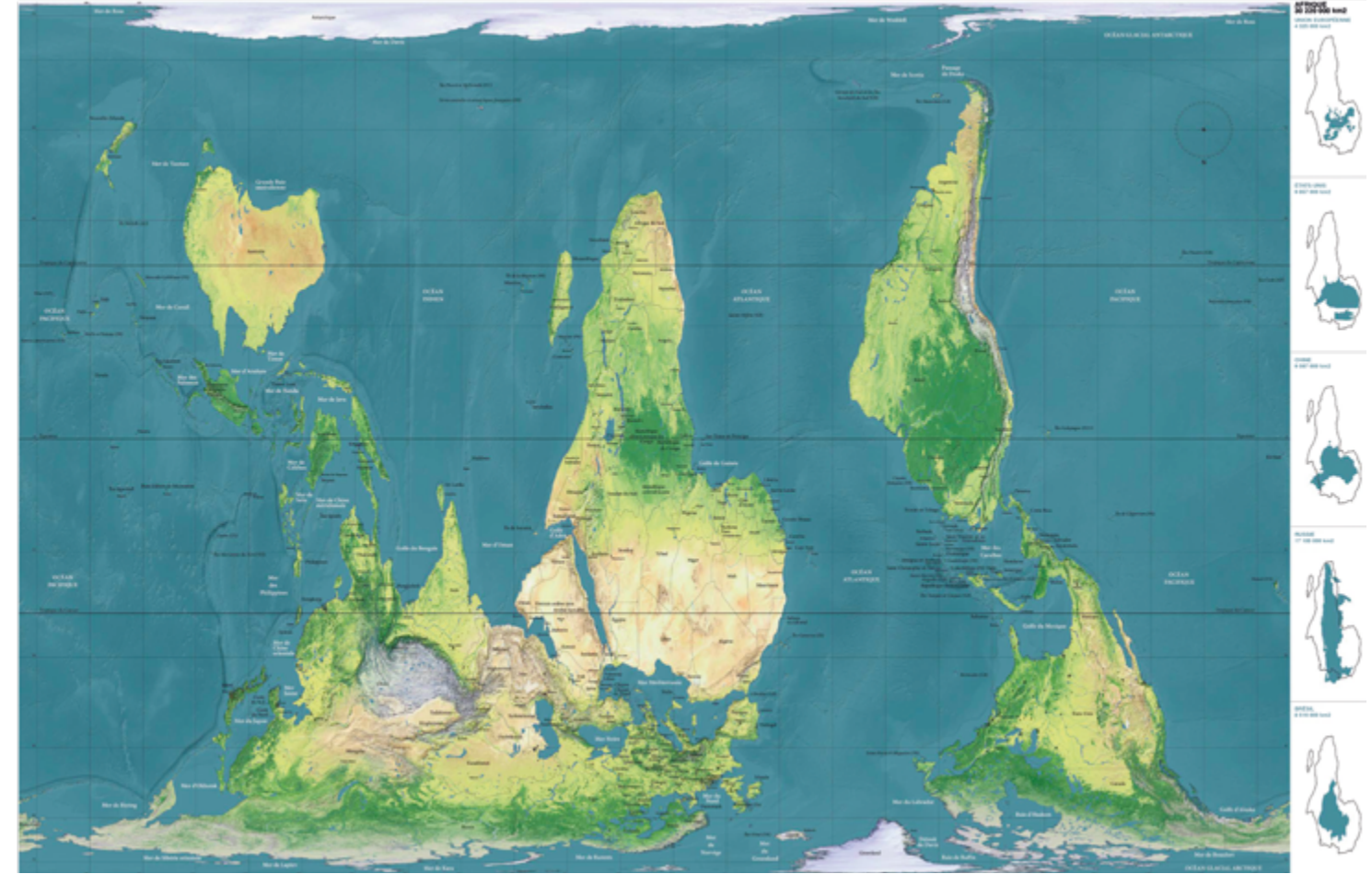
Comment penser la création artistique à l'aune des enjeux décoloniaux ? Pour Betty Tchomanga, il ne s'agit ni d'un label ni d'un simple enjeu de représentation, mais d'une démarche critique qui consiste à interroger les récits dominants, les héritages coloniaux et les mécanismes de pouvoir qui continuent de structurer le monde de l'art. En s'appuyant sur son projet *Histoire(s) Décoloniale(s)*, conçu pour être présenté dans les établissements scolaires, la chorégraphe revient sur les responsabilités des institutions culturelles, les limites des politiques de diversité, les mécanismes de légitimation qui traversent le monde de la danse et la nécessité de repenser les modes de diffusion pour inventer d'autres manières de rencontrer les publics.

Le terme « décolonial » occupe aujourd'hui une place importante dans le champ culturel. Que recouvre, pour toi, l'idée de décolonialité lorsqu'on parle de culture et de création artistique ?

C'est un terme qui est aujourd'hui beaucoup utilisé, un peu à tout-va, au point d'en perdre son sens. Pour moi, il est important de le replacer dans son contexte, celui d'un courant de pensée qui met en évidence la persistance d'une colonialité du pouvoir, c'est-à-dire de rapports de domination qui continuent de structurer nos façons de regarder le monde, de produire des savoirs ou de penser la culture. Adopter une approche décoloniale, c'est interroger ce qui est visible et ce qui

ne l'est pas, c'est reconnaître que nos manières de regarder le monde restent marquées par un héritage colonial et se demander quels récits, quels référents et quelles œuvres sont valorisés. Cela implique aussi de reconnaître que ces mécanismes traversent les institutions culturelles, les programmations, les écoles d'art ou encore les relations de travail. Pour moi, ce n'est pas une démarche qui se résume à programmer quelques artistes racisés. C'est un travail de fond, qui comporte également des enjeux économiques.

Dans la danse, les enjeux décoloniaux se jouent aussi à l'échelle du corps, où se croisent histoire, mémoire et identité. À travers ton projet au long cours *Histoire(s) Décoloniale(s)*,



L'Afrique au centre, changeons nos imaginaires.
Projection de Peeters © Fondation Lillian Thuram

tu t'appuies d'ailleurs sur ton propre parcours, mais aussi sur celui de tes interprètes, pour explorer ces questions. Est-ce que l'intime est pour toi un point d'entrée privilégié pour aborder les questions décoloniales ?

Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la question du point de vue. Avec *Histoire(s) Décoloniale(s)*, j'avais envie de travailler sur la manière dont on regarde l'histoire et depuis quelle perspective elle est racontée. Partir d'un corps, d'un vécu ou d'une expérience intime permet de créer un lien entre la petite histoire et la grande histoire, et de faire apparaître des passerelles que le récit historique, plus factuel, ne permet pas toujours. En tant qu'artiste, c'est à cet endroit-là que je peux agir : proposer un point de

vue situé, qui interroge aussi l'idée d'un récit historique prétendument objectif. J'utilise souvent l'exemple des cartes du monde centrées sur l'Europe. Elles nous paraissent naturelles parce que nous avons été éduqués avec elles, alors qu'elles traduisent déjà une manière de regarder le monde parmi d'autres. C'est ce type de décentrement qui m'intéresse. Partir d'un corps, d'un vécu ou d'une mémoire personnelle permet alors d'aborder des questions qui dépassent largement l'individu. La question coloniale ne concerne d'ailleurs pas uniquement les personnes racisées. La colonialité du pouvoir nous traverse toutes et tous, même si nous ne l'habitons pas depuis les mêmes places.

Les enjeux décoloniaux passent aussi par une réflexion sur les savoirs et sur les lieux où ils se transmettent. Ton projet *Histoire(s) Décoloniale(s)* a été pensé pour circuler dans les établissements scolaires. Est-ce une façon de proposer d'autres récits ou de compléter ceux qui sont déjà enseignés ?

Oui, c'était vraiment une intention de départ. La lecture d'*Apprendre à transgresser. L'éducation comme pratique de la liberté* de bell hooks a été un appui très fort. Ce livre a confirmé une intuition que j'avais sur l'importance de laisser une place au corps, au vécu et à l'expérience dans la transmission des savoirs. Avec *Histoire(s) Décoloniale(s)*, je ne cherchais pas à

« La question coloniale ne concerne pas uniquement les personnes racisées. La colonialité du pouvoir nous traverse toutes et tous, même si nous ne l'habitons pas depuis les mêmes places.

proposer un contre-récit, mais à introduire d'autres perspectives, d'autres expériences, afin de complexifier notre manière de regarder. Le spectacle s'appuie sur des faits historiques, mais aussi sur les expériences biographiques des interprètes. L'idée était de faire coexister ces différents niveaux de récit pour créer du déplacement, susciter des questions et ouvrir un espace de discussion. En tant qu'artistes, nous avons peut-être cette capacité à faire circuler des connaissances autrement, en passant aussi par le sensible et les émotions. Le choix de jouer dans les établissements scolaires répondait aussi à une volonté d'aller vers des jeunes qui n'ont pas forcément accès au théâtre, notamment les collégiens. Finalement, nous nous sommes aperçus que ces questions ne concernaient pas uniquement les jeunes : beaucoup d'adultes découvraient, eux aussi, des pans de l'histoire qu'ils connaissaient mal.

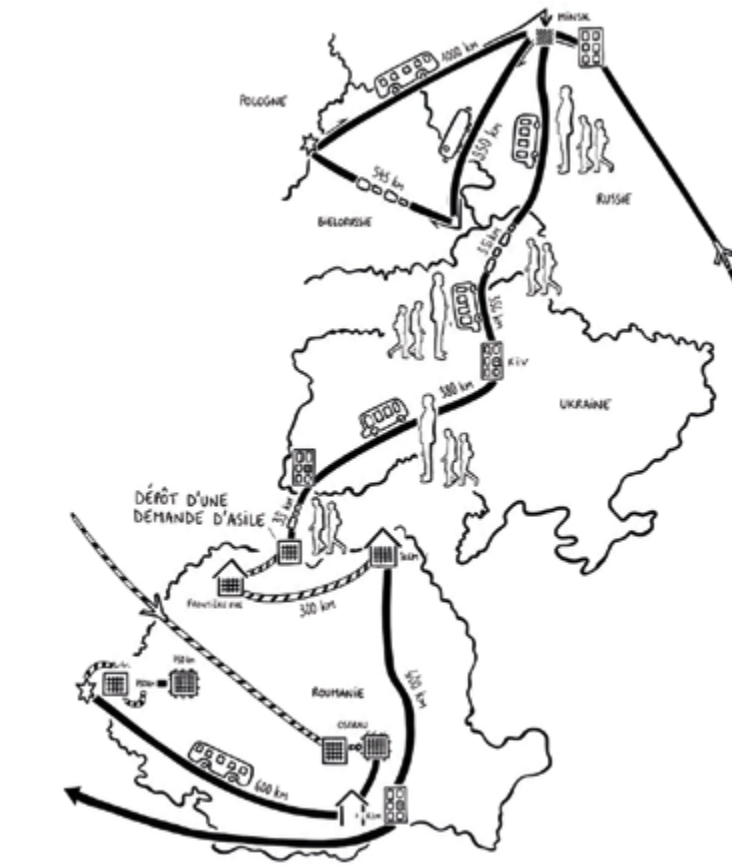
As-tu observé des changements dans la manière dont les théâtres abordent les enjeux de diversité, de représentation ou de décolonisation ? As-tu le sentiment que cette prise de conscience a produit des changements structurels ?

