

Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal

Rapport final

Document préparé par

Louis JACOB
Professeur
Département de sociologie
Université du Québec à Montréal
jacob.louis@uqam.ca

Présenté à

Sylviane MARTINEAU
Conseillère culturelle - Danse
Conseil des arts de Montréal
smartineau.p@ville.montreal.qc.ca

Département de sociologie
Université du Québec à Montréal

décembre 2014

Une étude partenariale de l'Université du Québec à Montréal et du Conseil des arts de Montréal, financée par le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts et des lettres du Québec, en collaboration avec le Regroupement québécois de la danse.

Direction scientifique :

Louis Jacob
Département de sociologie
Université du Québec à Montréal
jacob.louis@uqam.ca

Recherche et rédaction :

Geneviève Dugré
Michel Ratté
Astrid Tirel

Génération et maintenance du questionnaire en ligne :

Pierre Plante (Sémato Sondage, Centre ATO, UQAM)

Coordination :

Louis Jacob (UQAM) et Sylviane Martineau (Conseil des arts de Montréal)

Comité de suivi :

Karla Étienne (Zab Mabougou/Compagnie Danse Nyata Nyata)
Lyne Lanthier (Conseil des arts et des lettres du Québec)
Coralie Muroni (Regroupement québécois de la danse)

Table des matières

Sommaire	4
Introduction	6
Contexte de l'étude	
Mandat et objectifs	
Méthode	
Chapitre 1. La diversification des pratiques. Aperçu historique	10
Chapitre 2. Les genres et les styles. Le défi de la classification	14
Chapitre 3. Les praticiens. Trajectoires et enjeux de la professionnalisation	18
Chapitre 4. Les lieux et les contextes	24
Chapitre 5. Les notions évaluatives	28
Conclusion	33
Glossaire	34
Bibliographie générale	36
Annexe	
Invitation, grille d'entretien	40

Sommaire

La diversité de la danse aujourd'hui renvoie à une longue histoire en partie méconnue, et notamment, en ce qui concerne Montréal, aux nombreuses pratiques populaires et aux danses récréatives très répandues dans des communautés d'origines multiples. Elle renvoie aussi à la large fréquentation des salles de spectacle et à la commercialisation de la danse depuis plus d'un siècle, à l'apparition des studios et des écoles spécialisés dès la fin du XIX^e siècle, à la rapide constitution d'un vaste réseau professionnel incluant non seulement des lieux de diffusion, mais aussi d'apprentissage, de recherche et de création, et enfin, plus près de nous, à la médiatisation de la danse dans un contexte très affirmé de pluralisme culturel.

Nous avons répertorié un peu plus de 70 styles de danse à Montréal, que nous regroupons en 9 catégories ou genres.

1. traditionnelles-folkloriques
2. classiques et/ou rituelles
3. des Premières Nations
4. traditionnelles-populaires
5. populaires-percussives
6. populaires-variées
7. contemporaines non occidentales
8. fusion, métissées ou hybrides
9. urbaines

Il va sans dire que cette seule nomenclature soulève des défis importants tant sur les plans historique ou esthétique que sur celui du repérage des organismes, des professionnels et des publics. La nomenclature est un outil de travail visant à faciliter la consultation du Répertoire, et non une fin en soi.

Le Répertoire comporte à ce jour plus de 1 000 praticiens, 250 écoles et lieux divers, 100 compagnies, ensembles ou troupes, qui sont autant d'expressions de la diversité des pratiques de la danse à Montréal.

Quelques faits saillants de l'étude :

- La danse apparaît comme un art qui s'est toujours nourri d'influences diverses. En ce sens, la diversification des pratiques n'est pas un phénomène nouveau.
- La transmission directe des savoir-faire, par la parole et par le geste, est d'une importance capitale dans tous les genres et styles de danse.
- Nos entretiens et les résultats du sondage ne permettent pas d'établir un lien clair entre la provenance des praticiens et les styles de danse. Les danseurs s'adonnent à une diversité de styles qui ne sont pas nécessairement liés à leurs appartenances ethnoculturelles.

- La très grande majorité des danseurs estiment qu'il y a plus d'avantages que d'inconvénients à danser à Montréal. Par ailleurs, si certains styles ne sont pas suffisamment reconnus et connaissent des difficultés particulières, les obstacles que rencontrent les danseurs dans l'exercice de leur art sont souvent les mêmes que ceux rencontrés, par exemple, dans la danse contemporaine occidentale.
- Le répertoire fait apparaître l'existence de lieux et de réseaux en partie méconnus, et des contextes de pratiques eux aussi très diversifiés, au nombre desquels il faut compter les nombreux festivals, concours et événements. La diversité des contextes est aussi forte que la diversité des danses elle-même.
- La très grande majorité des danseurs et chorégraphes participent aussi à des activités à l'extérieur de Montréal, dans des réseaux régionaux, nationaux ou internationaux.
- La plupart s'inscrivent dans une démarche de recherche et de création, quels que soient les genres ou les styles de danse pratiqués. La recherche et l'innovation ne sont pas conçus comme appartenant aux seuls styles contemporains et urbains.
- Les notions que mobilisent les danseurs et chorégraphes pour parler de leur pratique comportent des aspects expérientiels (l'amour, la passion, la réalisation de soi, etc.), des aspects techniques (mouvement, structure, discipline, etc.) et des aspects esthétiques (l'expression, la virtuosité, l'harmonie, etc.). Ces notions ne sont pas exclusives et sont construites différemment d'un style de danse à l'autre.
- Par delà la diversité des styles qu'ils pratiquent, les danseurs considèrent que les qualités essentielles que devrait posséder le danseur professionnel sont : la volonté d'effectuer un travail de perfectionnement ou d'approfondissement, l'expérience, la vocation, la compréhension élargie de la signification de la danse, la capacité de recherche et de renouvellement, la reconnaissance par les pairs.

Répertoire et documents complémentaires

Le Répertoire des styles, des praticiens et des lieux est déposé en format électronique. Les partenaires pourront ainsi utiliser au mieux cet outil, et éventuellement mettre périodiquement à jour les informations qu'il contient. L'équipe de recherche demeure à la disposition des partenaires pour faciliter l'usage de ce répertoire. Il en va de même pour le questionnaire web, dont les résultats peuvent être examinés selon plusieurs paramètres en format électronique. Les premiers résultats du questionnaire font l'objet d'un document de travail, déposé en complément au présent rapport. Le questionnaire web pourra être diffusé à nouveau par les partenaires dans leurs propres réseaux, aux moments jugés opportuns.

INTRODUCTION

Le présent rapport est le résultat d'une recherche partenariale entreprise à l'initiative du Conseil des arts de Montréal (CAM). La recherche est soutenue financièrement par le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ), en collaboration avec le Regroupement québécois de la danse (RQD).

Une première rencontre préparatoire a eu lieu le 26 septembre 2012 dans les locaux du CAM, et à laquelle ont participé Nathalie Maillé, Directrice générale adjointe, Programmes et partenariats, Sylviane Martineau, Conseillère culturelle, Danse, et Louis Jacob, professeur au Département de sociologie de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Cette rencontre a permis de clarifier les objectifs généraux, le calendrier et le budget de l'étude. Le CAM souhaitait confier à Louis Jacob la production d'une étude sectorielle sur la diversité des pratiques professionnelles en danse à Montréal (excluant, comme on le verra plus loin, le ballet et la danse contemporaine dite « occidentale »). Le devis de recherche a été présenté en novembre 2012, et le budget octroyé en janvier 2013.

La recherche aborde un champ complexe dont la connaissance reste à ce jour encore parcellaire, et le présent rapport conserve forcément un aspect exploratoire. La diversité de la danse aujourd'hui renvoie à une longue histoire en partie méconnue, et notamment, en ce qui concerne Montréal, aux nombreuses pratiques populaires et aux danses récréatives très répandues dans des communautés d'origines multiples. Elle renvoie aussi à la large fréquentation des salles de spectacle et à la commercialisation de la danse depuis plus d'un siècle, à l'apparition des studios et des écoles spécialisés dès la fin du XIX^e siècle, à la rapide constitution d'un vaste réseau professionnel incluant non seulement des lieux de diffusion, mais aussi d'apprentissage, de recherche et de création, et, plus près de nous, à la médiatisation de la danse dans un contexte très affirmé de pluralisme culturel.

Contexte de l'étude

Le Conseil des arts du Canada mène, depuis 2012, un important projet de cartographie de la danse au pays. Le RQD s'était pour sa part engagé, dès 2007 puis lors des Seconds États généraux de la danse professionnelle en 2009, à documenter et à valoriser le patrimoine de la danse au Québec, notamment avec la *Toile-mémoire de la danse*. Or, la présente recherche sur la diversité des pratiques professionnelles de danse à Montréal, qui met l'accent sur les modes d'expression autres que le ballet et la danse contemporaine occidentale, constitue une première.

La volonté de mieux connaître la diversité des pratiques s'inscrit dans la mission fondamentale du CAM, et plus spécifiquement dans sa *Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts*. Les cinq axes de cette politique sont : la reconnaissance, le développement professionnel, la participation, la

concertation et la valorisation.

Au fil des ans, le CAM a ainsi mis en place plusieurs initiatives de rapprochement interculturel et, en 2005, a réalisé en outre une étude sur les « musiques du monde ». Ces actions visent non seulement à refléter la diversité culturelle, mais aussi à améliorer les programmes de subvention, à multiplier les liens entre les milieux concernés ainsi qu' à encourager l'accès aux œuvres et la participation des différentes communautés qui composent la vie culturelle montréalaise. Le Regroupement québécois de la danse (RQD) dévoilait, en juin 2011, son *Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021*, dans lequel figurent des stratégies spécifiques à adopter en matière de diversité dans le secteur de la danse.

Mandat et objectifs

Le mandat et les objectifs énoncés ici sont ceux que retenait Sylviane Martineau dans le document mis à jour en date du 19 juin 2012, et sur lesquels se sont entendus les partenaires lors de leur rencontre du 26 septembre 2012.

Le mandat est défini comme suit :

Produire une étude sectorielle non exhaustive qui identifie la diversité des pratiques professionnelles en danse à Montréal et qui en définit les conditions d'exercice, en mettant l'accent sur les modes d'expression autres que le ballet et la danse contemporaine occidentale.

Les objectifs généraux de la recherche sont :

1. Présenter un bref **historique** de la danse professionnelle montréalaise ainsi que de ses conditions de création, de production et de présentation ;
2. Répertorier et définir les **genres** de danse pratiqués en sol montréalais incluant les pratiques des Premières Nations, soit notamment : les danses traditionnelles classiques, populaires et rituelles, la danse contemporaine non occidentale, les danses urbaines et les danses métissées, mais excluant le ballet et la danse contemporaine occidentale ;
3. Décrire les **contextes** où les différents genres se déploient, notamment : la recherche et la création, le répertoire, la variété, la compétition et le loisir ;
4. Identifier les **lieux** de diffusion et de présentation de la danse professionnelle montréalaise ;
5. Identifier les **praticiens**, c'est-à-dire ceux qui pratiquent les différents genres de danse, leur statut et leur niveau de reconnaissance, ainsi que les maîtres qui offrent de la formation ;
6. Définir les **notions** de recherche et d'innovation qui tiennent compte des contextes des différents genres de danse.

Méthode

Il est apparu, dès le départ de la recherche, que les critères permettant de définir le ballet et la danse contemporaine occidentale, ceux permettant de distinguer professionnels et non professionnels, ainsi que les concepts opératoires de la recherche (historique, genre, contexte, praticiens, etc.) demandent une réflexion fondamentale qui touche tous les aspects de la danse et de ses méthodes d'approche.

L'objectif 6, portant sur les notions évaluatives et judicatives inhérentes à l'expérience de la danse selon les différents contextes, nécessite notamment une approche interprétative et qualitative particulière. C'est pourquoi nous avons convenu de conjuguer trois outils méthodologiques : l'étude des sources documentaires (archives, statistiques, littérature savante, presse, photographie, enregistrements sonores et visuels, etc.), l'entretien et l'enquête par questionnaire. Le protocole de recherche a été approuvé par le Comité institutionnel d'éthique de la recherche de l'UQAM en mai 2013.