Il m'est difficile de parler des institutions culturelles dans leur ensemble, car je n'en ai qu'une vision partielle. J'ai néanmoins l'impression que ces questions sont aujourd'hui davantage présentes dans les discours qu'elles ne l'étaient auparavant. En revanche, je ne suis pas certaine que cela se traduise par des transformations structurelles. J'ai parfois l'impression que ces enjeux se traitent surtout à un niveau de façade, à travers les thématiques des spectacles ou la présence de quelques artistes racisés dans les programmations. Je crois que la question se pose aussi du côté de celles et ceux qui occupent les espaces de pouvoir. Il faut regarder qui dirige les institutions, qui programme, qui attribue les financements ou qui participe aux décisions pour constater que ces espaces de pouvoir restent très majoritairement occupés par des personnes blanches, issues d'un milieu bourgeois. Tant que ces rapports de décision évoluent peu, il est difficile d'imaginer des changements profonds. Il existe bien sûr quelques évolutions, comme la nomination de Corinna Humuza à la codirection artistique du Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles, mais elles demeurent encore relativement rares. En même temps, je ne crois pas que ces questions puissent être pensées uniquement sous l'angle

de la discrimination. Dans la danse contemporaine en France, lorsque j'ai commencé, les danseuses noires se comptaient presque sur les doigts d'une main. Les choses ont évolué depuis. Il faut aussi se demander ce qui fait que certaines personnes se projettent, ou non, dans ces métiers et dans ces fonctions de responsabilité. Ces questions renvoient autant à la race qu'à la classe sociale, au genre ou aux conditions dans lesquelles chacun construit son sentiment de légitimité.

Les enjeux décoloniaux invitent à repenser qui produit les récits, comment, mais aussi à qui ils s'adressent. Dans quelle mesure la question des publics te semble-t-elle importante dans cette réflexion ?

La question des publics est essentielle, mais elle ne peut pas être pensée uniquement à travers le prisme de la représentation. Je n'ai pas grandi dans une famille qui allait au théâtre, et je sais que ces lieux restent encore très marqués socialement. Les publics des théâtres sont majoritairement blancs et issus de catégories sociales plutôt favorisées. Ce constat ne concerne d'ailleurs pas uniquement les enjeux décoloniaux : il interroge plus largement les conditions d'accès aux œuvres et à la culture. Pour autant,



Les cartes peuvent aussi être narratives et individuelles comme ici, « Cinq ans pour rejoindre Hambourg depuis Kaboul » retrace le parcours d'un citoyen afghan, Carte de Lucie Bacon, 2015, d'après un entretien réalisé à Bucarest par Bénédicte Michalon en 2010

je ne crois pas que l'objectif soit de faire venir tout le monde au théâtre. Ce qui m'intéresse davantage, c'est de réfléchir aux endroits où les rencontres peuvent avoir lieu. Aller vers les publics me semble parfois plus juste que d'attendre qu'ils franchissent la porte des institutions. Jouer dans des établissements scolaires, des maisons de quartier, etc., permet de toucher des personnes qui ne viendraient peut-être jamais dans une salle de spectacle. Si l'on souhaite toucher d'autres publics, il faut accepter de sortir de certains cadres, d'investir d'autres lieux et d'imaginer d'autres formes de rencontre. La question n'est pas seulement de savoir qui vient voir les spectacles, mais aussi de se demander où nous choisissons de les montrer et dans quelles conditions la

rencontre devient réellement possible. Pour moi, c'est dans cette attention aux espaces de diffusion et aux conditions de la rencontre que réside la possibilité d'une démarche décoloniale.

Penses-tu qu'il existe encore aujourd'hui des formes de tokenisme dans le monde de la danse ? As-tu déjà eu le sentiment d'être invitée ou programmée pour ce que tu représentes que pour ton travail ?

Je ne suis pas dupe : nous faisons aussi partie d'un marché, et cette visibilité répond sans doute à des logiques qui dépassent les seules avancées idéologiques. Il peut y avoir une forme de facilité dans certaines

programmations, où quelques noms circulent beaucoup une fois qu'ils sont validés par le milieu. Lorsqu'un spectacle est reconnu, il est repris partout, et il y a très clairement des effets de mode qui nous rendent vulnérables en tant qu'artistes. En même temps, je constate qu'au moment même où les discours se crispent sur les questions de race, de migration, de colonisation ou de décolonisation, une génération d'artistes racisés accède davantage aux scènes institutionnelles. Et je m'en réjouis. Mais cela reste très fragile face à la machine capitaliste et son pouvoir de récupération et d'absorption de toutes les luttes.

LIEUX-ÉTAPES DU PARCOURS

- LIEUX DE CONFINEMENT SOUS CONTRÔLE D'UN PASSEUR
- APPARTEMENT
- PARKING
- LIEUX DE CONFINEMENT SOUS CONTRÔLE ÉTATIQUE
- CENTRE DE RÉTENTION ADMINISTRATIVE ET ZONE D'ATTENTE
- POSTE DE POLICE À LA FRONTIÈRE
- LIEUX DE RÉSIDENCE ET DE TRANSIT
- CENTRE D'HÉBERGEMENT POUR DEMANDEURS D'ASILE
- FOYER D'ACCUEIL POUR ÉTRANGERS TSS
- HÉBERGEMENT CHER DE LA FAMILLE

TYPE DE PARCOURS

- PARCOURS VOLONTAIRE, À L'INITIATIVE DU MIGRANT
- EN COMPAGNIE D'AUTRES MIGRANTS
- À L'AIDE D'UN PASSEUR
- PARCOURS FORCÉ : TRANSFERT, EXPULSION

MOYEN DE TRANSPORT

- AVION
- AUTOBUS (EUROLINES, DANS LA SOLUTE...)
- TRAIN
- MARCHÉ À PIED
- TAXI
- MINIBUS

Back to Kidal, contre le silence du monde

ENTRETIEN AVEC SERGE AIMÉ COULIBALY
PAR ISABELLE MEURRENS

Tu crées à Charleroi danse *Back to Kidal* cet automne, pourquoi avoir choisi Kidal et le blues comme points de départ ? Qu'est-ce que ce retour aux sources permet de faire entendre autrement des histoires qui relient l'Afrique, l'Europe et les Amériques ?

Je suis originaire d'Afrique de l'Ouest, du Burkina Faso, et je vis et travaille en Europe depuis plus de vingt-cinq ans. Mon premier objectif était de parler de ce qui se passe dans le Sahel et de montrer qu'il existe, en Afrique de l'Ouest, un blues qui possède son identité propre et qui a inspiré le blues américain. Si j'avais voulu parler uniquement du blues, j'aurais pu choisir Niafunké ou Gao. Niafunké est le village d'Ali Farka Touré, l'un des grands bluesmans maliens, qui a largement contribué à faire connaître le blues du Sahel. Gao est également un lieu important pour différentes formes de ce blues.

Mais le nom de Kidal ouvre un autre imaginaire. Il amène un contexte et une tension que j'avais envie de traiter, et qui constituent le véritable sujet du spectacle. À travers le blues, nous entrons dans une zone où se concentrent les problèmes du continent : les richesses minières, le terrorisme, la présence des armées occidentales, les groupes rebelles et les conflits liés au contrôle des terres et des ressources. Kidal se trouve en même temps dans l'une des régions qui constituent le berceau du blues malien.

Le titre *Back to Kidal* évoque donc le retour aux origines du blues, mais surtout la nécessité de regarder ce qui se passe aujourd'hui dans le Sahel. Le monde semble avoir fermé les yeux et les oreilles sur cette réalité. Des groupes armés attaquent quotidiennement des villages, tuent des habitants et exploitent des mines d'or. Ils sont soutenus par des acteurs plus puis-

sants, qui ont intérêt à ce que l'instabilité se poursuive afin de contrôler ces territoires et leurs richesses.

Je ne voulais pas que le Sahel, le terrorisme et le blues soient perçus comme un problème africain de plus. C'est notre sujet à tous : nous sommes tous impliqués, d'une manière ou d'une autre, dans la situation qui s'y déroule. Le sujet central du spectacle, c'est ce silence : pourquoi le monde a-t-il décidé de ne rien voir ?

Pour décrire *Back to Kidal*, tu écris « une certaine histoire moderne des peuples africains ». Dans *Kirina*, tu te réfères à Felwine Sarr, et cette phrase : « L'Afrique n'a personne à rattraper. » Que signifie pour toi le mot « moderne » ?

Pour moi, le mot « moderne » sert souvent à hiérarchiser : ceci serait bien, cela moins bien ; ceci serait plus avancé, cela en retard.

« La Terre est ronde, son centre devrait être partout. Pourtant, le centre du monde demeure occidental.

Le problème vient du regard extérieur. On constate que les choses ne sont pas comme chez soi et on les juge moins modernes. À mes yeux, cette hiérarchie est étroitement liée à l'économie. Si les pays africains disposaient d'une puissance économique comparable à celle du Japon ou de la Chine, on regarderait leurs sociétés telles qu'elles sont et on les respecterait. Lorsqu'un spectacle japonais arrive dans un grand festival européen, par exemple, dans la cour d'honneur du Palais des papes, on accepte de rencontrer une temporalité ou des codes que l'on ne maîtrise pas. On peut les trouver beaux et fascinants, sans les juger immédiatement. Face à une proposition venue d'Afrique, on adopte plus volontiers une position de surplomb : on explique, on classe et on évalue. La puissance économique joue un rôle important dans cette différence de regard.

Au Burkina Faso, la situation a beaucoup évolué récemment. Le gouvernement est en rupture diplomatique avec la France, qui a longtemps exercé une emprise très forte sur le pays. Il y a moins de Français, et les instituts français, qui jouaient un rôle central dans la vie culturelle, ont fermé. La vie continue autrement. Les artistes ne se tournent plus automatiquement vers la France : ils reviennent vers l'intérieur du pays, les espaces culturels locaux se réorganisent et d'autres manières de créer et de présenter les spectacles apparaissent.

Nous avons longtemps créé, sur le continent africain, des œuvres pensées pour l'Europe, tout en voulant ensuite les vendre en Afrique. Cela produit un décalage avec les populations locales. Nous recherchons la légitimité en Europe, puis cette reconnaissance nous renforce auprès de nos propres publics.

L'Afrique demeure perçue comme un continent pauvre et sous-développé qui aurait besoin de l'Europe. Ce positionnement de surplomb empêche de reconnaître la richesse, la complexité et les savoirs que ce continent peut apporter à la construction d'un monde commun.

Ton travail est politique et engagé, et il aborde notamment les questions d'émancipation. Te reconnais-tu dans le mot « décolonial » ?

Ce mot peut me parler, même s'il est devenu très politique et renvoie désormais à un ensemble de positions bien identifiées. Sur le fond, oui, bien sûr : cette démarche traverse mon travail depuis le début. J'essaie de travailler de manière décomplexée, d'ouvrir tous les possibles de l'Afrique vers l'Europe et de l'Europe vers l'Afrique, et de m'installer à l'intérieur de cette circulation.

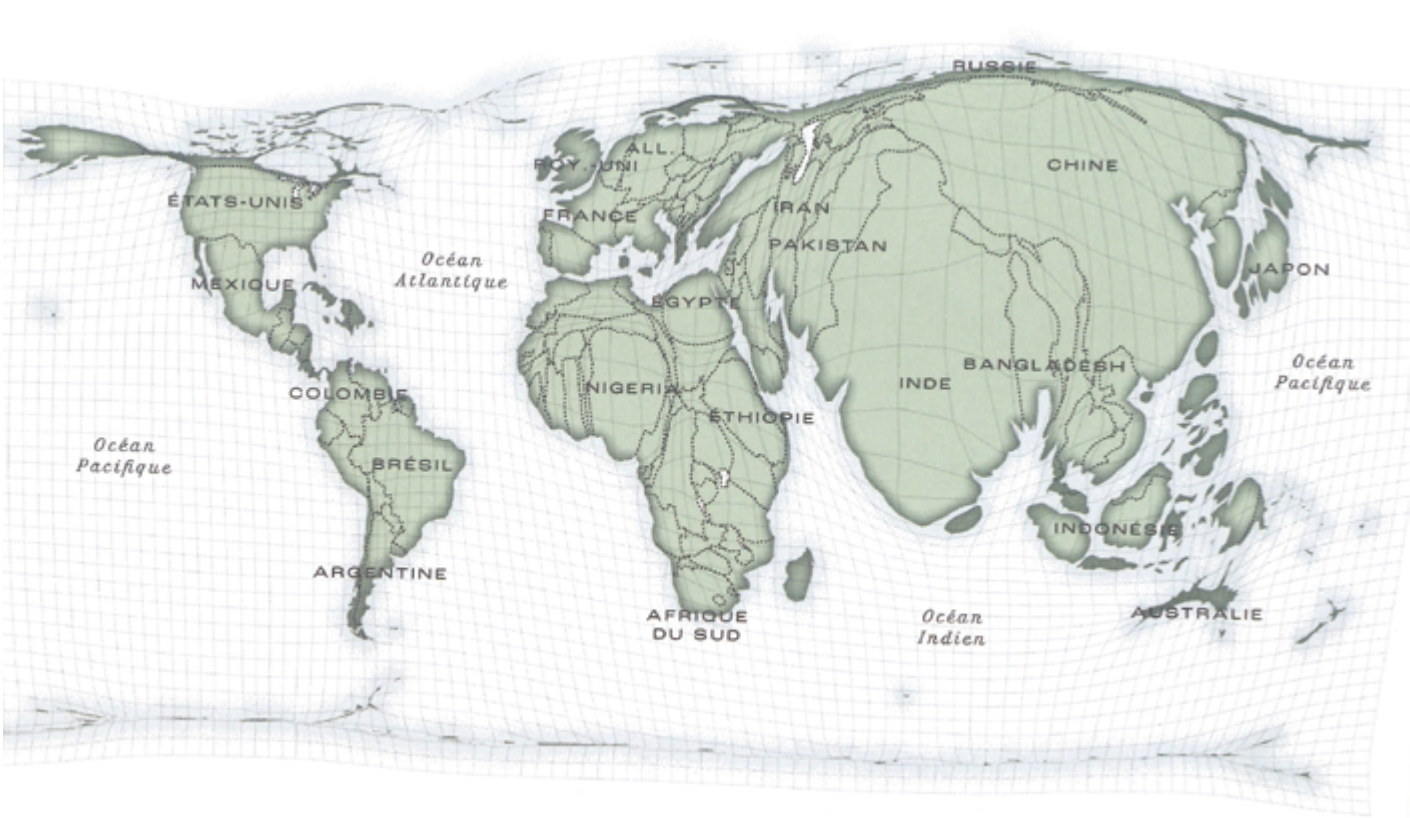
La Terre est ronde, son centre devrait être partout. Pourtant, le centre du monde demeure occidental.

Le regard dominant de la mondialisation part presque toujours de l'Occident vers le reste du monde, et très rarement dans l'autre sens.

Nous avons donc besoin de récits pour déplacer le regard vers l'autre côté. Lorsque l'on vient de cet autre côté, il faut montrer qu'il y existe aussi des valeurs, des savoirs et des histoires.

Je veux aussi éviter d'être enfermé dans les catégories que l'on projette sur moi. Lorsque je créais mes premiers spectacles, les journalistes ou les spectateurs cherchaient toujours à reconnaître des éléments : une danse traditionnelle, du krump ou une autre influence. Ils adoptaient une position de surplomb et voulaient me limiter à quelque chose que je ne faisais pas réellement, puisque je fabriquais mes mouvements à partir de recherches et d'improvisations.

J'ai donc commencé à chercher comment communiquer avec l'autre par le corps sans que celui-ci puisse identifier une danse précise. Je dis souvent aux interprètes qu'il faut parler à l'âme de l'autre, lui donner l'impression de comprendre ce que le corps lui dit. Cette recherche, commencée il y a plus de dix ans, a progressivement produit une écriture chorégraphique propre à la compagnie. Elle vient du refus d'être enfermé dans une boîte et de devoir sans cesse fournir les signes attendus de l'Afrique à l'intérieur d'une création contemporaine.



Xemartin Laborde, La population mondiale en 2025, déformation des surfaces selon l'effectif démographique. Sources : Natural Earth Data & ONU.

Je vis et travaille en Europe depuis longtemps; la moitié de mon existence est aussi européenne. Je considère donc connaître suffisamment ce continent pour contribuer à la création contemporaine en y apportant des éléments issus de l'Afrique qui y sont encore peu connus. Pourtant, malgré mon âge, mes tournées sur les cinq continents, mon expérience avec Alain Platel et mon enseignement dans le master Danse et pratiques chorégraphiques, je dois encore régulièrement justifier ma connaissance face au public occidental.

Après chaque création, je prépare mes discours, mes échanges, les interviews sur tout ce qui entoure le spectacle pour les programmeurs, les journalistes et les publics afin d'expliquer les années de recherche qui précèdent le spectacle et de

montrer que mes choix sont réfléchis, et non accidentels. Cette nécessité de devoir toujours prouver que le choix est intentionnel fait, elle aussi, partie du processus de décolonisation.

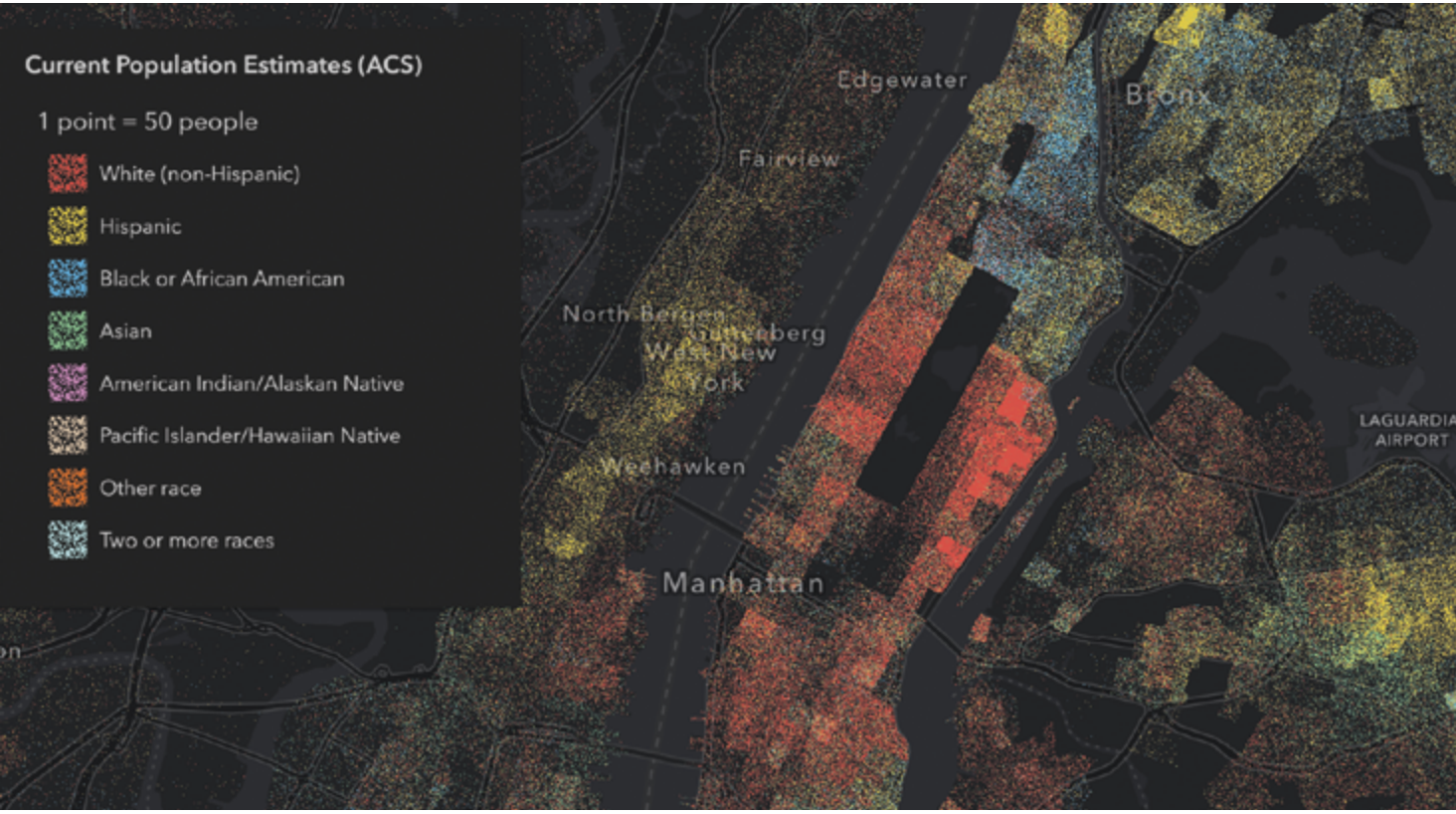
Tu enseignes dans le master Danse et pratiques chorégraphiques. Comment ces questions pourraient-elles transformer l'enseignement de la danse ?

Je rencontre directement cette question dans le master. Chaque année, le moment le plus difficile est la première rencontre avec les étudiants de première année. Pour beaucoup d'entre eux, je suis probablement le premier professeur africain de leur parcours, en particulier dans une formation artistique. L'Afrique est presque absente du curriculum.

Même lorsque tout le monde souhaite une pédagogie horizontale et affirme avoir les questions de diversité en tête, le conditionnement culturel et l'éducation continuent d'agir.

Le premier étudiant africain du master est arrivé seul. Il venait de Côte d'Ivoire et avait vécu la guerre. Ses improvisations étaient souvent violentes, traversées par le sang et les morts. Les autres ne comprenaient pas ce qu'il apportait et le trouvaient excessivement violent. Lorsqu'on est seul face au groupe, c'est facilement celui qui est seul qui finit par avoir tort.

J'en ai parlé avec la direction du master ; pour donner une autre valeur au master, il fallait diversifier les étudiants. La présence d'expériences et de points de vue différents permet de déplacer les angles et d'enrichir la formation.



Contrairement à l'Europe, le recensement ethnique est autorisé aux Etats unis . Ici la répartition spatiale de la population par groupe ethnique à New York. Chaque point coloré représente 50 individus au sein de leur secteur de recensement respectif.

Nous avons donc cherché des bourses et fait venir d'autres étudiants africains. En deuxième année du master cette année, il devrait y avoir quatre étudiants africains et cinq européens. Cette nouvelle composition peut créer des tensions, mais c'est une expérience nécessaire. L'acceptation réelle de l'autre dans toute sa richesse est une construction profonde et un travail continu.

La création contemporaine européenne arrive parfois à une forme de saturation de ses propositions et de ses sujets, alors que le reste du monde – et l'Afrique en particulier – possède encore énormément de choses à partager. Il est essentiel de s'ouvrir et de se décentrer : regarder ailleurs pour accueillir, plutôt que simplement regarder et juger. Cela peut nourrir la création contemporaine en Europe et en Belgique.

Il y a une forme d'optimisme dans ton travail, une posture courageuse aujourd'hui, s'engager pour que le mieux advienne, que des ponts se créent. Comment décrirais-tu ton « humanisme » ?

Dans ma langue, l'humain et l'humanité se disent Maaya. Le Maaya est une science, une connaissance et un savoir enseignés depuis des millénaires en Afrique de l'Ouest.

Pour devenir un être humain accompli, il existe des principes fondateurs : respecter l'autre, ne pas tuer, et considérer l'autre comme son semblable. Le savoir artistique en fait aussi partie. Les chants, la danse, les contes et les récits appartiennent aux connaissances nécessaires pour devenir pleinement humain.

Cet optimisme est peut-être utopique, mais c'est ma manière d'essayer de rendre le monde meilleur. L'humain reste donc au centre de mon travail.



Danser sous un plafond de verre

PAR NATHALIE DEBUSSCHERE

Une nouvelle note de travail a été publiée cet été sur le site du Réseau des arts chorégraphiques (RAC), dans le but de générer une réflexion collective sur les inégalités dans le secteur des Arts vivants et leurs impacts sur l'accès aux subsides et financements culturels en Belgique.