Dans le cadre de la recherche, nous avons rencontré 11 personnes qui ont accepté de nous accorder un entretien d'une durée de 90 à 120 minutes en moyenne (voir annexe). Il s'agit d'interprètes et de chorégraphes expérimentés (de 10 à 15 ans et plus de pratique professionnelle), issus des milieux de la danse folklorique québécoise et internationale, de la danse rituelle des Autochtones du Canada, de la danse classique indienne, de la danse percussive, de la danse contemporaine ouest-africaine, du butô, du tango et du flamenco. Nous avons abordé avec ces personnes des questions touchant leur genre ou style de danse, leur apprentissage, les lieux et les contextes dans lesquels elles œuvrent, les notions et les valeurs qu'elles associent à leur danse, ainsi que divers aspects de la pratique de la danse à Montréal.

Pour compléter l'étude documentaire et les entretiens approfondis, nous avons également procédé à une enquête par questionnaire, en français et en anglais, reprenant à peu de choses près les mêmes axes de questionnement (voir annexe). Le questionnaire en ligne a été diffusé une première fois entre juin et octobre 2013, auprès des écoles et studios de danse que nous avons répertoriés, puis une deuxième fois entre janvier et mars 2014, dans les réseaux du CAM, du CALQ et du RQD. Au total, 104 personnes ont répondu à ce sondage.

L'équipe de recherche est composée du chercheur principal, Louis Jacob (UQAM), de ses assistantes Geneviève Dugré et Astrid Tirel, candidates au doctorat en sociologie de l'UQAM, ainsi que de Michel Ratté, chargé de cours au Département de sociologie de l'UQAM. Pour les besoins spécifiques de la génération et de la gestion du sondage en ligne, l'équipe s'est aussi adjoint les services de Pierre Plante, du Centre d'analyse de texte par ordinateur (ATO, UQAM).

Le comité partenarial ou comité de suivi est formé de Sylviane Martineau (CAM), Karla Étienne (Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata), Lyne Lanthier (CALQ), Coralie Muroni (RQD), et du chercheur Louis Jacob.

Plan du rapport

Le chapitre 1 présente le contexte dans lequel se pose aujourd'hui la question de la reconnaissance de la diversité des pratiques de danse professionnelles à Montréal. Le chapitre 2 indique les difficultés inhérentes à la classification des styles. Le chapitre 3 aborde le processus de professionnalisation des danseurs, et soulève notamment la question du lien entre les appartenances ethnoculturelles et les styles pratiqués. Le chapitre 4 fait état de la complexité des lieux et des contextes dans lesquels se produisent les danseurs. Le chapitre 5 porte sur les notions que mobilisent les danseurs et chorégraphes eux-mêmes pour parler de leur expérience, et dégage les qualités premières qui caractérisent le professionnel selon eux.

CHAPITRE 1. LA DIVERSIFICATION DES PRATIQUES. APERÇU HISTORIQUE

La « diversification » des pratiques de danse à Montréal dont traite la présente étude ne date pas d'hier, et ce serait une erreur de croire que le phénomène est nouveau.

Les danses rituelles des peuples autochtones du Canada, et en particulier celles des communautés mohawks présentes depuis des siècles sur l'île et sur les rives sud et nord du fleuve, mériteraient à elles seules un traitement particulier. Des danseurs autochtones se produisent maintenant sur scène, au pays ou ailleurs, dans de multiples contextes. La renaissance culturelle des trois dernières décennies a notamment favorisé la tenue du festival Présence autochtone, depuis 1990, et la mise en place de concours internationaux de danses autochtones, à l'occasion par exemple du pow-wow d'Akwesasne (Bélanger et Leclerc, 2011 : 25). Des rencontres analogues existaient bien avant l'arrivée des Européens, et les traditions des Premières Nations n'étaient manifestement pas fermées les unes aux autres. Ces événements participent aujourd'hui à la reconnaissance des cultures autochtones partout dans les Amériques et entraînent aussi des transformations sur le plan des pratiques de danse (Trépanier, 2008 ; Dubois et Giroux, 2014).

Les premières écoles de ballet, dont celles de Ezzak Ruvenoff en 1922 et de Gérald Crevier en 1934, jettent en quelque sorte les bases de la danse professionnelle à Montréal. Mais la professionnalisation de la danse prend aussi d'autres chemins que ceux de l'école ; les historiens remarquent, par exemple, que dès le premier quart du XIX^e siècle, des professeurs de danse de Montréal et de Québec s'annoncent dans les journaux, témoignant ainsi d'une offre professionnelle destinée à un public qui s'élargit progressivement, en dehors de la famille et de la vie communautaire, pour prendre place dans l'espace public (Forget, 2006 : 237 ; voir aussi Roquigny, 2012 : 192-210).

Dans son histoire de la danse à Montréal, Iro Tembeck souligne avec raison l'apport déterminant des pionniers venus d'Europe dans la généalogie du ballet classique ou du jazz (Tembeck, 1991). Mais il faut insister sur le fait que, dans ce domaine de la production culturelle et artistique comme dans d'autres, les pionniers arrivaient dans la société d'accueil avec des appartenances et des traditions multiples, enchevêtrées, elles-mêmes en transformation. Sans doute, une histoire des échanges interculturels qui accompagnent toute la danse, et bien en amont déjà du ballet en Occident, reste encore à écrire (Desmond, 1997 : 33-35).

En fait, pour beaucoup d'observateurs et de penseurs, la danse est un art qui s'est toujours nourri d'influences diverses (Banes, dans Pontbriand, 2001 : 21 ; Dils et Albright, 2001 : 93). Autre élément incontournable, la transmission directe des savoir-faire, par la parole et par le geste, s'avère d'une importance capitale dans tous les genres et styles de danse. De plus, il est impossible, aujourd'hui, de ne pas mettre en perspective les relations de pouvoir et les dimensions organisationnelles des pratiques

de danse alors qu'elles semblent entrer dans un grandiose dialogue interculturel (Foster, 2009 : 2-3 ; Dils et Albright, 2011 : 370-373). La diversification des pratiques de danse nous met ainsi en présence de « scènes » multiples (Straw, 2005 : 205) ; des scènes qui sont constituées d'une part de gestes, d'expressions et d'objets culturels singuliers, transmis de façon vivante et mis en circulation par les danseurs, et d'autre part, de relations sociales, de rapports économiques et institutionnels entre lesquels les danseurs apprennent à négocier leur place.

Les contextes particuliers dans lesquels se produit et se diffuse la danse constituent des vecteurs déterminants de diversification : rassemblements communautaires, événements publics, fêtes religieuses ou profanes, festivals, spectacles télévisés, activités de loisir, compétitions, concours, etc. Une histoire de la diversité des pratiques de danse professionnelles comme entendue ici devrait aussi s'appuyer sur la mise au jour progressive de l'histoire longtemps méconnue des arts de la scène et du spectacle, dont Montréal constitue un lieu important depuis la fin du XIX^e siècle, avec notamment le music-hall, le burlesque, puis le cabaret. Et on pourrait remonter encore plus loin dans le temps, au XVIII^e siècle, avec, par exemple, la tournée du cirque Ricketts au Bas-Canada, en 1797, qui comportait des numéros de danse et de pantomime (Boudreault, 2002 : 787-789).

Selon Statistique Canada, la population de l'agglomération de Montréal comptait 33,2 % d'immigrants en 2011, soit un peu plus de 612 000 personnes. Montréal constitue ainsi la troisième ville en importance au Canada sur le plan de l'immigration, derrière Toronto et Vancouver, et compte plus de 120 communautés culturelles. Depuis les années 1970, les vagues migratoires internationales en provenance du Moyen-Orient et du Maghreb, de l'aire indo-pakistanaise ou de l'Amérique du Sud, ont fortement accéléré la diversification de la population. Toutefois, l'historien Paul-André Linteau fait remarquer que, dès la première décennie du XX^e siècle, on assiste à une montée du cosmopolitisme dans la métropole, avec de nouveaux arrivants d'Europe centrale et orientale, de l'Italie, de la Scandinavie, de la Chine, qui s'ajoutent aux souches plus anciennes d'origine française, anglaise, écossaise, irlandaise et galloise (Linteau, 1992 : 159-166). L'immigration est donc un des grands vecteurs de la diversité des pratiques de danse, mais elle n'est pas son seul vecteur : il joue aux côtés des autres, il dépend des circonstances et des situations. Aujourd'hui, le paysage ethnoculturel de Montréal est très varié, et nous avons entre autres cherché à savoir, par le biais de notre enquête par questionnaire, s'il existe un lien quelconque entre l'origine des danseurs et les styles de danse qu'ils pratiquent. On le verra plus loin, la réponse n'est pas simple.

Sur le plan très général d'une explication sociohistorique, il faut tenir compte de processus qui se déroulent sur le temps long de la « modernité », et parfois dans des directions ambivalentes, les mêmes vecteurs favorisant tantôt l'homogénéisation des pratiques, tantôt au contraire accélérant leur diversification. Outre l'immigration, ces autres vecteurs sont notamment l'individualisation des pratiques culturelles en Occident, le développement des industries culturelles, la médiatisation de la culture (journal, photographie, cinéma, radio, télévision, technologies numériques, etc.), la constitution de réseaux culturels et artistiques (soutenus ou non par les pouvoirs publics), le progrès des politiques et des droits culturels, la vie associative, la recherche et l'enseignement

supérieur en danse (incluant les études sur le folklore et l'ethnochorégraphie), la valorisation du patrimoine, la participation et les pratiques en amateur, le loisir et le tourisme.

Nous allons donner ici quelques repères chronologiques, notamment pour éclairer un peu le contexte dans lequel se pose aujourd'hui la question de la reconnaissance de la diversité des pratiques de danse professionnelles à Montréal. À noter que de nombreux praticiens, des écoles, des studios, des festivals et des lieux significatifs de la diversité des pratiques professionnelles de danse que nous mentionnons dans la présente étude ne figurent malheureusement pas dans ce tableau puisque tous les repères chronologiques ne sont pas encore authentifiés.

Diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal. Repères chronologiques

Dates	Politiques, institutions et associations culturelles	Danser à Montréal
1895		Studio de danse sociale d'Adélarde Lacasse
1931		Le couple Carmen Sierra et Maurice Lacasse prend en main le studio d'Adélarde Lacasse qui devient l'école Lacasse-Morenoff (puis le Ballet Music Hall Morenoff en 1945) ; cours de danse sociale et d'époque, de ballet, de jazz, de flamenco et d'acrobatie.
1922		École de ballet Ruvenoff
1929		Cours de danse à l'Université McGill
1934		Académie de danse Gérald Crevier
1936		Débuts des Variétés Lyriques, dont le chorégraphe attitré est Maurice Morenoff.
1940		École de danse d'Elizabeth Leese Alvarez et Carlotta enseignent les danses nationales, le tango, la claquette, le pantomime, le ballet classique et les danses sociales européennes à Montréal
1944	Archives et Chaire de folklore à l'Université Laval, sous la direction de Luc Lacoursière	École de danse moderne de Montréal (Françoise Riopelle, Jeanne Renaud) École de Ruth Sorel Ouverture du studio d'Elizabeth Leese
1945		Gina Vaubois ouvre un studio et enseigne la danse acrobatique
1948	Déclaration universelle des droits de l'homme	
1950	Quebec Dance Teachers Association (QDTA)	École de danse de Seda Zaré
1952		Les Feux-Follets
1953		Ethel Bruneau fonde une école de Tap Dance
1955		Les Ballets Chiriaeff, troupe de la télévision de Radio-Canada (qui deviendra les Grands Ballets canadiens en 1958) Hamazkaïne Canada (association éducative et culturelle arménienne)
1956	Fondation du Conseil des Arts de la région métropolitaine de Montréal (aujourd'hui Conseil des arts de Montréal, CAM)	
1959		Groupe de danse moderne de Montréal (1959-1965)
1961	Création du ministère des Affaires culturelles du Québec	
1963		Ouverture de la Place des Arts de Montréal
1966		Groupe de la Place Royale (1966-1977 ; puis à Ottawa jusqu'en 1988, et sous le nom de Groupe Lab de danse jusqu'en 2009) Les Sortilèges
1967		Exposition universelle de Montréal (Expo 67)
1968		Groupe Nouvelle Aire (1968-1982) Les Danses en plein air (folklore international)
1969		Association culturelle turque du Québec
1971	Adoption de la Politique canadienne du multiculturalisme	
1972		Les Ballets Jazz Contemporains (devient Les Ballets Jazz de Montréal en 1978)
1973	États généraux de la culture	Mapou Ginen (troupe de danse folklorique haïtienne) Prestation du groupe haïtien Asoto à la St-Jean sur le Mont-Royal
1975	Adoption de la Charte des droits et libertés de la personne du Québec	École de danse espagnole et flamenco Sonia Del Rio Réseau Québec Folklore Les Éclusiers de Lachine (folklore québécois et international)

1976	Publication du Livre vert (<i>Pour l'évolution de la politique culturelle</i>) de Jean-Paul L'Allier	Bernadette Short School of Irish Dance
1978	Publication du Livre blanc (<i>La politique québécoise du développement culturel</i>) de Camille Laurin Fondation de la Société de développement des industries culturelles (aujourd'hui Société de développement des entreprises culturelles, SODEC)	Les Danseurs de l'Île Jésus (folklore québécois et international)
1979	Section Danse au ministère des Affaires culturelles du Québec, sous la direction de Jeanne Renaud Baccalauréat spécialisé en danse à l'UQAM Baccalauréat spécialisé en danse à Concordia Certificat en danse à l'Université de Montréal Concentration danse au cégep du Vieux-Montréal	
1980		Fondation de Tangente – Laboratoire de mouvements contemporains
1981	Maison de la culture Maisonneuve, la première du réseau montréalais	Société pour la promotion de la danse traditionnelle québécoise, en concomitance avec Les Veillées du Plateau Mamata Niyogi-Nakra fonde l'école Kala Bharati (bharata natyam) Richard Tremblay fonde Danse Kalashas (kathakali) Association montréalaise des arts et des traditions populaires
1982	Adoption de la Charte canadienne des droits et libertés Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles	
1984	Politique de la danse au Québec, ministère des Affaires culturelles Incorporation du Regroupement des professionnels de la danse du Québec (aujourd'hui Regroupement québécois de la danse, RQD)	
1985		Festival international de nouvelle danse (1985-2003)
1986		Marie-Claude Rousseau School of Irish Dancing
1987		Agora de la danse Festival international Nuits d'Afrique
1988	Loi sur le multiculturalisme canadien	Fondation de Jocelyne Montpetit Danse
1989		Zab Maboungou/Compagnie Danse Nyata Nyata (danse africaine contemporaine) La Famille Botte (Sophie Lajoie et J. Arsenaault) (gumboot) Studio 303 (pratiques émergentes et interdisciplinaires) Ballet Flamenco Arte de España (Lina Moros), aujourd'hui Ballet Flamenco de Montréal Festival Présence autochtone Sinha Danse (danse fusion)
1990		
1991		
1992	Politique culturelle du Québec	
1993	Maîtrise en danse (UQAM)	
1994	Création du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) États généraux de la danse	
1996	Politique de diffusion des arts de la scène (MCCQ)	Ensemble folklorique Les Bons Diables Studio Bizz (baladi, ballet, danse africaine, house, zumba...) École des arts de la Veillée (dances traditionnelles du Québec) Montréal, arts interculturels (MAI) Festival du Monde arabe Corpuscule Danse (danse intégrée) Prestation du Gumboot Show au Festival Juste pour rire Zogma (danse percussive)
1999		
2000		
2001		
2002	Culture Montréal	Gumboot et cie (Josée Mayrand) Groupe RUBBERBANDance (RBDG)
2003		Troupe de danse haïtienne Ekspresyon Festival international de Tango de Montréal Bourask (gumboot) Festival Bust a Move (dances de rue)
2005	Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, UNESCO Politique de développement culturel 2005-2015, Ville de Montréal	
2006	Diversité artistique Montréal (DAM) Politique de promotion et de développement de la diversité culturelle dans les arts, CAM (2006-2010)	Amaquawé (Sipho N'Dlela) (gumboot) La Otra Orilla (Myriam Allard et Hedi Graja)
2007	Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones	Fondation de l'association Danse traditionnelle Québec Kamochi Montréal (danse folklorique japonaise)
2008	Création du Réseau pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal	
2009	Second États généraux de la danse professionnelle au Québec	
2011	Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021 (RQD)	
2012	Plan d'action pour la diversité culturelle dans les arts 2012-2015 (CAM)	

Sources complémentaires : De Koninck et Landry, 1999 ; L'Encyclopédie canadienne, 2013 ; Lemieux, 2002 ; RQD, 2008 ; Tembeck, 1991 ; Renaud et Des Landes, 2009.

CHAPITRE 2. LES GENRES ET LES STYLES. LE DEFI DE LA CLASSIFICATION

Il va sans dire que plusieurs des danses pratiquées à Montréal sont difficiles à classer dans les typologies existantes ; que faire, par exemple, des danses issues des arts martiaux comme la capoeira, ou des danses comme la Danse du Lion, ou le kalaripayat-kathakali ? Doit-on ignorer les danses de cirque comme les danses aériennes (trapèze) ? Faut-il aussi ignorer le hula hoop ainsi que les danses associées au cabaret comme le jazz, ou les comédies musicales, ou le néo-burlesque et d'autres danses théâtrales ?

Nous avons convenu d'adopter des définitions larges et inclusives, et de n'écarter de l'étude que des cas limites de danse se rapportant davantage aux arts martiaux, au conditionnement physique, ou à la thérapie.

Les distinctions entre danses rituelles et danses classiques sont souvent difficiles à établir, notamment pour l'Asie et l'Afrique. Certaines danses populaires occidentales (toutes les formes de swing, rock and roll, country, tap et claquettes, etc.) n'appartiennent pas vraiment aux danses urbaines, qui sont quant à elles plus liées au hip hop, ragga, funk, house, etc. Il y a aussi toutes les danses populaires actuelles et non occidentales comme le bhangra et le bollywood (Inde, Pakistan), le soukouss (Congo), ou le coupé décalé (Côte d'Ivoire), qui peuvent être à la fois folkloriques, populaires, urbaines... et très souvent, métissées. Où classer les « danses de caractères » (comme la danse classique espagnole) à mi-chemin entre le folklore et le ballet ?

Le flamenco, le tango, le baladi, tout comme la danse en ligne, le hip hop ou les danses traditionnelles amérindiennes ont changé de statut. Par ailleurs, en gagnant en popularité (multiplication des écoles, des représentations publiques, des subventions...), certaines danses sont passées du folklore à la tradition, pour bientôt devenir « classiques ». *Old school, new school...*

L'analyse anthropologique et sociologique des styles

Longtemps, la norme pour les études du domaine de la danse a été celle d'une approche historique ou basée sur le style. Cependant, au cours des années 1960, les recherches menées par ceux qui se définissaient eux-mêmes comme des « anthropologues de la danse » ont commencé à explorer les processus sociaux et les contextes culturels plus larges des performances et des productions de la danse.

Claude Lévi-Strauss faisait remarquer, à fin des années 1970, à propos des styles musicaux : « Chaque style ne peut être compris qu'en référence à d'autres styles, ce qui suppose un substrat de transmission et d'échange. Les styles se succèdent, s'interpellent et se récusent dans un dialogue ininterrompu et véhément » (cité par

Abaher El Sakka, dans Leblanc, 2010 : 56).

Les premières études, comme celle de Joann Kealiinohomoku dans son article « An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance » (1969) et des travaux ultérieurs, tels que celui de Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender* (1988), ont employé des perspectives anthropologiques pour étudier des formes de danse que l'on n'envisageait pas de cette manière auparavant.

Ces chercheuses américaines ont ouvert la voie à une méthodologie ethnographique appropriée à l'étude de la danse. L'apport de ces nouveaux courants d'analyse est manifeste :

- Importance du contexte et de la fonction des formes de danse, sous l'angle d'une compréhension de la signification de la danse en tant qu'élément de la culture ;
- Affaiblissement des distinctions entre ce que l'on appelait le « grand art » et les « arts mineurs » ;
- Les danses folkloriques, nationales et ethniques sont désormais comprises comme des « danses vernaculaires ». En retour, cela permet de faire évoluer les perceptions de la danse vernaculaire.

Susan Eike Spalding et Jane Harris Woodside, par exemple, ont défini la danse vernaculaire dans l'introduction de leur recueil d'articles, *Communities in Motion. Dance, Community and Tradition in America's Southeast and Beyond* : une « danse qui prend sa source dans une communauté et qui est mise en forme et perpétuée par le processus traditionnel ; elle peut être par nature soit sociale, soit tournée vers la performance » (1995 : 2, traduction libre). Auparavant considérée comme quelque chose de brut, ne demandant pas d'aptitudes particulières et dépourvue d'intention esthétique, la danse vernaculaire est aujourd'hui comprise sur le mode de sa relation à des groupes de gens spécifiques ; elle est accessible, localisée et populaire.

Ces écrits sur la danse, inspirés par l'anthropologie, ont incité les chercheurs à réfléchir à l'importance des communautés dans le domaine de la danse, à ses praticiens et à leurs publics, et aux contextes sociaux et culturels dans lesquels on danse. Ils rejoignent en cela la sociologie des pratiques culturelles et des professions artistiques à laquelle nous avons fait allusion dans le précédent chapitre et dont s'inspire notre modèle d'analyse.

Les styles de danse pratiqués à Montréal

Notre recherche documentaire, les entretiens et le sondage en ligne révèlent déjà une grande profusion de styles à Montréal, mais aussi des dynamiques internes et externes propres à chacun des styles sur lesquels des études à venir devraient se pencher. Le but ici n'est pas d'offrir un système de classification parfaitement intégré, mais plutôt de

donner un aperçu de la diversité des pratiques de danse et d'en offrir des éléments de définition. La nomenclature est un outil de travail visant à faciliter la consultation du Répertoire, et non une fin en soi.

Le Service de la danse du Conseil des arts du Canada propose aux membres de ses jurys de pairs d'identifier leur expérience de la danse en s'appuyant sur une liste ouverte d'une vingtaine de genres, dont les danses autochtones, les danses africaines, les danses de l'Asie de l'Est, les danses folkloriques européennes, les danses moyen-orientales, les danses percussives, les danses urbaines, etc. Pour notre part, en nous inspirant des typologies existantes, dont celle produite par le Centre national des Arts (2012), nous avons d'abord regroupé chacun des styles en neuf catégories ou genres de danse :

1. traditionnelles-folkloriques
2. classiques et/ou rituelles
3. des Premières Nations
4. traditionnelles-populaires
5. populaires-percussives
6. populaires-variées
7. contemporaines non occidentales
8. fusion, métissées ou hybrides
9. urbaines

Ces grandes catégories rassemblent elles-mêmes un peu plus de 70 familles stylistiques, par exemple : les danses écossaises, les danses polynésiennes, les giges, les danses classiques indiennes, les danses métissées orientales, etc. (Voir le Répertoire.)

La recherche documentaire et les questions posées à nos répondants, lors des entretiens ou à l'occasion du sondage en ligne, nous renseignent, par delà les difficultés de la classification, sur la dynamique des styles en danse. Les valeurs et les critères de jugement utilisés par nos répondants sont souvent communs à tous les styles de danse, mais certains semblent plus largement partagés à l'intérieur de certaines familles stylistiques ou genres de danse. L'examen de ces critères nous a permis de mieux cerner les processus artistiques et sociaux qui concourent à la construction des styles et des genres. Cela renvoie également aux trajectoires et enjeux de la professionnalisation, comme on le verra dans le chapitre 3.

Il est à notre avis significatif que, lorsqu'ils sont interrogés sur les valeurs qu'ils associent à la danse qu'ils pratiquent, les répondants font référence à des notions de trois ordres : expérientiel, technique et esthétique. Comme on le verra plus en détail dans les prochains chapitres, nous croyons que ces notions ont une incidence sur la définition du « professionnel » et du « bon danseur », c'est pourquoi nous avons tenté de regrouper les valeurs selon les styles pratiqués. Toutefois, cet exercice est délicat, puisque les praticiens peuvent évidemment avoir des points de vue différents sur leur pratique. Face à une telle diversité, il est impossible de prétendre à l'exhaustivité. Par

contre, cela constitue un excellent point de départ pour une étude plus approfondie des critères et des valeurs propres à chacun des styles.