« Depuis des décennies, les politiques culturelles poursuivent un objectif essentiel : démocratiser l'accès aux œuvres, mais une question reste encore largement en suspens : qui crée ? Qui façonne les récits, les images et les institutions culturelles de demain ? [...] La réponse demeure encore largement marquée par l'origine sociale. Ce constat engage l'avenir même de la création car une culture produite par des parcours trop homogènes finit par raconter un monde partiel. » – Éléonore de Lacharrière, Fondation Culture & Diversité, France, avril 2025

C'est à travers ces quelques mots que la RAC a le plaisir de vous partager publiquement une nouvelle

note de travail sur les inégalités face au système de subsides et financements culturels en Belgique, réalisée lors de la saison 2025-2026, avec l'aide du RABKO et d'Africalia, et de Prisca Ratovonasy, consultante spécialisée dans les identités diasporiques en Arts de la scène.

Cette note, finalisée exclusivement par la RAC et désormais disponible sur son site internet, a pour but de nous questionner collectivement sur les différents plafonds de verre et freins structurels qui existent dans le secteur des Arts vivants et qui empêchent l'accès à des financements culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles, avec un regard également porté sur la Communauté

flamande. La note interroge, par exemple, le rôle des codes administratifs et de la culture de l'écrit dans l'accès aux financements, y compris le système de coproductions, en particulier pour le secteur chorégraphique qui se déploie au travers de langages corporels.

Cette réflexion se penche ainsi sur les logiques situées tout en amont de la production artistique, en considérant les subsides comme une porte d'entrée déterminante dans les parcours et dans la carrière artistique, et comme un facteur qui influence directement qui est programmé – ou non – sur nos scènes culturelles en FW-B. La question de l'inclusion et de la diversité ne concerne en effet pas que l'accueil

des publics ou la médiation, mais se loge aussi dans le choix de qui monte sur scène, et qui n'y monte pas, et pourquoi. Les institutions et administrations culturelles ont en effet aussi un rôle à jouer dans la transformation des dynamiques de pouvoir et la mise en place de pratiques de programmation plus équitables.

La note et la recherche de terrain qui la sous-tend se concentrent sur trois plafonds de verre qui freinent l'accès aux subsides et aux financements culturels : en matière de genre, de classe et de race, au sens sociologique du terme, en plus de fournir un glossaire théorique sur les discriminations et leurs conséquences. De nombreuses rencontres, de nombreux entretiens et lectures sont venus nourrir cette réflexion, notamment l'étude *Inequal Arts* menée depuis 2020 par Laurie Hanquinet et Carla Mascia (centre de recherche GERME de l'ULB). Ont également été abordées les notions d'âgisme et de validisme.

Trois plafonds de verre analysés

D'abord en matière de classe sociale, nous avons interrogé les questions de culture de l'écrit, de fracture numérique ou encore d'accès à l'enseignement artistique, qui impliquent les notions de capital social, économique et culturel. Nous ne sommes en effet pas sur un pied d'égalité face à des processus administratifs complexes. La « neutralité administrative » peut en réalité créer de « fausses équivalences » (voir glossaire dans la note).

Ensuite, par exemple, le fait d'être passé par une école supérieure artistique permet de se construire un réseau – et, donc, ce qu'on appelle un capital social : avoir de bons contacts dans les bons lieux. Outre les réseaux qu'on se crée, Louise de Brabandère, interviewée, pointe aussi le phénomène « d'appariements sélectifs »,

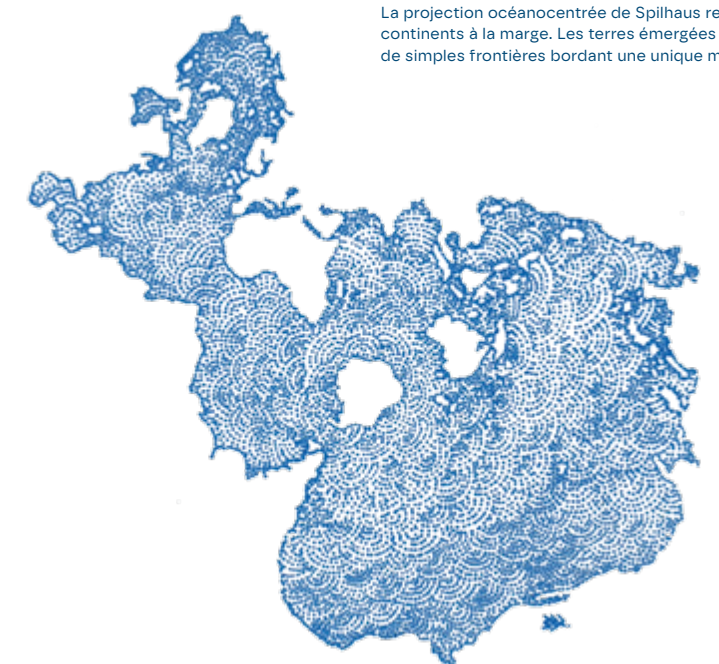
qui fait que des individus vont en favoriser d'autres avec un niveau socio-économique ou culturel similaire, ce qui va renforcer les inégalités.

La Fédération des Pirates du spectacle vivant (France), dans son *Manifeste des immergé-es*, dénonce, quant à elle, « l'hyperconcentration du jugement » dans les choix de programmation. Chez nous, on pourra ainsi questionner comment les commissions d'avis et directions de lieu font leurs choix de financer tel ou tel projet, et ce qui influence, même inconsciemment, ces choix. La Fédération des Pirates ajoute : « L'institution a ses lois invisibles, son code de conduite, son étiquette pour reconnaître les sien-nes et exclure

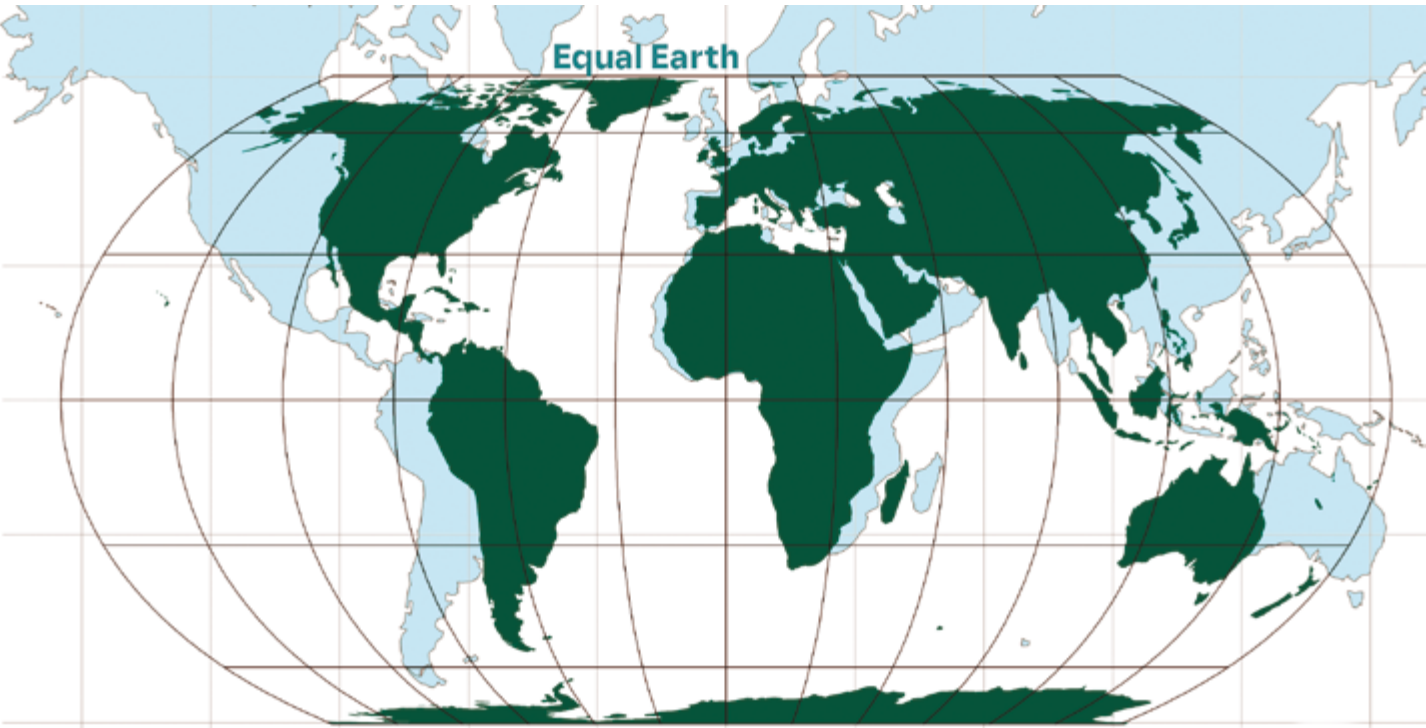
« L'institution a ses lois invisibles (...) pour reconnaître les sien-nes et exclure les Autres.

les Autres. Tout le monde n'est pas né-e avec ces codes en héritage »¹.

Enfin, outre l'enjeu de « devenir artiste », il y a aussi l'enjeu de le rester. Comment construire une carrière artistique ? On sait bien qu'en début de carrière artistique, une grande part du travail est peu ou pas rémunérée. Seules les personnes qui ont un soutien financier (p. ex., via leur famille ou leur conjoint-e) vont pouvoir démarrer une carrière artistique dans des conditions financières très précaires. Le rôle du capital économique et du milieu social dont on est issu – et donc la capacité à prendre des risques financiers en fonction de la classe sociale – a un impact non négligeable ici.



La projection océanocentrée de Spilhaus relègue les continents à la marge. Les terres émergées sont de simples frontières bordant une unique masse d'eau.



La projection Equal Earth, conçue en 2018 par Bojan Šavrič (en vert) vs celle de Mercator (en bleu). En respectant les superficies relatives des continents, elle corrige la surreprésentation des territoires situés aux hautes latitudes et restitue au Sud global ses véritables proportions.

En matière de genre, nous nous sommes questionnées sur les possibles impacts du genre, et notamment de la maternité, sur la carrière artistique et le fait d’être programmée – et soutenue financièrement – ou non. Si les femmes disparaissent plus tôt que les hommes de la carrière artistique, elles le font souvent au moment de la maternité. Sont mis en cause les problèmes (systémiques) de garde d’enfants et la grossesse. Ainsi, chez les femmes, la parentalité est visible, contrairement aux hommes, d’autant plus pour des métiers dont le corps est l’outil principal.

À la sortie précoce des femmes de la carrière artistique s’ajoute par exemple la question de combiner les rôles de mère et d’artiste. Dans l’imaginaire collectif, on considère que les artistes sont dédié-es à leur art, qu’ils et elles n’auraient même

nul besoin de rémunération vu qu’ils et elles sont là par passion. Or, dans une société qui considère aussi que les femmes doivent être dévouées à leur enfant, maternité et art semblent inconciliables : on ne pourrait pas être dévouée à la fois à l’art et à son enfant. Les femmes sont ainsi vues comme « un risque » dans les industries culturelles et créatives, car, une fois qu’elles seront mères, elles seront perçues comme incapables d’être « de bonnes artistes », dévouées à 100 % à leur art. En découlent moins de sélection dans des projets créatifs, moins de programmation... et moins de subsides ?

Enfin, pour aborder la question d’un point de vue intersectionnel, nous avons aussi analysé comment la racialisation des danseur-euses peut peser dans leur parcours professionnel et leur possibilité de solliciter des financements culturels. Ainsi,

nous nous sommes penchées sur les questions de charge raciale, de colorisme, de menaces de stéréotypes (à retrouver au complet dans le glossaire de la note), mais aussi sur la notion de norme somatique.

Ce dernier concept, théorisé par N. Puwar en 2001, indique que l’artiste « par défaut », dans l’imaginaire collectif, est perçu comme un homme blanc d’âge moyen, capable de jouer tous les rôles. Cet artiste-là a « le corps par défaut » ; les autres, qui ne correspondent pas à la norme somatique, seront perçu-es comme des « space invaders ». Outre cette théorie, on parle aussi dans la note de stigmates du corps, de corps indociles, de corps typiques, de normes de blancheur ou encore d’index de visibilité.