Les traditions, l'histoire de la communauté, la compréhension des origines ou de l'évolution d'une danse, les contextes sociaux et culturels dans lesquels se sont développés les styles, sont fréquemment évoqués. Sans surprise, c'est principalement dans les danses traditionnelles et folkloriques, la gigue et les danses anciennes, que les dimensions historiques et patrimoniales sont les plus fréquentes. Néanmoins, ces dimensions sont aussi évoquées par des praticiens de danses africaines contemporaines, orientales, du flamenco ; des références à la tradition ont également été identifiées dans des formes plus actuelles de danse comme le swing ou le hip hop. Certains praticiens de danses africaines et de hip hop insistent plutôt sur le contexte social ou politique d'émergence de la danse pour bien la comprendre. D'autres aspects importants pour chacun des styles sont évoqués dans l'analyse du sondage en ligne (voir le document complémentaire au présent rapport).

CHAPITRE 3. LES PRATICIENS. TRAJECTOIRES ET ENJEUX DE LA PROFESSIONNALISATION

À titre indicatif, rappelons d'abord qu'en 2010, l'Observatoire de la culture et des communications du Québec estimait à environ 510 le nombre de danseurs et chorégraphes pratiquant la danse professionnelle sur l'île de Montréal (Provençal, 2010 : 11).

La population à laquelle s'intéresse la présente recherche est certainement plus difficile à saisir. Le Répertoire réalisé dans le cadre de la présente étude comporte plus de 1 000 danseurs et chorégraphes. Notre sondage en ligne comporte quant à lui les réponses de 104 participants. La description détaillée permet de tracer un portrait général de ces répondants et de les comparer à ceux de l'étude de l'Observatoire.

Pour bien comprendre les dynamiques particulières qui mènent à la professionnalisation de « mondes artistiques » aussi différents que ceux du hip-hop ou du bharata natyam, il faudrait évidemment bien d'autres études et d'autres témoignages. Nous pouvons cependant nous appuyer sur la sociologie des professions artistiques (Becker, 1988 ; Bellavance et Laplante, 2002 ; Menger, 1999) et sur des études portant sur un large éventail de pratiques culturelles, aussi bien sur la musique disco que la mode vestimentaire ou le tatouage (Straw, 2005 ; Dwyer, 2003 ; Rolle, 2012), qui identifient les axes autour desquels se construit le statut des praticiens et des œuvres dans chacun de ces mondes ou scènes artistiques. Un modèle d'analyse se dégage ainsi, attirant notre attention sur les processus qui passent parfois inaperçus : les conventions du milieu, les réseaux de collaboration, les dimensions matérielles et leurs médiations technologiques, les réputations ainsi que les modes de reconnaissance et de consécration.

Si certains praticiens aspirent au statut de professionnel et connaissent bien les parcours nécessaires pour y parvenir, ce qui ne leur épargne évidemment pas les divers obstacles qui ne manquent pas de se présenter, tous les praticiens ne partagent pas cette ambition. Il se peut que d'autres critères de légitimité soient préférés, comme cela semble être le cas pour les danses qui possèdent une valeur communautaire ou identitaire forte. Nous y reviendrons aussi dans le chapitre 5 et dans nos conclusions.

Diversité des danses et/ou diversité des origines

Le sondage en ligne s'adressait d'abord aux danseurs et chorégraphes pratiquant des danses associées à la « diversité culturelle ». Parmi les répondants se trouvent également des danseurs en danse contemporaine ou en jazz. À la question Q3 (« Quels sont les styles ou les genres de danse que vous pratiquez le plus régulièrement ? »), 25 répondants ont déclaré pratiquer plusieurs danses (y compris la danse contemporaine), dont 24 sur une base régulière. Nous estimons que ces cas de pratique multiple sont largement répandus dans l'ensemble de la population étudiée, et il est sans doute très fréquent aussi qu'un même praticien passe d'un style à un autre au cours de sa

formation et dans sa vie professionnelle. Nous les avons donc conservés dans nos résultats, dans la mesure où leurs réponses ne s'appliquaient pas exclusivement à la danse contemporaine. En revanche, 9 répondants ont désigné la danse contemporaine, le ballet ou la danse classique comme pratique régulière exclusive. Ceux-ci ont été exclus de nos données chiffrées, l'étude ne portant pas sur ces danseurs. Nous nous sommes donc concentrés sur les 95 participants correspondant aux paramètres de la recherche. Cependant, nous avons convenu de conserver les réponses des praticiens en danse contemporaine afin de comparer certaines réponses à celles des autres répondants et mettre ainsi en lumière les similitudes et les distinctions.

Une des premières questions soulevées au moment de la conception de la recherche portait sur la provenance ou l'appartenance ethnoculturelle des praticiens. Jusqu'ici, nos entretiens et les résultats du sondage ne permettent pas d'établir un lien clair entre la provenance des praticiens et les styles de danses.

Notons tout d'abord que la question portant sur l'origine des praticiens (Q28) soulève des questions identitaires. S'il est relativement aisé pour chacun de s'identifier au titre d'un statut juridique tel que la citoyenneté, il paraît moins évident de le faire à partir de son origine ethnique. Ainsi, une catégorie telle que « l'ethnicité » communément utilisée à l'échelle gouvernementale fédérale, à partir de critères définis, ne parvient pas à rendre compte de la façon dont les individus s'identifient à un groupe culturel donné. Il peut même arriver que les catégories soient remises en cause par un individu qui revendique deux statuts à la fois. C'est ainsi qu'une répondante peut se revendiquer « Québécoise pure laine » et se réclamer « Autochtone » dans le même temps. On notera l'aspect provocateur de cette autodéfinition qui, somme toute, témoigne des enjeux sociohistoriques et territoriaux attachés à l'identité. Ce type de position tend à interroger les critères retenus pour refléter l'origine des répondants et mérite d'être approfondi pour évaluer l'impact de la posture identitaire sur la pratique de danse.

Comment appréhender la diversité ? Allions-nous nous pencher plutôt sur la diversité des danses pratiquées à Montréal, ou sur l'origine culturelle des praticiens pour rendre compte de la diversité ? À la lumière de nos entrevues ciblées et de notre sondage en ligne, nous avons rapidement constaté que les danseurs pouvaient pratiquer une danse sans rapport avec leurs appartenances ethnoculturelles.

Pour déterminer ce qui, de l'origine culturelle des participants ou de la diversité des danses, était l'approche la plus pertinente, nous avons croisé les résultats des réponses aux questions Q3 (« Quels sont les styles ou les genres de danse que vous pratiquez le plus régulièrement ? »), Q28 (« Appartenances ethniques ou culturelles ») et Q30 (« Quel est votre statut de citoyenneté ? »)¹. Il s'avère que 31 personnes pratiquent (non exclusivement) des danses qui correspondent à leur origine ethnique (par

¹ Nous n'incluons pas le répondant au questionnaire 102 puisque la danse intégrée, dans ce cas précis, ne répond pas à des critères culturels ou à l'ethnicité, mais à un certain degré de handicap. Il est important de noter que si celle-ci avait été plus représentée, elle aurait pu faire l'objet d'une réflexion sur les approches culturelles ou les origines ethniques de ses praticiens et l'éventuelle incidence sur la pratique. Mais l'échantillon ne s'y prête pas.

exemple : Indiens pour danse traditionnelle indienne), ce qui constitue 1/3 de notre échantillon ².

Notre échantillonnage permet d'illustrer la dynamique relative aux pratiques du champ spécifié, d'en faire émerger les tendances et d'identifier un certain nombre de points sur lesquels les partenaires du projet peuvent porter leur attention dans le but de connaître davantage et d'améliorer les conditions relatives à la pratique des danses à Montréal.

En comparant les formulaires des répondants qui disent pratiquer une danse correspondant à leurs origines ethnoculturelles, qu'elles soient québécoises, haïtiennes, indiennes, japonaises, berbères, etc., on constate que les valeurs et descriptions des danses reflètent des approches similaires. On remarque que l'héritage et la transmission de la tradition sont au cœur des préoccupations de ces danseurs :

- « La danse traditionnelle fait partie de ma culture » (R5-Q1)... « C'est pour perpétuer une tradition » (R5-Q18)
- « Lié à l'histoire du peuple québécois » (R32-Q18) ... « me donne accès à ma culture et mon histoire » (R32-Q19)
- « Basé sur la tradition, reconstitution/recréation historique » (R43-Q18)
- « Intégration à la culture populaire de tradition orale » (R47-Q18)
- « Pratique culturelle patrimoniale, identitaire, mémoire et appartenance » (R53-Q19)
- « La notion du transfert de culture et traditions » (R57-Q18)
- « L'enrichissement au niveau de ma propre culture » (R60-Q19)
- « *Dancing allows me to connect with my heritage, it gives me a sense of community and belonging* » (R10-Q19)
- « *The audience who come to witness the pure art will appreciate and leave the place gaining a knowledge of my culture and my country* » (R16-Q22)
- « Sauvegarde des danses et des chants traditionnels » (R25-Q10)
- « Valeur de transmission de la culture, respect de nos ancêtres » (R33-Q19)

Les danses issues des communautés afro-descendantes sont nombreuses, car les communautés noires ne sont pas confinées à un seul continent et touchent à plusieurs genres et styles. Présentes et majoritaires sur le continent africain, elles ont également massivement été déplacées vers le continent américain, puis par vagues d'immigration successives vers l'Europe. Leurs danses se sont répandues parmi les populations, toutes ethnies confondues. C'est ainsi que nous trouverons un sous-groupe de 7 répondants déclarant pratiquer une danse africaine. Leur origine est diversifiée (Afrique, Europe, Amérique) sans prédominance ethnique. Toutefois, il semble que les spécificités non occidentales de ces danses ne soient pas suffisamment reconnues :

« On reconnaît seulement une forme de danse afro-contemporaine (danse

² Nous intégrons à ce groupe la répondante R28, qui dans sa réponse à la question se dit « Autochtone, » puis « Québécoise pure laine ».

contemporaine qui utilise un langage corporel qui découle des mouvements africains), qui s'apparente selon moi beaucoup plus à la danse contemporaine, mais pas la danse africaine comme telle » (R24-Q21).

« Les diffuseurs parfois pas assez ouverts d'esprits sur la diversité des propositions chorégraphiques non issues des danses occidentales » (R96-Q23).

Dans le même temps, on souhaiterait que cette reconnaissance ne se traduise pas en des catégories figées :

« La tendance à toujours vouloir me mettre dans une case, celle de la danse africaine » (R39-Q25).

« Les occasions liées à la performance de la danse "traditionnelle africaine" sont étiquetées et sont celles dans lesquelles on nous propose souvent d'intervenir » (R49-Q21).

Par ailleurs, nous notons que certaines danses se démarquent au-delà du contexte strictement ethnique pour mettre en lumière leur contexte sociétal. C'est ainsi qu'un sous-groupe composé de 14 répondants réunit le hip hop, et le b-boying ou b-girling (communément appelé break dance), le break dance (parfois désigné de ce terme unique), le gumboot, la house, ou le popping. Dans ce sous-groupe, on trouve des membres de communautés ethniques racialisées et/ou minorisées (Haïtiens, Chinois, Sénégalais, Vietnamiens, Iraniens, Burundais...), et des Canadiens dont l'origine ethnique n'est pas précisée.

Comparées aux danses traditionnelles évoquées plus tôt, ces danses de rue et de sol³ sont relativement jeunes. Elles apparaissent dans les années 1970, et traduisent aux yeux de beaucoup d'observateurs un malaise social et générationnel dû à certaines formes de marginalisation (Leblanc, 2007 ; Dumont-Poupart, 2010). C'est en croisant les questions Q25 (« Quels sont les obstacles que vous rencontrez dans votre pratique de la danse ? ») et Q27 (« Quel âge avez-vous ? ») que ce groupe dévoile certaines caractéristiques spécifiques. La moitié des répondants n'a pas plus de 25 ans et l'entièreté de ce groupe souligne des difficultés à faire reconnaître sa pratique dans le milieu artistique montréalais :

« Manque d'endroits pour se représenter, pas assez de diversité dans les genres dans les compagnies établies, manque d'ouverture de la génération précédente » (R31-Q25)

« Pas toujours accepté dans le milieu des arts de la scène... manque d'ouverture » (R40-Q25)

³ L'expression *danses de sol* est plus communément utilisée par les danseurs des différents styles associés au break dance et à la house pour qualifier des danses dont les figures ou enchaînements sont exécutés au sol. Le corps du danseur glisse jusqu'au sol et ses appuis (pieds, mains, genoux, tête) font que le corps du danseur évolue essentiellement au sol. Ces danses se distinguent des danses avec passage au sol (p. ex. : danse contemporaine) ou des danses avec ancrage au sol (p. ex. : claquettes, gumboot), plus percussives et dont le sol constitue une caisse de résonance.

« Manque d'ouverture et peu d'opportunités pour des contrats intéressants » (R66-Q25)

Sans doute, ces remarques sur le conflit intergénérationnel ou sur le « manque d'ouverture » pourraient être entendues dans tous les styles de danse. Si certains styles ne sont pas suffisamment reconnus et connaissent des difficultés particulières, les obstacles que rencontrent tous les danseurs sont souvent les mêmes que ceux rencontrés, par exemple, dans la danse contemporaine occidentale.

Les nouvelles façons de danser ne rejoignent pas nécessairement les critères de reconnaissance établis. À cet égard, et pour conclure cette section, si plus de 77% des répondants au sondage ont estimé qu'il y a plus d'avantages que d'inconvénients à danser à Montréal, et s'ils ont abondamment témoigné des conditions favorables à la danse, certains perçoivent que la situation change rapidement. Des danseurs et des chorégraphes nous ont ainsi signifié leur inquiétude, notamment devant le fait que les programmes de soutien leur semblent être surtout orientés vers la production des œuvres et la diffusion (ce à quoi ils ne s'opposent pas), et non, comme ils le souhaiteraient plutôt, vers l'apprentissage, la solidarité et la persévérance.

À propos de la rémunération

Nous n'avons pas cherché à connaître les revenus ni la situation financière des danseurs et chorégraphes. En revanche, nous voulions comprendre si la rémunération était un élément déterminant dans le processus de professionnalisation. Un peu moins du tiers des répondants ont émis des commentaires portant sur la rémunération. Ces commentaires sont presque aussi diversifiés que le nombre de répondants, et nous renseignent sur des aspects importants de la vie du danseur.

Le nombre de répondants s'affichant comme chorégraphes/interprètes est relativement restreint. Plus rares encore sont ceux pour qui la danse est un emploi à temps plein ou pour qui il s'agit de leur principale source de revenus. Certains des répondants signalent qu'ils ont interrompu la pratique de la danse ; ces personnes peuvent être en congé sabbatique pour effectuer d'autres types d'activités professionnelles, d'autres voient leur pratique ralentie pour des raisons familiales et de santé, ou en raison d'une maternité.

Pour plusieurs répondants, l'enseignement est la principale source de revenus. À cet égard, certains précisent le nombre d'heures de cours dispensées chaque semaine ; certains affirment posséder une école de danse, d'autres tirent leur revenu principalement en donnant des ateliers de façon ponctuelle. Une personne affirme que l'enseignement constitue une source de revenus, alors que ses productions chorégraphiques permettent de tirer seulement un infime profit, quand elle ne produit pas « à perte ». Pour plusieurs répondants, les sources de revenus liées à la pratique de la danse semblent limitées. Pour certains, cela passe par des « primes d'encouragement » pour la participation à des spectacles, alors que d'autres affirment avoir « quelques engagements, sans plus ».

Plusieurs répondants apportent des précisions sur le nombre de représentations données au cours de l'année, sur le type de spectacles auquel participe leur troupe, sur le nombre de fois où ils ont été rémunérés pour des spectacles ponctuels. Pour certains styles de danse, les performances rétribuées sont surtout des prestations dans les restaurants, les mariages, les festivals, les événements et les collectes de fonds qui ont généralement lieu la fin de semaine.

Certains affirment recevoir des bourses du CALQ alors que d'autres mentionnent ne recevoir aucun soutien des pouvoirs publics. D'autres affirment que leur revenu pourrait doubler si leur pratique était davantage reconnue par les organismes subventionnaires.

Les danseurs peuvent aussi tirer un revenu de la compétition, dans certains styles, à titre de lauréats ou de jurés. Enfin, des répondants disent rétribuer eux-mêmes d'autres intervenants (enseignant, chorégraphes ou autres), ou payer les frais de déplacement des membres de l'équipe (calleurs, musiciens, techniciens et danseurs).

Amateurs ou professionnels ?

La plupart des répondants ont apporté des commentaires sur la question de la distinction entre amateurs et professionnels. Les critères évoqués sont très diversifiés et variables en fonction des répondants et des styles pratiqués.

L'analyse détaillée du sondage illustre les différents points de vue et ne peut prétendre à la représentativité de l'ensemble des pratiques de danses professionnelles. Retenons néanmoins que les critères retenus par les répondants sont, bien entendu, liés à la régulation de la danse, telle qu'exercée, par exemple, par les écoles et les pairs, à la maîtrise technique, à des savoir-faire spécifiques, à la rémunération, mais aussi de façon récurrente à la connaissance de la culture, à la participation ou à l'implication dans la communauté, à l'expérience accumulée, à la capacité de transmettre les connaissances, enfin, à ce que nous résumerons par l'engagement subjectif du danseur, qui s'accompagne d'un désir de perfectionnement et de continuité.

Les commentaires sur ce qui distingue le professionnel de l'amateur renvoient aux valeurs que chacun associe à la danse qu'il pratique. Il en va de même pour les critères liés plus directement à l'innovation ou à l'improvisation, au renouvellement des pratiques, au sens de l'initiative nécessaire pour entreprendre de nouveaux projets. Nous reviendrons sur ces aspects importants dans le chapitre 5.

Pour plusieurs répondants, le fait d'être rémunéré et de se produire fréquemment sur scène ne va pas nécessairement de pair avec le niveau de connaissance ou le talent du danseur.

CHAPITRE 4. LES LIEUX ET LES CONTEXTES

En 2009-2010, le CALQ soutenait 42 organismes de production en danse à Montréal, tandis que le CALQ et la SODEC soutenaient 34 diffuseurs de spectacle (Roy et al., 2012 : 77). Ces diffuseurs sont, pour la plupart, des diffuseurs pluridisciplinaires, mais on en compte 4 spécialisés en danse. Pour la même année, 511 représentations en danse avaient lieu à Montréal, selon les données de l'Observatoire de la culture (*ibidem* : 80). Du côté des publics, on remarque que 24,5% de la population montréalaise déclarait avoir assisté à des spectacles de danse en 2009 (*ibidem* : 82) et 35% disaient pratiquer la danse en amateur, ce qui fait de la danse la deuxième activité artistique la plus pratiquée après la photographie, devant le dessin, la peinture et la sculpture (Garon et Lapointe, 2011 : 160).

Ces chiffres donnent une idée de la forte concentration des spectacles et des organismes en danse à Montréal. On ne s'étonnera pas de constater que plusieurs de ces organismes se consacrent entièrement ou en partie à la diversité de la danse. Notre étude a par ailleurs identifié et répertorié pas moins de 250 écoles et lieux divers, et plus de 100 compagnies, ensembles ou troupes, associés à l'un ou l'autre des 70 styles de danse qui ont retenu notre attention.

Notre hypothèse de départ était à l'effet que les contextes de la pratique de la danse pouvaient se rattacher à quelques grandes catégories : recherche et création, répertoire, variété, compétition, loisir, communauté, et les répondants pouvaient en spécifier d'autres (par exemple : enseignement ou animation). Nous avons aussi interrogé les répondants sur leurs principales affiliations, sur les lieux où ils œuvrent et sur les événements auxquels ils participent, de façon à étoffer le premier répertoire constitué au fil de nos recherches documentaires.

Il va sans dire que ces catégories ne sont pas comprises de la même façon par tous les répondants, et les commentaires recueillis permettent d'en saisir seulement en partie les nuances. Tandis que le loisir ou la communauté peuvent être entendus de façon relativement univoque par les danseurs qui pratiquent un même style, les catégories de répertoire, de compétition ou de variété apparaissent beaucoup plus ambiguës. Nous supposons que, pour la plupart des répondants, le contexte de « variété » est associé à un spectacle divertissant, sans dimension communautaire particulière ; la compétition est associée à une performance évaluée devant un public ou un jury ; le répertoire, à un ensemble d'œuvres classiques ou traditionnelles qui sont régulièrement interprétées ; le loisir, à une activité libre non rémunérée.

Près des trois quarts (environ 74 %) des participants à l'étude disent pratiquer la danse dans un contexte de recherche et création. Le contexte de loisir (près de 52 % des répondants) ainsi que la pratique au sein de la communauté (environ 48 %) occupent aussi une place importante, tandis que les contextes de la variété rejoignent 25% de nos répondants et de la compétition un peu plus de 18 %.

La recherche et la création ne concernent donc pas que les danseurs et chorégraphes de danses contemporaines ou urbaines. Plusieurs praticiens de danses traditionnelles et folkloriques s'identifient à ces fonctions qu'on retrouve aussi chez des personnes pratiquant les danses orientales. Recherche et création sont aussi mentionnées dans le cas de danses classiques où des structures très codifiées, comme dans le bharata natyam, se prêtent à la création chorégraphique. Les danses percussives telles que la gigue et le gumboot ne négligent pas non plus la recherche et la création. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

D'autre part, les danseurs et chorégraphes affirmant se produire dans des contextes de loisir, de variété ou de divertissement se retrouvent surtout dans les danses urbaines et populaires telles que le hip hop, les danses latines et caribéennes telles que le bzouk, le dancehall, la salsa et la bachata, de même que dans les danses orientales et les danses fusion, métissées ou hybrides.

Bien que nous nous soyons attendus à ce que plusieurs danseurs effectuent des prestations dans des contextes corporatifs, seulement un répondant pratiquant la *samba no pé* a précisé évoluer principalement dans ce contexte. Un autre répondant pratiquant les danses folkloriques haïtiennes répond occasionnellement à des contrats. Une danseuse orientale évoque aussi danser dans les restaurants, les festivals et les mariages.

En fait, la diversité des contextes est aussi forte que la diversité des danses elles-mêmes. Par exemple, deux danseurs de danse traditionnelle animent des activités dans le cadre scolaire et dans les maisons de personnes âgées. Un artiste de danse intégrée donne des conférences. Une danseuse de baladi affirme aussi animer des activités, mais sans en préciser le cadre.

L'enseignement est évidemment un contexte de pratique récurrent. Parmi ceux qui l'ont évoqué de façon plus spécifique, on retrouve de nombreux professeurs de tango ainsi que des danseurs de danses africaines, de flamenco, de danses baroques et de la Renaissance, ainsi que de danses urbaines.

Le studio en tant que lieu de travail et de perfectionnement est fréquemment mentionné par des danseurs et des chorégraphes pratiquant aussi bien le swing, le jive ou le rock and roll. On trouve en effet quelques studios fréquentés par plusieurs professeurs ; le studio serait en quelque sorte le point central où peut se développer un certain sentiment d'appartenance, où s'exprime tout simplement le plaisir de danser. *A contrario*, dans d'autres styles de danses, comme le baladi, c'est le professeur qui semble incarner une position centrale, davantage que le lieu où il enseigne.

Parmi les autres contextes évoqués, on retrouve la vidéo-danse (danses contemporaine, théâtrale et jazz), la direction d'école de danse (danse urbaine), ainsi que les *milongas* (soirées de tango).

Le manque de reconnaissance du milieu de la danse est souligné, notamment par un danseur de danse traditionnelle internationale et une danseuse de danse africaine traditionnelle qui affirment qu'en dehors des cours et des spectacles de variétés, leur pratique n'est pas reconnue, notamment dans les théâtres et les maisons de la culture. Ces danses sont parfois cataloguées comme « musique du monde », et ce serait pratiquement uniquement sous cette appellation qu'elles arrivent à être produites en spectacle.

Autre fait intéressant à signaler, un peu plus de 75 % des répondants participent à des festivals, des concours et d'autres événements à l'extérieur de Montréal. Un grand nombre de répondants ont apporté des spécifications à ce sujet : ils se retrouvent dans un réseau national ou international de danse, ils enseignent dans le pays d'origine de leur danse (le tango en Argentine, par exemple), ils accompagnent leurs élèves en spectacle à l'extérieur de la ville, ils se perfectionnent à l'étranger, ils sont invités à donner des conférences ou des séminaires, ils participent à des festivals dans diverses régions du Québec ou à l'étranger, ils partent en tournée, ou encore ils poursuivent des recherches académiques.