Une fois ces trois plafonds de verre mis bout à bout, on peut légitime-

ment s’interroger sur comment le système de financements culturels vient renforcer des inégalités structurelles sociétales (comme le racisme systémique, le classisme ou le patriarcat) et potentiellement exclure les opérateurs et opératrices culturelles les moins dotées en capital social ou administratif. La culture et l’art se sont en effet développés au fil des siècles sur la base de codes blancs dominants ; quel rôle les institutions peuvent-elles désormais jouer pour générer une réelle diversité sur scène ?

Perspectives

Afin d’améliorer la démocratisation des politiques culturelles et d’atteindre une gouvernance plus participative, associant les publics et les communautés d’artistes aux décisions de financement, quelles pistes sont envisageables, dont un plus large ensemble est présenté dans la note ?

Une première piste, qui semble évidente, serait de veiller, dans la mesure du possible, à la diversité des personnes constituant les jurys d’évaluation des dossiers, mais on sait déjà, ô combien, il est compliqué de recruter des expert-es pour les commissions d’avis. Comment permettre à d’autres personnes de s’y sentir à leur place, avec leur vécu et leur expertise, sans pour autant tomber dans le piège du tokenisme ?

On pourrait imaginer, sur le long terme, la création d’une formation à la lutte contre les discriminations pour les membres des commissions d’avis, qui permette d’identifier des biais d’analyse inconscients, ou des programmes de mentorat, dans le but de former de nouveaux talents et de nouvelles et nouveaux professionnels issus de groupes sous-représentés.

En danse, il importera aussi de ne pas négliger de financer des projets autres

que des créations de spectacles, par exemple des battles dans la culture hip-hop, qui permettent de mettre en lumière, de manière différente, la création chorégraphique et la transmission.

Du côté flamand, le programme SPReeKuuR nous inspire : développé au sein de Podiumkunsten (le Fonds social pour les Arts du spectacle de la Communauté flamande), il s’agit d’un programme d’orientation professionnelle et d’accompagnement dédié à des artistes aux parcours diversifiés et/ou explorant de nouvelles formes d’art contemporain². SPReeKuuR conseille et soutient les artistes, collectifs et organisations qui œuvrent en marge du secteur culturel subventionné traditionnel. Son approche repose sur le point de vue des groupes structurellement défavorisés.

Un enjeu majeur à poursuivre à présent, au-delà de la note de la RAC, est de pouvoir articuler ressentis

de terrain, récoltés au cours de son écriture, et données chiffrées. C’est pourquoi nous lancerons également un appel à l’Observatoire des politiques culturelles en FW-B à penser cette recherche dans ses perspectives futures, notamment en lien avec les parcours professionnels des artistes. Une enquête quantitative pourrait être menée, afin d’identifier les dynamiques qui déterminent le développement artistique et professionnel, y compris les enjeux de financements culturels, tout en défendant néanmoins l’importance du ressenti, des affects et des vécus traumatiques, ce que Douce Dibondo nomme le « psycho-politique »³.



1 Livre Manifeste des immergé-es de la Fédération des Pirates du spectacle vivant, Éditions Komos, 2021,
2 Plus d’informations sur le programme SPReeKuuR : sur le site de Podiumkunsten
3 Podcast « Douce Dibondo - Infra/seum et La charge raciale » par le Female Gaze Book Club, janvier 2025 (disponible sur Spotify).

« La culture et l’art se sont développés au fil des siècles sur la base de codes blancs dominants ; quel rôle les institutions peuvent-elles désormais jouer pour générer une réelle diversité sur scène ?

Comment parler des danses street ?

PAR NATHALIE DEBUSSCHERE

En octobre 2025, le Dakh, Get Down et le Réseau des arts chorégraphiques (RAC) organisaient une conversation autour des danses street. Un mot en particulier a retenu notre attention.

À quoi fait-on référence quand on parle de « danses street » ? Ce terme parapluie regroupe en réalité différents styles de danse : hip-hop, krump, popping, house, locking et bien d'autres, dont le point commun est d'être nés dans les rues – et non dans des studios de danse –, des États-Unis, dans des communautés noires et latinx. Si on pense hip-hop, on pense bien sûr au Bronx new-yorkais des années 1970 ; si on pense krump, c'est l'image de quartiers de Los Angeles des années 1990 qui nous vient en tête.

En parallèle, chez nous, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et la libération de la Belgique par les troupes états-uniennes et ensuite pendant toute la durée de la guerre froide, la culture nord-américaine s'est invitée partout dans nos esprits,

principalement par le biais de son industrie cinématographique et de la musique, mais aussi par la peinture contemporaine... ou la danse.

Cet article souhaite ainsi questionner l'hégémonie culturelle états-unienne et le périmètre de son influence, notamment lorsque l'on parle de « danses street ». Dans cette logique, Serge Medard, un des participants à la conversation d'octobre 2025 organisée par le Dakh, Get Down et la RAC, suggérait d'utiliser les mots « danses vernaculaires », plutôt que danses street, et cela a retenu notre attention.

L'adjectif « vernaculaire » désigne « ce qui appartient à une minorité ou à un groupe culturel local, non dominant, historiquement intégré à un groupe culturel plus vaste ». « Vernaculaire » est principalement utilisé en linguis-

tique, par opposition à l'adjectif « véhiculaire », lequel désigne une langue qui permet les échanges (commerciaux, entre autres) entre des groupes parlant des langues différentes.

« Vernaculaire » peut cependant aussi s'appliquer à l'art ou à la danse et fera dès lors référence à un savoir-faire situé et incarné par une communauté, à sa mémoire collective, à la transmission ou encore à la résistance.

Un autre point commun des danses street évoqué lors de la rencontre d'octobre 2025 est en effet qu'elles rappellent l'appartenance à une communauté et incarnent une forme de résistance culturelle, historiquement dans des États-Unis profondément racistes à l'égard des Noir-es descendant-es d'esclaves, exilé-es de force par le tragique « commerce

triangulaire ». Ce qui est ici intéressant avec les mots « danses vernaculaires », c'est qu'ils nous permettent de dépasser ces frontières et, dès lors, d'englober les danses afro-caribéennes et afro-brésiliennes, aussi nées au sein de communautés d'esclaves ou de leurs descendant-es, dans d'autres États coloniaux.

En effet, le commerce esclavagiste, qui dura entre 1650 et 1860, déporta environ 15 millions de personnes, dont la moitié périt dans les bateaux négriers, depuis l'Afrique vers les Amériques, du sud au nord et dans la Caraïbe (Antilles), pour être exploitées dans les champs de tabac, de coton ou de sucre. Cette traversée mortifère de l'Atlantique est aujourd'hui désignée comme le « Passage du milieu » et donna naissance au « Black Atlantic » : « une “mémoire globale” dans laquelle les individus puisent des styles musicaux, artistiques et linguistiques, où l'Afrique serait utilisée comme une source de symboles, de signes (symbol bank) ».

Malgré une dilution forcée des langues et cultures des esclaves (mêlé-es à leur arrivée sur le continent américain), de nouvelles cultures syncrétiques et recomposées apparaissent alors aux quatre coins des Amériques. De nouvelles identités noires américaines naissent sur le continent, qu'elles soient afro-états-uniennes, afro-caribéennes ou afro-brésiliennes, afin de (re)créer des repères communs au sein des communautés exilées, nécessaires à la lutte collective en devenir. Ces identités nouvelles s'affirment par contraste avec le groupe social dominant blanc et se déploient entre autres au travers de la musique et de la danse.

Ainsi, le terme de danses vernaculaires nous permet de faire plus largement référence aux danses afro-descendantes ou afro-diasporiques nées de

cette mémoire collective qu'est le Black Atlantic, et de mieux prendre en compte la pluralité des contextes de résistance des populations noires descendantes d'esclaves. C'est pourquoi il était intéressant de s'y attarder, afin d'élargir quelque peu le regard belge par-delà l'hégémonie culturelle états-unienne.

Néanmoins, que l'on utilise les termes de danses street, vernaculaires, afro-descendantes ou afro-diasporiques, c'est le devoir de mémoire qui doit primer : se rappeler que ces styles de danse sont nés dans des communautés non blanches, non dominantes, opprimées, colonisées, qui se sont battues et se battent encore contre la suprématie blanche et pour l'égalité, notamment par le biais de l'art (cinéma, littérature, peinture, musique, danse...).

Les nouvelles identités et cultures qui naquirent du Passage du milieu restèrent pourtant inexistantes dans l'histoire de l'art occidentale, comme le dénoncent les théories postcoloniales de la deuxième moitié du xxe siècle, lesquelles suggèrent entre autres de décoloniser les savoirs. Les danses street et afro-descendantes sont alors un excellent exemple pour comprendre comment des savoirs ont pu se transmettre autrement que dans des contextes académiques et sans rapport de hiérarchie : dans une optique de soin communautaire, de transmission, en cercle, où each one teach one. La rappeuse DoeChii écrivait à ce sujet sur ses réseaux en février 2025 : « Anyone who doesn't think that hip-hop is an intellectual genre, I think that assumption is rooted in racism. »



Principales routes maritimes de la traite esclavagiste depuis les côtes africaines. L'épaisseur des tracés rouges figure l'ampleur des déportations, très majoritairement dirigées vers les Amériques.



Glossaire

Appropriation culturelle

Lorsqu’un groupe dominant s’empare d’une pratique culturelle d’un groupe dominé sans la créditer, en n’en utilisant que la forme sans en comprendre le fond, à des fins de divertissement et de profit matériel ou immatériel, dépossède ainsi le groupe en question de sa pratique et se place conséquemment dans un continuum colonial¹.

Décolonialité

Démarche de déconstruction des idéologies coloniales qui ont imposé la supériorité et la centralité de la pensée, des savoirs et des approches occidentales. La décolonialité prolonge la réflexion au-delà de la décolonisation au sens politique – c’est-à-dire de l’accession des anciennes colonies à l’indépendance. Elle interroge la persistance des rapports de pouvoir hérités du colonialisme dans les savoirs, les institutions, les représentations et les pratiques culturelles, et vise à restaurer l’autonomie des cultures et leur capacité à se définir selon leurs propres références².

Diaspora

Dispersion d’un peuple ou d’une communauté hors de son territoire d’origine, mais aussi ensemble des populations issues de cette dispersion et des cultures qu’elles développent. Dans ce dossier, le terme renvoie notamment aux diasporas africaines et à la manière dont les déplacements, les transmissions et les transformations de leurs pratiques ont façonné des traditions artistiques diverses à travers le monde. Voir notamment *L’Atlantique noir. Modernité et double conscience* de Paul Gilroy (1993).

Intersectionnalité

Notion forgée par la juriste Kimberlé Crenshaw pour désigner la manière dont plusieurs rapports de domination – liés notamment à la race, au genre ou à la classe sociale – s’entrecroisent et produisent des formes particulières de discrimination. Cette notion permet de rendre compte de la complexité des identités et du fait qu’une même personne peut subir simultanément plusieurs formes d’oppression, qui ne peuvent être comprises séparément.

Personne racisée

Personne perçue et traitée différemment dans la société en raison de son origine ou de la couleur de sa peau. Le terme souligne que la « race » est une construction sociale et non une réalité biologique³. Cette notion a été développée par la sociologue Colette Guillaumin dans *L’Idéologie raciste. Genèse et langage actuel* (1972).

Regard blanc (White Gaze)

Le regard blanc est un concept qui reflète l’influence des perspectives et des attentes des personnes blanches sur les personnes racisées. Ce concept met en évidence le déséquilibre de pouvoir et la nécessité pour les personnes racisées de se comprendre à travers un cadre imposé par une société blanche dominante. Toni Morrison a approfondi ce concept en illustrant que le regard blanc peut être conceptualisé comme la norme du public blanc supposé. Autrement dit, « les vies des personnes racisées n’ont pas de signification ni de profondeur sans le regard blanc ». Les histoires sont écrites en pensant à un lecteur blanc présumé. L’idée du

regard blanc peut être extrapolée à nos sociétés et aux normes qui y règnent⁴.