Se produire en spectacle

Une très forte majorité des répondants du sondage en ligne se produit en spectacles, soit 81 %. Les spectacles, ainsi que les événements, les festivals et les concours auxquels ils ont pris part (à Montréal et à proximité) sont identifiés dans le Répertoire. De ces représentations, il est possible de faire ressortir certaines tendances :

Lorsqu'on se produit en spectacle, il peut s'agir de grands festivals pluridisciplinaires (par exemple, le Festival de Jazz, le Festival Juste pour rire, etc.). On retrouve aussi des prestations dans des festivals culturels plus « communautaires », tels que, par exemple, Présence autochtone. À cet égard, il est intéressant de noter que la « culture » du festival à laquelle participe une troupe ou un danseur n'est pas forcément en lien avec la « culture » de la danse. À titre d'exemple, une troupe de danse grecque affirme avoir participé au Vietnamiense New Moon Festival et à la Haïtian Fiesta ; une danseuse de samba souligne avoir participé au Festival du Monde Arabe. Les principaux festivals multiculturels sont incontournables et mentionnés à maintes reprises, par exemple le Mondial des Cultures de Drummondville, Nuits d'Afrique, le Festival du Monde Arabe, Accès Asie, le Festival international des percussions de Longueuil, Week-ends du monde, le Festival couleurs du monde, le Festival Musique du Bout du Monde, le Festival des traditions du monde. Par contre, les festivals dédiés à la danse et ouverts à différents styles sont peu mentionnés. À cet égard, plusieurs répondants ont participé au Festival International de Danse Encore à Trois-Rivières. D'autres occasions de danser sont liées à des festivals consacrés à un seul style de danse ou groupe de danses d'une même catégorie, par exemple le Festival Flamenco de Montréal et le Festival International de Tango de Montréal.

Plusieurs répondants organisent des prestations ou y participent au sein de leur propre école de danse. Les grandes salles de spectacle ou des théâtres sont aussi évoqués, ainsi que des salles de plus petite envergure : centres communautaires et socioculturels ou maisons de la culture (réseau Accès culture). Parmi les autres lieux de diffusion des danses, on peut nommer les restaurants, les événements privés, les clubs sociaux et les clubs de nuit (dans le cas, par exemple, du tango ou de la house), les cirques, les cabarets (danses orientales, flamenco, etc.) et les foires. Certains répondants évoquent des prestations à la télévision et d'autres participants au sondage énumèrent des villes, régions ou pays où ils ont donné des spectacles, sans toutefois préciser dans quels types de lieux.

Les compétitions sont évoquées principalement en ce qui a trait à la danse irlandaise et écossaise, aux danses orientales (compétition organisée par l'Association Québécoise de Danse Orientale) ainsi que dans les danses urbaines telles que la house, le break dance, et le hip hop (*battles*). On peut aussi supposer, à la lecture des réponses aux autres questions, que les compétitions sont une dimension importante de la pratique des danses telles que le swing, les danses latines de couple et les autres danses sociales.

Sur ce point, il est peut-être indiqué de distinguer l'esprit de confrontation et d'émulation (hip hop, break, etc.) qui accompagne la danse elle-même au quotidien, mais ne s'exprime pas nécessairement sous forme de spectacles destinés à un grand public, les danses de salon compétitives ou la danse sportive, qui, au contraire, produisent des épreuves normalisées devant de vastes publics et qui sont largement médiatisées, et les concours de danse tels qu'on les rencontre partout dans les « mondes de l'art », qui peuvent eux aussi rimer avec de précieux gains de notoriété et des bourses de perfectionnement.

CHAPITRE 5. LES NOTIONS EVALUATIVES

Il va sans dire qu'une enquête sur les valeurs et les critères associés à la pratique de la danse a lieu d'être afin d'éclairer la prise de décision en matière d'aide à la création artistique. Les notions que mobilisent les danseurs et chorégraphes eux-mêmes pour parler des œuvres et de leur expérience de la danse comportent de multiples aspects évaluatifs : elles orientent la parole de chacun lorsqu'il entend identifier ou distinguer une danse d'une autre sur la base de ses expériences ou de son cheminement ; elles ont un effet structurant dans ses jugements, ses choix, ses préférences et ses défaveurs. De telles notions nous semblent incontournables si on veut évaluer la pertinence des demandes d'aide à la création.

Ces aspects ont été abordés en entrevue et par questionnaire. Une première lecture transversale concernant ces notions a fait ressortir des thèmes que nous avons regroupés en trois catégories : les caractéristiques expérientielles, techniques et esthétiques.

- Les caractéristiques expérientielles s'attachent à la façon dont les danseurs parlent de ce que leur apporte personnellement la danse (amour, passion, élévation spirituelle, communion avec le public, communication entre les partenaires pour les danses en couple, transmission des savoirs, épanouissement, réalisation de soi, dépassement de soi, etc.) ;
- Les caractéristiques techniques décrivent les aspects reliés à la maîtrise corporelle de la danse (geste, mouvement, effort, pas, synchronie, structure, discipline, etc.) ;
- Les caractéristiques esthétiques rendent compte des qualités artistiques des œuvres et de l'expérience du spectateur (expressivité, virtuosité, harmonie, aisance, créativité ou innovation, fusion, narration, etc.).

Ces catégories ne sont pas exclusives. Certains des thèmes ou des qualificatifs utilisés par les danseurs peuvent se retrouver dans l'une ou l'autre des catégories, voire associer les trois, selon la perception des praticiens. Il en est ainsi, par exemple, de la « musicalité » ou de la « virtuosité », comprises à la fois comme des qualités techniques et comme des qualités esthétiques.

Les caractéristiques retenues (expérientielles, techniques et esthétiques) apparaissent dans trois questions de notre sondage (Q18-19-20) : Quelles sont les caractéristiques du style ou du genre que vous pratiquez ? Quelles sont les valeurs et les qualités que vous associez à votre expérience de la danse ? Qu'est-ce selon vous qu'un bon danseur, une belle danse, une danse réussie ?

Nous avons analysé les réponses à ces trois questions ouvertes telles qu'elles apparaissent pour chacun des danseurs tout en spécifiant leur statut ou occupation principale (Q29) ainsi que le ou les styles de danse pratiqués (Q03). Cela avait pour objectif de repérer un éventuel lien entre le style, le statut professionnel et les notions évaluatives du danseur, dans une perspective comparative. Dans ce cas comme dans

les précédents, il faut bien entendu faire preuve de retenue dans l'interprétation des résultats ; ceux repris ici sont l'expression de situations et d'opinions qui ne représentent pas l'ensemble de la diversité de la danse à Montréal, et ils peuvent s'éloigner des situations réelles rencontrées plus généralement dans tel ou tel style de danse. Nous constatons néanmoins être en présence d'un ensemble extrêmement riche qui nourrit les réflexions qui vont suivre.

Il semble, par exemple, que les praticiens qui déclarent une activité de professeur de danse s'attachent plus volontiers à l'esthétique (ce que l'on perçoit de l'extérieur). Ils se placent du point de vue du spectateur. Ils posent un regard global et rendent compte de l'aspect spectaculaire de la performance. Mais les professeurs sont aussi ceux qui sont à même de constater ce qui est, à l'inverse, peu visible, et dont ils ont d'abord acquis une compréhension approfondie, au fil de la pratique, en éprouvant telle faiblesse ou telle irrégularité. Ce « sentir » ou ce savoir-faire immanent de la danse est peut-être la condition de la « musicalité » de la danse.

Les danseurs de rue et de sol⁴ considèrent la danse comme un élément de médiation entre le monde social et le vécu de l'individu. Les aspects techniques sont très valorisés, car ils relèvent de la prouesse ; il est alors question de force, de puissance. Le corps est sollicité à la limite de ses capacités constitutives en faisant appel aux habiletés développées par l'entraînement, notamment en ce qui concerne les sauts, les contorsions ou les isolations. Cependant, dans ces mêmes styles, à certains égards très codifiés, il y a toujours autre chose que le seul travail investi dans la prouesse. Là aussi, on rencontre des prétentions légitimes à l'originalité (et à la recherche), des expressions formelles d'un travail spécifique, qui s'appuient sur un sentir immanent et sur la dialectique des gestes chorégraphiques et des formes culturelles. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

Les praticiens de danse traditionnelle accordent volontiers à la danse un pouvoir d'éducation en ce qu'elle favorise la connaissance des pratiques d'autrefois à travers des gestuelles spécifiques. Cette dimension éducative est exprimée fréquemment pour les danses traditionnelles issues de cultures dont on cherche à asseoir la légitimité. La danse revêt alors un caractère identitaire ; elle sert à comprendre le sens des choses, et pour cela, elle participe de la connaissance de l'histoire et de l'héritage qui a été légué à travers sa pratique.

Certaines danses traditionnelles comme les danses classiques indiennes, en raison de l'importante codification de leur gestuelle, ajoutent à ces préoccupations éducatives un souci très particulier qui mène le danseur à développer un niveau de technicité élevé. Des danses traditionnelles folkloriques comme la gigue et la danse ukrainienne exigent aussi un haut niveau de maîtrise technique.

Dans d'autres cas, par exemple, de danses folkloriques québécoises, bretonnes ou irlandaises, des danseurs valorisent la participation ou la dimension communautaire

⁴ Voir la note 3, *supra*.

davantage que les aspects techniques, qu'ils jugent eux-mêmes « de base » ou « pas difficiles ». C'est que l'occasion de danser ensemble n'a pas à s'aligner sur une synchronisation optimale des mouvements homorythmiques. Le « bon danseur » est celui qui fait preuve d'une spontanéité assurée, et c'est lui qu'on pourra chercher à imiter en participant. Les participants auront une maîtrise inégale des mouvements, pourtant il y a une unité de la performance qui est espérée et visée par tous, et les participants pourront sentir cette unité. Il semble en ce sens que certaines danses traditionnelles folkloriques s'appuient sur un travail de conservation des formes qui peut impliquer de la minutie dans l'exécution, mais elles ne sont pas pour autant axées sur la maîtrise technique. Le « génie » du bon danseur, le génie de l'expressivité mimétique communautaire, ne s'y retrouve pas assurément à tous les coups puisqu'il est, encore là, l'expression formelle d'un travail spécifique, propre à un style.

Soutenir la diversité de la danse

En ce qui concerne l'ensemble des mesures qui visent à soutenir la diversité des pratiques de danse professionnelles, le critère de l'existence corporative de la compagnie d'artiste n'est évidemment pas suffisant. Comme on l'a brièvement entrevu dans les précédents chapitres, sous le vocable « artiste professionnel » se sédimente un ensemble diversement articulé de présupposés, d'attentes, d'évaluation de soi (des artistes) et des autres.

Outre le danseur professionnel déjà bien intégré et qui connaît parfaitement l'habitus du milieu, nous voyons apparaître un ensemble de praticiens dont les profils vont de l'amateur occasionnellement rémunéré au professionnel qui vit uniquement, ou presque, de son art et pour qui les préoccupations envers les idéaux artistiques, le perfectionnement continu, l'authenticité, etc. (voir plus loin) sont considérés comme des qualités propres au professionnel, sinon les qualités essentielles qu'il devrait avoir.

Pour ceux-là, l'investissement du sens du professionnalisme par des valeurs éthiques et artistiques peut être : a) l'expression d'une confusion du sérieux et de la valeur artistique avec le professionnalisme lui-même ; b) l'expression du souhait ou de l'exigence qu'un esprit artistique fasse toujours partie des qualités du professionnel ; c) l'expression de l'opinion selon laquelle les valeurs éthiques et artistiques doivent l'emporter sur celles du professionnalisme en tant que tel. C'est évidemment au type c) que nous devons être le plus attentifs parce qu'il représente, indépendamment des nuances entre les cas qu'on peut répertorier, des remises en cause implicites et explicites de la pertinence de la catégorie de « professionnel de la danse ». Pour les répondants, la différence qui compte est celle entre *l'artiste* et *le professionnel*, plutôt qu'entre *l'amateur* et *le professionnel*. Leurs réponses expriment leur conviction en faveur de l'authenticité artistique. Sur ce point, entre les critères essentiellement formels stipulés par la *Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels* (RLRQ c S-32.01), la *Loi sur le statut de l'artiste* (LC 1992, c 33) et les conditions d'admissibilité plus spécifiques retenues, par exemple, par le Regroupement québécois de la danse, le statut du professionnel tend indéniablement à se stabiliser. Dans le paysage actuel de la diversité

de la danse, il nous semble néanmoins y avoir place à l'interprétation et à des valeurs, des motivations, des convictions sans doute fort différentes, voire divergentes.

On doit d'ailleurs constater que, lorsque le danseur propose des qualités artistiques comme étant des qualités professionnelles, il procède le plus souvent à la description de la différence entre l'amateur et le professionnel comme différence dans le sérieux et l'intensité de l'entraînement. Le danseur pose alors surtout le *perfectionnement* comme le but continu de la pratique professionnelle, à quoi explicitement ou implicitement est opposé le caractère de loisir de la pratique en amateur. Nous pouvons penser qu'en réalité, tout cela montre qu'il y a un *continuum* de la pratique en amateur à la pratique artistique de perfectionnement continue dite « professionnelle », car l'artiste ici n'est rien d'autre qu'un amateur devenu « sérieux » pour devenir artiste. Il y a peut-être lieu de comparer le perfectionnement comme quête de maîtrise chez les danseurs à celui des praticiens des arts martiaux. Dans les deux cas, cela est lié à une idée de la maîtrise qui est orientée par un idéal spirituel ou artistique avant d'être celle d'un individu paré professionnellement à livrer des performances exigeantes physiquement et techniquement.

À la lumière de nos entretiens et du sondage, nous pouvons déjà esquisser un premier classement des qualités artistiques et éthiques du professionnel, classement qui pourra, en retour, être reconnu par la très grande majorité des répondants. Cette esquisse de classement des qualités artistiques et éthiques que doit posséder le professionnel comprend également les qualités qui sont dites, par certains, prioritaires sur celles du professionnel, voire qui doivent être substituées aux qualités standard du professionnel.

Rappelons que la *Loi* (RLRQ c S-32.01, article 7) reconnaît le statut de professionnel à celui qui : a) se déclare artiste professionnel ; b) crée des œuvres pour son propre compte ; c) dont les œuvres sont exposées, produites, publiées, représentées en public ou mises en marché ; d) a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance. Or, dans le cadre de la présente étude sur la diversité des pratiques, nous avons tout intérêt à ne pas isoler la question Q09 (Qu'est-ce qui distingue selon vous un amateur d'un professionnel ?) des autres questions qui cherchent à connaître les qualités et valeurs qui motivent l'adhésion à un style de danse (Q19) et qui tendent à structurer l'évaluation de ce qu'est un « bon danseur » (Q20). Nous interprétons de la manière suivante les qualités du danseur professionnel qui se dégagent le plus nettement du sondage :

La volonté d'effectuer un travail de perfectionnement ou d'approfondissement. Il s'agit d'atteindre certains résultats optimaux, ce qui demande de consacrer beaucoup de temps à la pratique. Les résultats ne s'imposent pas toujours à l'attention d'autrui, mais le connaisseur les remarque et les reconnaît comme valables.

L'expérience. La notion d'expérience est liée de manière intrinsèque à celle de perfectionnement. L'expérience ici n'est pas le continuum biographique de la vie de l'artiste, mais bien plutôt la pratique du point de vue du cheminement cumulatif qui le destine à maîtriser toujours mieux son art.

La vocation. Un ensemble de qualités attribuées à la personne même du praticien — la sincérité ou l'authenticité qui passent par l'intensité, la passion, la persévérance, etc. — et qui sont parfois vues comme devant primer sur le professionnalisme comme tel. Soit elles rendent méritoire l'accès aux avantages du professionnalisme, soit elles sont constitutives du professionnalisme.

La compréhension élargie de la signification de la danse. Pour certains, la pratique professionnelle doit s'accompagner d'une connaissance de l'histoire ou de la culture dont est issue la danse. Cela s'acquiert notamment par la littérature spécialisée, par l'apprentissage de la langue et par l'immersion dans une culture parfois éloignée ou étrangère.

La capacité de recherche et de renouvellement. C'est l'attention particulière que nécessite de la part du danseur tout travail d'approfondissement et qui permet à la fois de valoriser certaines formes, de les raffiner, de les modifier et de proposer des formes nouvelles qui se distinguent par leur singularité exemplaire.

La reconnaissance par les pairs. Les qualités du danseur et sa réputation sont reconnues en vertu de certaines conventions plus ou moins explicites. L'apprentissage formel ou informel, les épreuves normalisées, la performance, la capacité d'innovation sont autant de dimensions que savent évaluer les pairs.

On peut penser que la codification, ou la formalisation, de certaines pratiques de danse, dans des contextes de compétition et de divertissement, favorise, par exemple, la surenchère dans les degrés de difficulté, la prouesse, l'effet, au détriment des autres critères énoncés par nos répondants. Et il se trouvera des gens pour contester que, ce faisant, on respecte la danse en son essence, son histoire, sa signification élargie. Beaucoup de commentaires relatifs à ce qui est éthiquement et artistiquement pertinent et qui devrait faire partie de l'esprit professionnel sous-entendent de tels constats.

CONCLUSION

La recherche a révélé une partie seulement de la diversité de la danse à Montréal. Le Répertoire des styles, des praticiens et des lieux donne un bon aperçu de la complexité des différents milieux.

Par ailleurs, l'exploration des valeurs et des critères des praticiens de la danse nous met en présence d'un univers extrêmement riche, et suggère plusieurs pistes de réflexion qui, nous le souhaitons, pourront contribuer à la reconnaissance et au développement de la diversité.

Notre approche de la diversité s'est concentrée sur les types de danse attachés à des cultures données, plutôt que sur la provenance de leurs praticiens. En effet, nos répondants (tant lors de nos entrevues que dans le sondage en ligne) nous ont permis de constater qu'il n'y avait pas de stricte corrélation, par exemple, entre l'appartenance ethnique et le type de danse pratiqué. Pour bien comprendre les dynamiques particulières qui mènent à la professionnalisation de « mondes de la danse » aussi différents que ceux du hip hop ou du bharata natyam, il faudrait évidemment bien d'autres études et d'autres témoignages.

Chez l'ensemble de nos répondants, la reconnaissance institutionnelle apparaît indéniablement comme un levier de développement important. Nous avons aussi constaté que, si le statut du professionnel tend indéniablement à se stabiliser, grâce notamment à l'action des organismes subventionnaires et des associations, il nous semble néanmoins y avoir place à l'interprétation, et à des valeurs, des motivations, des convictions sans doute fort différentes, voire divergentes dans le paysage actuel de la diversité culturelle de la danse.

Au terme de cette recherche partenariale, nous identifions les axes suivants qui mériteraient d'être explorés plus avant : les conditions matérielles et les contextes dans lesquels évoluent les danseurs et chorégraphes ; les réseaux et les événements dans lesquels il se produisent, tant sur le plan local qu'international ; l'expérience esthétique, les notions de recherche et d'innovation, ainsi que les conventions propres aux mondes de la danse ; enfin, considérant le fort roulement des personnes et des organisations dans plusieurs des styles de danse, il importe de maintenir le Répertoire à jour et continuer à entretenir des liens étroits avec les interlocuteurs des différents milieux de la danse.

Notre connaissance de la diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal reste à ce jour encore parcellaire, et l'équipe de recherche joint sa voix à celles des partenaires pour encourager la recherche dans le domaine, susciter le dialogue, et persévérer collectivement dans la mise en place des meilleurs moyens favorisant la diversité culturelle dans les arts.

GLOSSAIRE

DIVERSITE CULTURELLE : Reconnaissance des différences ethnoculturelles et socioculturelles, dans le cadre de l'État de droit ou des démocraties libérales. En ce qui concerne la danse à Montréal, cette reconnaissance désigne notamment, mais pas exclusivement, les danses dites non occidentales, celles des Premières Nations et celles des populations des minorités visibles.

DIVERTISSEMENT (culture ou secteur du) : L'ensemble des entreprises et des productions culturelles destinées à la grande diffusion et à des cycles courts de consommation.

CONTEXTE : Dimensions matérielles et relationnelles spécifiques dans lesquelles se déroule la prestation chorégraphique. Contextes de recherche et création, de répertoire, de variété, de compétition, de loisir, de communauté, etc.

EXPERIENCE ESTHETIQUE : Attention spécifique et appréciation de certaines propriétés ou caractéristiques d'une forme, d'un objet, d'une œuvre artistique.

EXPRESSION MIMETIQUE : Reproduction, plus ou moins réfléchie, des gestes, figures et enchaînements incorporés par apprentissage ou par expérience visuelle directe.

FORME D'EXPRESSION : Configuration objective (gestuelle, visuelle, sonore, etc.) produite par un sujet et qui présente à autrui des aspects de son expérience vécue, de son activité.

GENRE : Terme analytique qui désigne un vaste ensemble de danses ayant des fonctions sociales analogues ou émergeant de contextes similaires. Danses traditionnelles, danses populaires, danses fusion, danses urbaines, etc.

HABITUS : La disposition (attitude, manière, inclination ou préférence), permanente ou durable, acquise par l'individu envers ses pratiques culturelles et qui passe pour naturelle, allant de soi.

PRATICIENS (danseurs et chorégraphes) : Les personnes, professionnelles ou non, mais reconnues par leurs pairs, exerçant de façon régulière, dans un des mondes de la danse.

MONDE(S) DE L'ART : Les personnes, les pratiques et les objets usuels, les réseaux de collaboration et les conventions nécessaires à la production d'une œuvre d'art.

NOTION EVALUATIVE : Critère ou valeur qu'invoque le danseur pour exprimer les qualités qu'il associe à son expérience de la danse : passion, discipline, effort, virtuosité, etc.

NOTION JUDICATIVE : Critère ou valeur qu'invoque le danseur pour exprimer un jugement, un choix, une préférence.

STYLE : Terme analytique qui désigne un sous-ensemble de danses ayant en commun des formes et des moyens d'expression, des manières, des caractéristiques culturelles, techniques ou esthétiques. Danses folkloriques québécoises, danses classiques indiennes, gumboot, zouk brésilien, etc.

TECHNIQUE : Savoir-faire lié aux aspects formels et méthodiques d'un style de danse.

VALORISATION : Conférer une valeur éminente à un élément artistique ou esthétique afin de le mettre en lumière et en favoriser la reconnaissance, le rayonnement.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

Diane Bélanger et Jean-François Leclerc, *Le Montréal des Premières Nations. Guide de découverte du patrimoine et des cultures des Premières Nations de la région de Montréal*, Centre d'histoire de Montréal, 2011.

Guy Bellavance et Benoît Laplante, « Professionnalisation et socialisation du champ artistique : la formation professionnelle des artistes au xx^e siècle », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval et les éditions de l'IQRC, 2002, pp. 315-339.

Étienne Berthold (dir.), *Mondialisation et cultures. Regards croisés de la relève sur le Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, Les Éditions de l'IQRC, 2007.

Julie Boudreault, « Le cirque au Québec : une pratique culturelle méconnue », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval et les éditions de l'IQRC, 2002, pp. 787-798.

Conseil des arts de Montréal, *Plan d'action pour la diversité culturelle dans les arts, 2012-2015*.

Marie-Charlotte De Koninck et Pierre Landry (dir.), *Déclics. Art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Québec et Montréal, Musée de la civilisation, Musée d'art contemporain de Montréal et Éditions Fides, 1999.

Jane C. Desmond (dir.), *Meaning in Motion : New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997.

Ann Dils et Ann Cooper Albright (dir.), *Moving History/Dancing Cultures : A Dance History Reader*, Wesleyan University Press, 2001.

Jérôme Dubois et Dalie Giroux (dir.), *Les arts performatifs et spectaculaires des Premières Nations de l'est du Canada*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Marie-Catherine Dumont-Poupart, *Le rap américain, stop ou encore : la naissance, la vie et la mort possible du mouvement hip-hop, une histoire en 3 temps : rapsters, gangsta, bling-bling*, mémoire de maîtrise, Département de communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.

Claire Dwyer, « Tracing Transnationalities through Commodity Culture : A Case Study of British-South Asian Fashion », dans Peter Jackson, Philip Crang et Claire Dwyer (dir.), *Transnational Spaces*, Oxford, Taylor & Francis, 2003, pp. 60-77.

Nicolle Forget, *Chiriaeff : Danser pour ne pas mourir*, Montréal, Québec Amérique, 2006.