Tokénisme

Désigne une pratique où une personne issue d’un groupe minorisé est incluse de manière superficielle ou symbolique, surtout pour donner une image de diversité, sans réelle reconnaissance ou réel changement de structures de pouvoir⁵. Le concept a notamment été théorisé par Rosabeth Moss Kanter dans *Men and Women of the Corporation* (1993).

Universalisme

L’universalisme est un principe philosophique et politique qui affirme l’unité et l’égale dignité de tous les êtres humains, ainsi que l’existence de valeurs, de droits et de devoirs communs, indépendamment des cultures, des origines, du sexe ou des religions. Le sociologue et historien Immanuel Wallerstein analyse l’impasse de l’« universalisme européen », qui tend à présenter comme universelles des conceptions historiquement situées⁶. À partir de cette critique, le philosophe Souleymane Bachir Diagne défend un nouvel universalisme qui devrait se construire à partir du pluralisme des mondes et inspiré notamment des cosmologies africaines⁷.

1 Habibitch, *Décoloniser le dancefloor*, Les Liens qui libèrent, 2026, p. 175.
2 Linda Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, University of Otago Press, 1999.
3 Massinda Zinga, *Danser la résistance*, Éditions Contredanse, 2026, p. 31.
4 Rabko, *Work in progress, un guide d’inspiration pour la lutte contre le racisme dans le secteur culturel*. Citation de Toni Morrison in Janice Gassam Asare, « Understanding the White Gaze and how it impacts your workplace », Forbes, 2021.
5 Massinda Zinga, op. cit., p. 31.
6 Immanuel Wallerstein, *L’Universalisme européen. De la colonisation au droit d’ingérence*, 2006.
7 Souleymane Bachir Diagne, *Universaliser, l’humanité par les moyens d’humanité*, Albin Michel, 2024.

Pour approfondir

PAR LOU JONAS

Danses et techniques afro-caribéennes

Barbara Browning, *Samba: resistance in motion*, Indiana University Press, 1995

Conversations Across the Field of Dance Studies, vol. 44, 2025, dossier « The Caribbean as a Pole of the African Diaspora »

Dance Chronicle, n°48, vol. 1, 2025, dossier « Coming in with the Rain: Celebrating Circum-Caribbean »

Yvonne Daniel, *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*, University of Illinois Press, 2005

Brenda Dixon Gottschild, « Phoenix – The new wisdom », *Movement research performance journal*, n°56, été 2022, pp. 36-44

Léa Poiré, « Capoeira Angola. L’art et la lutte », *Mouvement*, n°120, 2024, pp.114-120

Performance décoloniale

Marine Bachelot Nguyen, Émilie Monnet, Essia Jaïbi, Karima El Kharraze, Penda Diouf et Marina Keltchewsky, *White Spirit*, l’Arche, 2026

Sylvie Chalaye et Pénélope Dechaufour (coord.), *Théâtre/Public*, n°257, mars 2025, dossier « Créolisation des arts »

Anne Davier et Michèle Pralong (eds.), *Journal de l’ADC*, n°86, 2025, dossier « A l’école, danser la décolonisation »

Clare Finburgh Delijani et Jason Allen-Paisant (coord.), *Théâtre/Public*, n°246, 2022, dossier « Face à l’histoire coloniale »

Habibitch, *Décoloniser le dancefloor*, Les Liens qui libèrent, 2026

Pensée décoloniale

Kimberle W. Crenshaw, *Intersectionnalité: deux essais*, Payot, 2023 (1989 et 1991)

Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Points, collection « Essais », 2015 (1952)

Malcolm Ferdinand, *Une écologie décoloniale: Penser l’écologie depuis le monde caribéen*, Points, collection « Terre », 2024

Paul Gilroy, *Utopie, diaspora et critique du capitalisme*, Éditions Présentes/Audimat, 2026 (1987)

bell Hooks, *Regards oppositionnels: Se défaire des représentations dominantes*, Payot, 2025 (1992)

Achille Mbembé, *Politiques de l’inimitié*, La découverte, 2026

Documents à consulter au centre de documentation de Contredanse.

RETROUVEZ L'AGENDA DES
SPECTACLES EN BELGIQUE
SUR [NOUVELLESDEDANSE.
CONTREDANSE.ORG](http://NOUVELLESDEDANSE.CONTREDANSE.ORG)



EN — CRÉATION



Émeute © T.Bohl

Émeute

ENTRETIEN AVEC **THI MAI NGUYEN** ET **MARION FAURE**
PAR **ANNE GOLAZ**

Avec la pièce *Émeute*, la danseuse et chorégraphe Thi Mai Nguyen et la DJ et créatrice sonore Marion Faure prennent le parti d'aborder la révolte par le prisme de la matière. Couverte de coquilles d'œufs, la scène se transforme au fil de la pièce pour accueillir une résistance collective.

Quel a été le point de départ de la création ?

Thi Mai Nguyen (TMN) : J'ai collectionné des coquilles d'œufs pendant trois ans pour créer une foule scénographique. Marion m'a proposé de collaborer sur un projet, et ce fut une évidence.

Marion Faure (MF) : Je suis venue avec le livre *Éloge de l'émeute* de Jacques Deschamps qui pose « la nécessité historique de l'émeute ». Nous nous intéressons, ici, à ce qui nous agite, à ce qui nous met en mouvement sur un plateau de théâtre et, par extension, dans la société.

Quelle est votre intention avec cette pièce ?

TMN : Il y a un parterre de coquilles d'œufs cassées en deux. Mon corps essaie de ne rien casser sur son passage, mais, par accident, j'en casse une, puis plusieurs. Marion et moi, nous sommes à la recherche d'un « vivre ensemble » avec plus de justice, et le plateau de théâtre tel que nous l'éprouvons dans *Émeute* est en quelque sorte le reflet de la société telle que nous la traversons, en cherchant ici poétiquement à la transformer.

MF : Quand Thi Mai écrase les coquilles avec son corps, cela produit une matière sonore à partir de laquelle je compose. Je crée un paysage sonore à partir des sons que ses mouvements produisent pendant la performance. On est totalement interdépendantes. Une autre partie de la réflexion est axée sur les rapports de domination. Qui domine qui ? Comment les rapports de pouvoir s'installent, s'inversent ? On cherche à rendre palpables et sensibles, au niveau visuel et sonore, les rapports de domination auxquels on est tous et toutes soumises. L'émeute est la dernière carte qu'il reste au dominé pour résister au dominant.

TMN : Marion est sur sa table de DJ, elle mixe et scratche. Moi, je suis sur l'installation « Feu de camp » du plasticien Robin Wen, un amas de caissons d'enceintes brûlées. Nous réagissons aux propositions corporelles et sonores l'une de l'autre. Je suis connectée aux mouvements physiques des manifestants, des émeutiers, proches du combat. J'évite ou j'embrasse ses scratches avec mon corps. C'est un hymne à la corésistance. Le combat fait partie de mon histoire, de mes racines.

MF : Les free parties, à l'origine, étaient des mouvements de rassemblement antisystème avec l'idée de prendre des espaces de liberté. Le son a le pouvoir de rassembler. Dans les mouvements contestataires, il porte les voix des exclus, les voix des mouvements d'émancipation.

TMN : Dans cette création, je souhaite créer une émeute sonore à deux pour aller à l'encontre de l'idée que tout seul, on ne peut rien faire. Même à deux, il est possible d'activer une forme de résistance. Tout est matière à questionner, à débattre.

MF : Avec le Théâtre de la Vie, notre souhait est d'ouvrir un espace de discussion avec le public, de questionner le « vivre ensemble ». Nous imaginons les bords du plateau comme un espace-temps où une expérience partagée peut devenir de la parole, puis peut-être de l'action.



PROCHAINES DATES :
DU 20 AU 24 OCTOBRE 2026,
THÉÂTRE DE LA VIE, BRUXELLES

ماحلى خيالك

[Beautiful Shadows]

ENTRETIEN AVEC AHMED AYED
PAR ANNE GOLAZ

Dans sa nouvelle création, le chorégraphe et metteur en scène Ahmed Ayed explore les notions de foyer, d'exil et de migration. Comment préserver la sensation du foyer lorsque l'on est loin de sa maison d'enfance ? Comment la convoquer sur scène, à l'intérieur de nos corps ? Telles sont les questions au cœur de cette pièce qui réunit quatre danseurs et danseuses et un musicien.

Quel a été le point de départ de la création ?

Le spectacle s'appelle ماحلى خيالك *Mahla Khyelek* en arabe, ou Beautiful Shadows en anglais. C'est une expression que ma mère me dit quand je rentre en Tunisie, mon pays d'origine. Elle signifie « que ton ombre est belle ». Je l'ai toujours trouvée assez magique et « cute », mais elle porte aussi en elle un mystère, quelque chose d'étrange. C'est comme si ma mère parlait à mon absence quand elle dit ça. Ça a été le point de départ poétique pour me poser cette question : est-ce que je n'aurais pas laissé mon ombre sur les murs de ma maison d'enfance ? Quelque part, c'est rassurant de se dire que l'on a laissé quelque chose là-bas. Mais ça veut aussi dire que l'on part incomplet.

Quelle est ton intention avec cette pièce ?

Le spectacle parle de comment retenir la sensation du foyer quand

il est absent. Je me suis entouré d'une équipe qui partage avec moi ces questions sur le foyer, sur l'exil, sur la migration. On est toutes et tous de pays arabes, on partage un background culturel commun qu'on a envie de donner à voir. Même si on vient de pays avec des contextes politiques et sociaux différents, on les a toutes et tous quittés pour de bonnes raisons. On aime le pays autant qu'on le déteste. Il y a la volonté de partager notre narratif, de nous rassembler, de créer un foyer sur scène qui pourrait venir guérir quelque chose. C'est un travail d'équipe assez fort. La création laisse la place à la proposition des interprètes, à leur langage corporel. C'est important quand on vient avec des thématiques identitaires, chacun-e avec cette maison que l'on porte à l'intérieur de soi, qui est souvent différente.

Dans la danse, à proprement parler, on travaille beaucoup sur la notion de groove intérieur. Le groove, c'est la

maison avec laquelle on vient, avec laquelle on voyage, qui s'active à chaque fois que l'on danse. Qu'est-ce que ça fait quand on perd cette notion de groove ? Qu'est-ce que ça fait quand on perd un membre du groupe ? C'est quoi de laisser place à cette absence, comme à un membre fantôme ? On se sert aussi de l'image de la douleur fantôme dans le spectacle. Elle est ressentie quand on nous ampute d'une partie du corps et que l'on continue à la sentir. L'absence de la maison, c'est un peu pareil. Quelque chose que l'on porte en nous, que l'on ressent, mais qui est absent.

Au-delà de la chorégraphie et de la recherche corporelle, j'ai envie de développer un travail d'images. Pour moi, créer des images qui peuvent parler au public, le transpercer, est beaucoup plus fort qu'une narration ou un texte. Par exemple, notre scénographie est une réduction du concept de la maison en un seul mur, qui va subir l'effet du temps au cours de la



Beautiful Shadows © Alex Cabanne

pièce. Le mur va se craqueler, des morceaux vont s'effriter, des parties du décor vont s'écrouler. Des formes, des fantômes, des ombres, des corps vont sortir de ce mur. Je développe ça avec l'artiste visuel Florian Pugnaire qui travaille beaucoup sur la destruction des espaces, sur l'effet de forces invisibles sur la matière.

Comment travailles-tu la relation entre danse et musique ?

Dans mon parcours, je me suis beaucoup intéressé au clip vidéo. Comment mettre en image la musique elle-même, son énergie et ne pas simplement l'illustrer ? Ça m'a servi dans mon travail de chorégraphe et de metteur en scène et il y a de la musique live dans mes derniers spectacles, qu'elle soit visible ou non au plateau.

Petit à petit, j'ai intégré le musicien comme performeur, quelqu'un avec un corps, avec des choses à dire, je flirte un peu avec la forme de concert.

Jawhar, qui est avec nous au plateau, est plutôt dans un registre calme et planant. Parfois, il joue juste de la guitare comme une musique de film, parfois il chante. Il y a quelque chose de très organique, de très vivant, qui active directement les corps des danseurs et danseuses. Le groove est direct quand on entend de la musique live.



PROCHAINES DATES :
DU 4 AU 7 NOVEMBRE, FESTIVAL
BRIGITTE EN NOVEMBRE, LES
BRIGITTINES, BRUXELLES



Beautiful Shadows © Alex Cabanne

KêR

ENTRETIEN AVEC **FLORIAN BOUTIN**
PAR **ANNE GOLAZ**

En breton *kêr* désigne à la fois la ville, le village ou la maison. Avec pour partenaire de jeu, une tente qui se transforme, le danseur, chorégraphe et architecte Florian Boutin explore la notion de «chez-soi». Une pièce tous publics à partir de 5 ans qui invite à prendre soin des espaces que l'on incarne, que l'on crée et que l'on habite.

Quel a été ton point de départ ?

L'un des points de départ c'est une image de la bande dessinée *La Maison nue* de Marion Fayolle. L'un des personnages invite l'autre à rentrer dans sa tête. Elle ouvre alors une sorte de tente en forme de tête. L'image de la tente est restée. C'est la première chose que j'ai eu envie de tester.

Et puis cette BD, c'est aussi l'histoire d'une maison qui va être détruite, d'une colocation qui vit ses derniers moments. Elle parle de la vie en communauté, de ces gens qui se croisent sans se connaître mais qui créent un foyer et ont un attachement très fort à ce lieu. Tu sens que dès que les personnages rentrent, ils se lâchent complètement. Ils se permettent de dire des choses qu'ils ne diraient pas ailleurs.

Je suis aussi architecte et c'est des sujets qui m'intéressent. Où est-ce qu'on se sent chez soi ? Comment est-ce qu'on crée des espaces ? Pas uniquement architecturalement, mais aussi en tant qu'humain. Comment on arrive à créer cet endroit de réconfort, où l'on peut être complètement différent.

Dans la pièce, il y a cette idée de chez-soi à l'intérieur de son propre corps, de chez-soi comme espace architecturé et aussi de comment on emmène son chez-soi ailleurs. J'ai vécu au Québec et il y a des gens l'hiver qui font des feux dans la neige, en plein milieu de la ville, dans des braseros. Et ça crée ce sentiment de chez soi. Tu te retrouves à manger des marshmallows avec des inconnus et tu as l'impression d'être chez toi. Pourquoi ? Parce qu'il y a le feu.

La pièce s'appelle *KêR*, aussi en référence à cette idée du care et de comment on prend soin de tous ces espaces. À très grande échelle, la planète est aussi notre très grand chez nous. Comment est-ce qu'on en prend soin ?

Comment ton regard d'architecte a-t-il influencé la création ?

J'aime bien voir l'architecture comme quelque chose d'intangible. Au-delà que ce qui est construit, c'est ce que font les humains des espaces qui m'intéresse. On a commencé la création avec une semaine de recherche sur la lumière.

Avec Gaspar Schelck, qui est dramaturge-lumière, et Dounia Dolbec qui m'assiste à la mise en scène, on s'est retrouvés dans un studio. On y a mis une tente qu'on a éclairée. On a ajouté des d'objets, testé des images avec ces décors. Puis on a commencé à créer une ligne dramaturgique. À la fin de la semaine, on avait le fil de ce que pourrait être la pièce. Il y avait l'envie de créer un espace dans lequel l'imagination peut complètement prendre part et se développer. Où les enfants et les adultes vont pouvoir se raconter leur propre histoire.

On a ensuite commencé à se mettre en mouvement dans ces espaces, ces images qu'on avait créées. À voir comment on pouvait les faire bouger, les faire resonner. C'est peut-être là où je suis architecte. J'ai eu besoin de dessiner l'espace avant d'y mettre le corps.

Comment la tente a-t-elle trouvé sa place sur scène ?

Sur scène, la tente prend des dimensions différentes, elle se transforme. À des moments, c'est un habitat, une carapace ou juste ma tête. Elle devient parfois le personnage principal, une créature qui se déplace sur scène ou me sert juste d'accessoire.

Il y a toute une scène où je l'utilise pour faire des défilés de mode. Elle devient alors un vêtement. En tant qu'enfant et homosexuel, comment s'assumer dans sa chambre et emmener cette partie de soi à l'extérieur ? La pièce parle aussi de la transformation, de comment on grandit, comment on s'assume et de comment on sort de chez soi.



PROCHAINES DATES :
LES 9 ET 10 DÉCEMBRE, LA RAFFINERIE
– CHARLEROI DANSE, BRUXELLES
LES 15 ET 16 DÉCEMBRE, LES ÉCURIES
– CHARLEROI DANSE, CHARLEROI
LES 29, 30 ET 31 JANVIER 2027,
FESTIVAL BANDIT ! BANDIET !
DES BRIGITTINES, BRUXELLES

À nos chères

ENTRETIEN AVEC **LESLIE MANNÈS**
PAR **ANNE GOLAZ**

Première pièce jeune public de la chorégraphe Leslie Mannès, *À nos chères* explore avec intensité toute la complexité de l'adolescence. Âge de métamorphose, les émotions se bousculent et les corps se transforment. Discrimination de genre, jugement, perte de sens sont autant de défis auxquels la jeunesse est confrontée.

Quel a été le point de départ de la création ?

Dans mon travail, il y a souvent une dynamique participative et intergénérationnelle. En donnant des ateliers à des élèves qui avaient autour de 13 ans, j'avais été saisie de voir que la question du corps sous le prisme de l'égalité du genre était encore compliquée à cet âge-là, que ce soit dans l'expression des corps des jeunes filles, dans la manière dont l'espace se partage, dont la parole est répartie. J'avais projeté une évolution plus rapide à ces endroits-là. Cela m'a donné envie de creuser. Je donne beaucoup d'ateliers, mais, comme je n'avais encore jamais créé de pièces pour les 12-15 ans, j'ai d'abord voulu mener une recherche préalable, comme une sorte d'enquête sur cette période de passage, à la fois structurante et chaotique qu'est l'adolescence.

Peux-tu m'en dire plus sur cette recherche ?

En tant qu'artiste du Grand Studio dans le réseau européen Grand Luxe,

j'ai eu la chance d'être accueillie en résidence dans plusieurs structures en Europe. Dans ces villes, ainsi qu'à Bruxelles avec l'aide du Théâtre Varia, nous avons mené, avec Solène Moulin – compositrice du spectacle – et Laura Bossicart, de nombreux entretiens avec des jeunes et avec des professionnels de l'accompagnement de la jeunesse : des professeurs et professeures, des médiateurs et médiatrices culturelles, des animateurs et animatrices, des psychologues, des infirmières...

Pendant ces résidences, nous avons alterné entre ce travail de rencontre avec les entretiens et des premières esquisses chorégraphiques et musicales en studio pour commencer à faire infuser dans le corps les enjeux, les thématiques, les lignes de force qui nous étaient partagés sur le terrain.

Est-ce qu'il y a une ou plusieurs thématiques qui reviennent dans les entretiens ?

La question de la santé mentale, des émotions, des violences intimes et collectives sont des thématiques

récurrentes. C'est intrinsèquement lié au contexte actuel, à la question de la perte de sens, à une dislocation du lien social, au fait de grandir dans un monde où les perspectives sont très troubles. Une problématique qui a souvent été nommée par les jeunes est celle du jugement, comme s'il n'y avait pas vraiment d'espace pour expérimenter, que chaque comportement serait en permanence observé, disséqué, analysé, soumis aux jugements des autres, pouvant ainsi générer un contexte assez anxiogène.

On nous a aussi raconté une grande polarisation des opinions. Avec des endroits où une parole se libère, où des engagements politiques sont pensés, notamment sur l'égalité des genres, les discriminations et, en parallèle, on trouve aussi un repli sur soi, une misogynie croissante, une augmentation de l'homophobie et du racisme. D'un côté, ça avance, d'un autre, ça recule et tout cela en même temps, ce qui crée une tension qui peut être assez marquée.

Comment travailles-tu cette matière en studio ?

La question de la jeunesse est actuellement très dense et complexe. On a très envie que le spectacle soit solaire à un endroit, mais il sera aussi chargé de tout ce qui nous a été partagé.

On rêve à une pièce sensorielle, percutante et percussive qui ne laisserait pas de place à des représentations et stéréotypes univoques et couvrirait à la pluralité des voix, des corps et des pensées. La pièce sera sûrement dans un engagement physique et émotionnel haut pour manifester ce bouillonnement, cette intensité des émotions, parfois tellement fortes durant cette période de vie.

Nous allons travailler avec trois jeunes interprètes : Siham Ennajary, Justine Richard et Lilia Mellé, qui ont chacune des personnalités et des registres assez différents, ce qui, j'espère, ouvrira différentes opportunités d'identification pour les jeunes.

Le masque est aussi quelque chose qui traverse mon travail et qu'on va continuer à explorer. Par le masque, on peut venir libérer des choses qui font écho à ce passage de l'adolescence où l'on essaie de construire son identité, où l'on est soumis-e à de nombreuses injonctions, mais où l'on a envie d'oser, sans toujours savoir quoi oser ni comment.



A nos chères © Laetitia Bica

PROCHAINES DATES :
DU 21 AU 29 JANVIER 2027,
THÉÂTRE VARIA, BRUXELLES

DU 19 AU 20 FÉVRIER 2027,
CHARLEROI DANSE, CHARLEROI

DU 14 AU 15 AVRIL 2027, FESTIVAL
GUERRIÈRES, MARS - MONS
ARTS DE LA SCÈNE, MONS

Dans in Brugge

26-27

Gounouj - Léo Lerus © Laurent Philippe

Anne Teresa De Keersmaeker	Faye Driscoll	Emanuel Gat
Emiel Vandenberghe	Dan Mussett	Guilhem Chatir
Sita Ostheimer & Álvaro Murillo	Tajal Harrell	Kinga Jacewska
Lisbeth Gruwez & Maarten Van Cauwenberghe	Parvin Saljoughi	Léo Lerus
Tibau Beirnaert & Laurens Aneca	Misha Demoustier	Bilal El-Had
Maud le Plâdec & Josépha Madoki	Ahlan Ratnamohan	Lucinda Childs
Via Kotlehong & Cla Gente	Moritz Ostruschnjak	Wim Vandekeybus
Alejandro Vega & Álvaro Murillo	Thibault Lac & Bryana Fritz	Christian Bakalov
Judith Dhondt & Urté Groblyté	Ezra Huysmans & Bosse Provoost	Zoë Demoustier
Ella-My Blomdahl	Benjamin Abel Meirhaeghe	Anneleen Keppens
Alexander Vantournhout	Karolien Verlinden	Amina Abouelghar
Jefta van Dinther	Michiel Vandeveld	Bosangani
Ula Sickle	Lisa Vereertbrugghen	Noë Soulier
	Mamadou Wagué	

passioné•e de danse ?
Votre saison commence à Bruges !
Infos et programmation des spectacles sur → dansinbrugge.be

info & tickets +

ROSAS DANST ROSAS
 Anne Teresa De Keersmaeker
 17 > 19.11.2026

DUB
 Amala Dianor
 24 > 27.03.2027

IRRESISTIBLE REVOLUTION
 Ayelen Parolin
 2 > 5.02.2027

CORPS EXTRÊMES
 Rachid Ouramdane
 21 > 24.04.2027



Le Vilar
 Louvain-la-Neuve
 SAISON 26-27 | DANSE
 LEVILAR.BE · 0800 25 325

Résidé avec l'avis de l'Avenir La Libre l'Yve l'Yve l'Yve l'Yve



Pierre de Lune
 2026 2027
 SPECTACLES JEUNES PUBLICS
 pierredelune.be

MARNI
 Danse Automne 2026


LE MARGHERITE
 25 & 26.09

Danse Création 2026 Erika Zueneli. Création chorégraphique contemporaine explorant l'éphémère et la métamorphose à travers danse, musique et performance.