Susan Leigh Foster (dir.), *Worlding Dance*, Houndmills, Palgrave Macmillan, 2009.

Lise Gagnon (dir.), *Jeu : Danser aujourd'hui*, no 119 (2), 2006.

Rosaire Garon et Marie-Claude Lapointe, *Les pratiques culturelles au Québec en 2009 en région et dans les municipalités*, Direction de la planification stratégique et de l'évolution organisationnelle, ministère de la Culture et des Communications, Québec, 2011.

Sophie Laurent, *Les musiques du monde : réflexions sur le domaine et regard sur le milieu montréalais*, document préparé pour le Conseil des arts de Montréal, janvier 2005.

Marie-Nathalie LeBlanc (dir.), *Cahiers de recherche sociologique : Dilemmes hip-hop*, no 49, hiver 2010.

Marie-Nathalie LeBlanc, A. Boudreault-Fournier, et G. Djerrahian, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, no 1, 2007, pp. 9-29.

Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 1992.

Pierre-Michel Menger, « Artistic Labor Markets and Careers », *Annual Review of Sociology*, no 25, 1999, pp. 541-574.

Patrice Meyer-Bisch, « La valorisation de la diversité et des droits culturels », *Hermès*, no 51, 2008, pp. 59-64.

Stephanie Mirousse et Nadine Haschar-Noé, « Vocation artistique et rationalisation du travail : ethnographie d'une compagnie de danse contemporaine », *Revue Sciences sociales et sport*, no 3, juin 2010, pp. 77-106.

Christian Poirier, Catherine Lavoie-Marcus, Catherine Duchesneau, Ajouna Bao-Lavoie et Guy Bellavance, *Observatoires culturels et secteur de la danse au Québec : paramètres et modalités d'un observatoire de la danse*, Rapport de recherche présenté au Regroupement québécois de la danse (RQD), Montréal, Institut national de la recherche scientifique Centre - Urbanisation Culture Société, mars 2011.

Chantal Pontbriand (dir.), *Danse : langage propre et métissage culturel*, actes du colloque du 9^e Festival international de nouvelle danse, Montréal, Parachute, 2001.

Marie-Hélène Provençal, *Les danseurs et chorégraphes québécois. Portrait des conditions de pratique de la profession de la danse au Québec, 2010*, Québec, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, 2012.

Michel Ratté, « Étude critique de Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Philosophie et*

esthétique (1998) », *Philosophiques*, vol. 27, no 2, pp. 425-442.

Michel Ratté et Daniel Dumouchel (dir.), *Dossier Rainer Rochlitz*, pour la revue électronique *AE*, vol. 9, printemps 2004. En ligne : http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/index.html.

François Renaud et Claude Des Landes, *Le Conseil des arts de Montréal : 50 ans au service de la communauté artistique montréalaise*, Montréal, CAM, 2009.

Regroupement québécois de la danse, *Plan directeur de la danse professionnelle au Québec, 2011-2021*. En ligne : http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/PlanDirecteur_web_version_française_finale.pdf

Regroupement québécois de la danse, *Chronologie comparée de la danse au Québec*, document de travail, 2008.

Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998.

Valérie Rolle, « L'art de tatouer. Des qualités du travail aux qualifications de l'exécutant », *Sociologie de l'art*, no 3, 2012, pp. 65-83.

Alexandra Roy et al., *Portraits statistiques régionaux en culture : Montréal*, Québec, Ministère de la Culture et de communications, août 2012.

Will Straw, « Les voies du mouvement culturel », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, no 1, 2005, pp. 197-215.

Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol. 27, no 2, 2004, pp. 411-422.

Iro Tembeck, *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1991.

Iro Tembeck, « Pour une culture chorégraphique élargie. Bilan inhabituel de la danse québécoise », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval et les éditions de l'IQRC, 2002, pp. 769-786.

France Trépanier, *Rapport final : Forum sur l'administration des arts autochtones*, Banff, Centre canadien pour le leadership et la gestion des Autochtones/Banff Centre, 2008.

Ressources électroniques

Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, École supérieure de ballet du Québec, 2012. En ligne : <http://www.esbq.ca/fr/bibliotheque/>

Centre de documentation Marius Barbeau, <http://www.cdmb.ca/>

Centre d'histoire de Montréal, http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=8757_97305573&_dad=portal&_schema=PORTAL

Centre national de la danse, www.cnd.fr/

Centre national des arts, *Styles de danse : une introduction*, Artsvivants.ca, 2012. En ligne : <http://www.artsvivants.ca/fr/dan/dance101/forms.asp>.

Conseil de l'Europe, programme Cités interculturelles, http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Cities/Default_fr.asp

Conseil des arts du Canada, *La danse au Canada : une exploration de la danse au Canada*, 2013. En ligne : <http://cartedanse.conseildesarts.ca/fr>

Diversité artistique Montréal, <http://www.diversiteartistique.org/>

Foundation for Community Dance, <http://www.communitydance.org.uk/>

Osman Khan, « How Music Travels. The Evolution of Western Dance Music », Thomson Blog, 2011. En ligne : http://www.thomson.co.uk/blog/2011/10/how-music-travels-infographic/#.U2g_QhxsVPO

Laboratoire de recherche en relations interculturelles, <http://labrri.net/>

Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montréal, <http://lhpm.uqam.ca/>

Caroline Lussier, « Des nouvelles de l'Étude cartographique de la danse au Canada », Le blog du Conseil, Conseil des arts du Canada, 2014. En ligne : <http://conseildesarts.ca/conseil/bloque/2014/12/desnouvellesdeletudecartographiquedeladanseaucanada>

Statistique Canada, *Immigration et diversité ethnoculturelle au Canada*, 2011. En ligne : <http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/as-sa/99-010-x/99-010-x2011001-fra.cfm>

Statistique Canada, *La mosaïque ethnoculturelle du Canada. Montréal : la troisième population des minorités visibles en importance*, 2006. En ligne : <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/as-sa/97-562/p19-fra.cfm>

UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, 2005. En ligne : <http://www.unesco.org/new/fr/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/the-convention/convention-text/>

UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 2003. En ligne : <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention>

ANNEXE



Invitation à participer à l'étude
sur la diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal

Responsable de la recherche:
Louis Jacob
Professeur
Département de sociologie
Université du Québec à Montréal
C.P. 8888, succ. Centre-ville
Montréal, QC H3C 3P8

jacob.louis@uqam.ca
514 987-3000, poste 2454

Vous êtes cordialement invité à participer à une étude sur la diversité des pratiques de danse à Montréal.

Quels sont les genres ou les styles de danse pratiqués à Montréal ? Quels sont les contextes où évoluent les différents genres (recherche et création, répertoire, variété, compétition, loisir, communauté...) ? Qui sont les praticiens, et les maîtres qui offrent la formation ? Quelles sont les valeurs et les qualités que vous associez à votre expérience de la danse ?

Nous cherchons à connaître le plus large éventail possible de pratiques de danse — incluant les pratiques des Premières Nations —, soit notamment : les danses traditionnelles ; les danses classiques, populaires et rituelles ; les danses contemporaines ou actuelles non occidentales ; les danses urbaines ; les danses métissées ; cela en mettant l'accent sur les modes d'expression autres que le ballet et la danse contemporaine occidentale.

Nous sollicitons votre concours à titre de professionnel de la danse (chorégraphe, interprète, enseignant, musicien accompagnateur du domaine de la danse), quel que soit le genre ou le style de danse que vous pratiquez. Pour être admissible, vous devez répondre aux conditions minimales suivantes :

- a) Avoir complété une formation de base, acquise auprès d'un maître ou de façon autodidacte ;
- b) Posséder une compétence reconnue et œuvrer dans un contexte reconnu par les autres praticiens ;
- c) Œuvrer à Montréal ou dans les environs immédiats.

Nous entendons ces critères habituels dans un sens large, et inclusif.

Cette recherche est financée par le Conseil des arts de Montréal et le Conseil des arts et des lettres du Québec, en collaboration avec le Regroupement québécois de la danse.

Vous êtes prié de prendre connaissance du formulaire de consentement ci-joint. N'hésitez pas à communiquer avec le responsable de la recherche, Louis Jacob, pour tout renseignement complémentaire.

L'équipe de recherche : Geneviève Dugré, Louis Jacob, Michel Ratté, Astrid Tirel.



La diversité des pratiques professionnelles de la danse à Montréal

Grille d'entretien

Consignes et considérations générales

Après un bref rappel du contexte et des objectifs de la recherche, après avoir répondu aux demandes d'éclaircissement et obtenu le consentement écrit du participant, le chercheur abordera quatre grands thèmes : les pratiques; l'apprentissage; les lieux et les contextes; les notions. Les questions sont données ici à titre indicatif, puisqu'il s'agit d'un entretien non directif visant à comprendre des milieux et des parcours individuels largement méconnus.

La grille est conçue pour un entretien avec des « professionnels de la danse » (interprètes et chorégraphes principalement, mais aussi enseignants et musiciens accompagnateurs), le terme étant entendu en un sens large et inclusif. Cette grille devra donc être adaptée selon le cas (pour aborder la formation en musique, plutôt qu'en danse par exemple, etc.). L'entretien pourra également être modulé en tenant compte des contextes dans lesquels le participant évolue habituellement (dans un centre de loisir, en spectacle, ou en milieu communautaire, par exemple).

Les pratiques

1. Depuis combien de temps pratiquez-vous la danse sur une base régulière / en professionnel ?
2. Êtes-vous membre d'une association, d'un regroupement professionnel ? Si oui, lequel ?
3. Comment en êtes-vous venu à pratiquer la danse ?
4. Quels sont les savoirs, les traditions qui vous inspirent ?
5. Quels sont les styles ou les genres de danse que vous pratiquez le plus régulièrement ?

L'apprentissage

6. Comment avez-vous appris la danse ?
7. Avez-vous reçu une formation de base en danse ? Auprès de qui, quel maître, quelle école ?
8. Vous entraînez-vous régulièrement ?
9. Vous arrive-t-il de suivre des ateliers, des séminaires de perfectionnement, à Montréal ou ailleurs ?
10. Comment avez-vous obtenu la reconnaissance des autres praticiens / de vos pairs / de votre milieu ?
11. Qu'est-ce qui distingue selon vous un amateur d'un professionnel ?

Les lieux et les contextes

12. Dans quels contextes pratiquez-vous la danse ? (Plus d'un choix possible, et développer : recherche et création, répertoire, variété, compétition, loisir, communauté, autre.)
13. Êtes-vous lié à une compagnie, une école, un centre, un lieu dédié spécifiquement à la danse ?
14. Avez-vous participé à des représentations rémunérées/participé à la recherche ou créé des œuvres/enseigné ? À combien de reprises environ ?
15. Quels sont les lieux où vous vous produisez en spectacle ?
16. Vous arrive-t-il de participer à un événement, un festival, un concours de danse ?
17. Vous arrive-t-il de suivre un stage ou d'œuvrer à l'extérieur de Montréal ? à l'étranger ?

Les notions

18. Pouvez-vous nommer d'autres styles ou genres que vous appréciez, mais ne pratiquez pas ?
19. Pouvez-vous comparer votre pratique de la danse avec d'autres styles ou genres que vous appréciez ?
20. Quelles sont les valeurs et les qualités que vous associez à votre expérience de la danse ?
21. Qu'est-ce selon vous qu'un bon danseur ? une belle danse ? une danse réussie ?

Autres commentaires

22. Avez-vous suffisamment d'occasion de danser à Montréal ?
23. Y a-t-il des avantages/des inconvénients à danser à Montréal ?
24. Quels sont les obstacles que vous rencontrez dans votre pratique de la danse ?

Profil sociodémographique du répondant

25. Genre
26. Âge
27. Appartenances ethniques ou culturelles
28. Occupation principale
29. Statut de citoyenneté

Responsable de la recherche : Louis Jacob, Professeur, Département de sociologie, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succ. Centre-ville, Montréal, QC H3C 3P8. Courriel :

jacob.louis@uqam.ca

Tél. : 514 987-3000, poste 2454.

Équipe de recherche : Geneviève Dugré, Louis Jacob, Michel Ratté, Astrid Tirel.

Sémato Sondage

On pourra consulter le questionnaire en ligne,

URL : <http://semato1.uqam.ca/guidexpert-ato/pradanse/formu/formu1.asp?c=ok>