DANS LE BRUT DU MONDE
 19.11

Danse, rap Création Luca Latte / Patrick Leterme. Mami - Ars Musica - JM Bruxelles Face aux mirages et à la rage sociale d'un jeune qui « comprend mieux nos écarts grâce à Bourdieu », des questions surgissent : qu'est-ce que « réussir » ? Où commence le bonheur, et à qui appartient-il ?


PEOPLE
 26 & 27.11

Cirque, performance Création Claudio Stellato. Mami - Les Halles / Cuddles En s'inspirant des personnes vivant dans la rue et de l'accumulation obsessionnelle, People révèle la poésie inattendue qui surgit au milieu du chaos.

theatremarni.com
 le marni page le marni

FEDERATION CHAUVINISME KVS fdd Africalia MAGIA

CENTRAL-LA LOUVIÈRE

la danse
 SAISON 10

25.09
 
CONGO LISATION

Imprisoned Gods
 Lukah Katangila · Ultima Vez
 Lukah Katangila explore les traditions et croyances d'Alkebulan, l'Afrique d'avant la colonisation.

17.10
 

La lettre
 Zach Swagga et Gwendoline Faravel
 L'histoire bouleversante de François, entre le Congo en 1943 et la Belgique des années 70.

06, 07, 08.11
 

Après moi, le déluge
 (LA)HORDE x Ballet national de Marseille
 Après Room With a View, Central, avec Charleroi danse, est très fier d'accueillir (LA)HORDE pour un nouveau spectacle exceptionnel !

04, 05.06
 

Calentamiento
 Rocío Molina
 Avec « Calentamiento », Rocío Molina envoie voler les clichés du flamenco. Le Monde Coprésentation Charleroi danse et Central

17, 18, 19.02
 

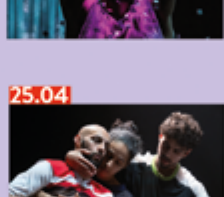
Métamorphoses
 Baloo · The Cage
 Une image universelle : la métamorphose du papillon.

17.04
 

Irresistible revolution
 Ayelen Parolin
 Un tourbillon de résistance joyeuse Ayelen Parolin s'inspire du carnaval de Buenos Aires.

20.04
 

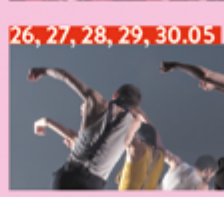
Pedros · Portraits croisés d'un père et son fils
 Maria Clara Villa Lobos
 Francis et Antoine. L'un est père, l'autre est fils. Deux danseurs.

11.06
 

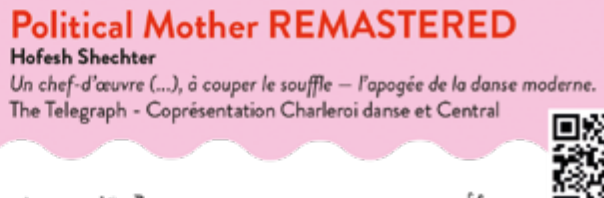
Orchestre vide, longing for you
 Habib Ben Tanfous / FiNEK
 Un voyage dans l'univers du karaoké, entre exubérance des sentiments et réinvention de soi.

25.04
 

Ni ni ya mo mo
 Guilhem Chatir
 C'est la berceuse qui m'a vu grandir. La première chose à laquelle je pense en lien à mon héritage arabe.

18.05
 

POV
 Justine Theizen
 C'est quoi, une "bonne" lesbienne aujourd'hui ?

26, 27, 28, 29, 30.05
 

Political Mother REMASTERED
 Hofesh Shechter
 Un chef-d'œuvre (...), à couper le souffle — l'apogée de la danse moderne. The Telegraph - Coprésentation Charleroi danse et Central

central-lalouviere.be

CHAUVINISME KVS fdd Africalia MAGIA

CENTRAL-LA LOUVIÈRE LA LOUVIÈRE l'Yve l'Yve l'Yve l'Yve



CHARLEROI

DANSE

WOW

danses urbaines
post-internet
clubbing

6—21.11²⁶
charleroi
-danse
.be



le Delta



trois spectacles de danse au Delta

Plus d'infos sur
www.ledelta.be
Av. Golenvaux 18,
5000 Namur

SAM. 12.12.26 18h00

Rave Lucid

Compagnie MazelFreten

Dix danseur-se-s nous plongent dans l'univers électrisant de la danse électro. L'énergie collective est contagieuse. Venez vibrer sur une composition originale de NikiT. →



© Jonathan Lumbas - Viscent

Dans le cadre ↑
du Festival →
des Égalités



UN SOIR, DEUX SPECTACLES ↓

VEN. 20.11.26 19h00

Mercedes ← Dance

Mercedes Dassy

Solo chorégraphique intense et sensible où Mercedes Dassy explore le lien entre intime et politique. Un moment libre et vibrant, porté par la musique, le plaisir du mouvement et la quête d'une joie retrouvée.



© Speed Derine

VEN. 20.11.26 20h00

Gentlewoman

Paradox-Sal

Pièce chorégraphique pour 8 danseuses. En mêlant house dance, hip-hop et autres styles, Paradox-Sal crée des œuvres célébrant la force et l'unité féminine. ↑

Concours 2027

Bachelor en Contemporary Dance 2027-2030
Bachelor Théâtre 2027-2030
Master en Arts scéniques 2027-2029

Modalités et inscriptions sur
manufacture.ch



Haute école des arts de la scène
– Lausanne, Suisse

manufacture.ch

Hes-so





La SACD, société des chorégraphes

SACD.be

Société des

Auteurs et Compositeurs Dramatiques

Mobiliser, protéger et défendre

La SACD et son conseil d'administration, le Comité belge, portent la voix des chorégraphes, se mobilisent pour protéger leurs intérêts, leurs œuvres, leur statut et défendre leurs acquis auprès du pouvoir politique et du législateur.

Représenter, guider, collaborer

La SACD représente les chorégraphes et leurs ayants droits. Elle guide les exploitants dans leurs démarches pour une utilisation adaptée et consentie des œuvres des autrices et auteurs. Elle collabore également avec de nombreux partenaires pour soutenir la création.

Gérer, conseiller et rémunérer

Société de gestion collective engagée, la SACD perçoit et répartit les droits d'auteur selon un modèle solidaire, garantissant ainsi aux chorégraphes une juste rémunération pour l'utilisation de leurs œuvres.

Soutenir, accompagner et promouvoir

La SACD soutient les chorégraphes des premières inspirations jusqu'à la dernière représentation. Conseils, rencontres professionnelles, bourses, prix, elle œuvre pour la formation, le développement et la diffusion de leurs projets.

Plus d'infos sur www.sacd.be | [f](#) [in](#) [@](#)

Chorégraphes,
la SACD
plus que
jamais à vos
côtés.

À CONTREDANSE

Lisa Nelson — danser, une façon de voir

Depuis les années 1970, la chorégraphe états-unienne Lisa Nelson explore le rôle des sens dans l'activité de danser comme dans celle de regarder la danse. À l'occasion de la parution de son livre *Vivre dans la composition — De la danse comme façon de voir, une introduction aux Tuning Scores*, publié aux Éditions Contredanse, plusieurs rendez-vous sont organisés en sa présence à Paris et à Bruxelles.

Journées de pratique, Observatoires, présentation du contexte historique des Tuning Scores, rencontres et installations interactives permettront de découvrir les différentes facettes de cette recherche fondée sur l'attention, la sensation, l'imagination et la composition collective.

DU 8 AU 10 OCTOBRE 2026
À L'ATELIER DE PARIS

LES 16 ET 17 OCTOBRE 2026 À LA RAFFINERIE
ET AU TIC-TAC ART CENTRE, À BRUXELLES
ENTRÉE GRATUITE — SUR RÉSERVATION

Danse et ciné documentaire

Dans le cadre du Mois du Doc, rendez-vous annuel consacré au cinéma documentaire belge francophone, Contredanse met à l'honneur

la chorégraphe, interprète et réalisatrice Astero Styliani Lamprinou et la sortie de *Metropolitan Stones* (2026), court-métrage expérimental mettant en mouvement trois danseuses dans la zone nord centrale de Bruxelles. Il sera présenté aux côtés de *Secret City* (2020), son premier film, avec lequel elle tissait déjà un dialogue entre le corps et l'architecture d'une ville en perpétuelle transformation.

PROJECTION ET RENCONTRE AVEC
LA RÉALISATRICE LE 13 NOVEMBRE
2026 À 20H AU STUDIO BELLONE
GRATUIT SUR RÉSERVATION

Collection Éclats

Fruit d'une collaboration entre Contredanse et Charleroi danse, la Collection éclats publie le fruit d'une résidence d'écriture et un accompagnement à la publication afin de soutenir la recherche en danse.

À l'issue du deuxième appel à projets, la lauréate 2026 est la chorégraphe belge Louise Vanneste. Elle suit Massinda Zinga et Ondine Cloez, dont les livres viennent de paraître. Nous nous réjouissons de l'accueillir dès cet automne au centre de documentation et de l'accompagner dans le développement de son projet jusqu'à sa publication.

UN NOUVEL APPEL À PROJETS SERA
OUVERT DU 11 JANVIER AU 29 MARS 2027.

Corps+ : une semaine de recherche en danse

Du 16 au 20 février 2027, Corps+ réunira artistes, penseur·euse·s et scientifiques autour de la danse comme espace de recherche et de production de savoirs. Conférences performées, ateliers et discussions permettront de croiser les pratiques et les méthodes autour de deux axes : le décentrement des savoirs et l'inscription du corps dans l'espace urbain.

Organisé par Charleroi danse en collaboration avec Contredanse et l'ULB, ce temps fort accueillera notamment Emma Bigé, Louise Vanneste et Eli Mathieu-Bustos.

LES 16 ET 17 FÉVRIER À LA
RAFFINERIE, À BRUXELLES

DU 18 AU 20 FÉVRIER À CHARLEROI



RETROUVEZ NOS
ACTUALITÉS SUR
[CONTREDANSE.ORG](https://contredanse.org)



Captation lors d'un atelier de Lisa Nelson,
Contredanse 2017. © Florence Corin

Contredanse est un lieu de ressources pour la danse ouvert à tous les publics. Ses activités sont principalement orientées vers l'information, la documentation, l'édition, la médiation et l'organisation d'événements.

À LA BELLONE
RUE DE FLANDRE 46
1000 BRUXELLES
BELGIQUE

Recevez chez vous le magazine Nouvelles de Danse

Abonnement gratuit,
frais de port non compris

Parutions
avril + octobre



ABONNEZ-VOUS SUR
NOUVELLESDEDANSE.CONTREDANSE.ORG

Rédactrice en chef **Alexia Psarolis**
Coordination du numéro **Isabelle Meurrens**
Rédaction **Baptiste Andrien, Florence Corin, Nathalie Debusschere, Anne Golaz, Wilson Le Personnic, Isabelle Meurrens, Massinda Zinga, Lou Jonas (bibliographie)**
Comité éditorial **Anne Golaz, Cali Kroonen, Wilson Le Personnic, Isabelle Meurrens, Léa Poiré, Camille Philippot, Alexia Psarolis, Élodie Verlinden**
Publicité **Nicolas Bras**
Diffusion et abonnements **Julie Sharp**
Maquette et mise-en-pages **Studio Alvin**
Correction **Christelle Legros**
Impression **Graphius**

Éditeur responsable **Isabelle Meurrens** Contredanse
46, rue de Flandre - 1000 Bruxelles
Tirage: 8000 exemplaires

Couverture Photo © **André Le Corre**
Serge Aimé Coulibaly / Faso Danse Théâtre,
Back To Kidal, Montpellier Juillet 2026



SACD.be

Nouvelles de Danse est publié par CONTREDANSE avec le soutien des institutions suivantes : La Fédération Wallonie-Bruxelles (Service de la Danse), la COCOF, la Ville de Bruxelles (Échevinat de la Culture) et la SACD

NDD@CONTREDANSE.ORG

95

Magazine semestriel
et média numérique
édité par Contredanse

NOUVELLESDEDANSE.CONTREDANSE.ORG

