



HAL
open science

Le danseur classique et sa reconnaissance : une étude de la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique à travers les politiques culturelles publiques au Venezuela, 1960-2017

Emilio Piñango

► To cite this version:

Emilio Piñango. Le danseur classique et sa reconnaissance : une étude de la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique à travers les politiques culturelles publiques au Venezuela, 1960-2017. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02373028

HAL Id: dumas-02373028

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02373028>

Submitted on 20 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
MASTER 2 RECHERCHE EN THÉORIE DES ARTS ET DE LA CULTURE
ANNÉE UNIVERSITAIRE 2018-2019

Le danseur classique et sa reconnaissance
Une étude de la reconnaissance professionnelle du métier de danseur
classique à travers les politiques culturelles publiques au Venezuela
1960-2017

Emilio Piñango
Sous la direction du Professeur Christophe Genin

« Les danseurs, comme les athlètes, ne reçoivent pas le respect qu'ils méritent de la société et parfois de l'histoire. Ils sont dans une situation ambiguë et leur statut n'est pas clair dans la société. »

“Los bailarines, como los atletas, no reciben el respeto que ellos merecen de la sociedad y a veces de la historia. Ellos se encuentran en una situación ambigua y su estado no es claro en la sociedad”

Philippe Braunschweig (1928-2010)
Fondateur du Prix de Lausanne, Suisse

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier tout d'abord les danseurs et les danseuses qui ont collaboré à ce projet de recherche : Mme. Alexandre de Léon, M. Carlos Contreras, Mme. Liliana González, Mme. Yulimar Salas, M. Arturo Vela, Mme. Berioska Camacaro, Mme. Clara Sorzano, M. Danny Rojas, Mme. Keyla Ermecheo et Mme. Mauisa Parada. Merci aussi à tous les danseurs et toutes les danseuses qui ont aussi exprimé leur intérêt pour cette enquête.

Je remercie aussi vraiment Professeur M. Luis Mancera, Mme. Alicia Kelly-Smith, Directrice de l'École des Arts de l'Universidad Central de Venezuela, et M. Carlos Paolillo, directeur de la Dirección General Sectorial de Danza de l'ancien Consejo Nacional de la Cultura du Venezuela et responsable de la création de l'Instituto Universitario de Danza à Caracas, pour leur collaboration et leur intérêt qu'ils ont porté à mon domaine de recherche.

Je remercie également M. Christophe Genin et M. Bernard Darras pour leurs observations et leurs suggestions de recherche.

Un grand merci à Sébastien Méric pour le soutien, les corrections et la lecture minutieuse de ce mémoire. Merci pour chaque moment d'encouragement dans ce projet.

RESUMÉ

Cette recherche s'oriente vers une étude de la reconnaissance professionnelle du danseur classique au Venezuela. Dans cette perspective, nous analysons principalement le rôle des politiques culturelles de l'État vénézuélien dans la reconnaissance de ce métier artistique pendant la période 1960-2017. Pour approfondir notre analyse théorique, cette enquête s'appuie sur la théorie de la *reconnaissance réciproque* du sociologue Axel Honneth et ses trois sphères de reconnaissance de l'individu : la reconnaissance affective-amoureuse, la reconnaissance juridique et la reconnaissance par l'estime sociale. En raison des caractéristiques de notre problématique de recherche et de nos intérêts à offrir de nouvelles perspectives pour sa compréhension sur le terrain des politiques culturelles publiques, nous avons utilisé la méthodologie de la recherche-action. Afin d'explorer les expériences de reconnaissance professionnelle des danseurs classiques au Venezuela, nous avons travaillé avec un échantillon de 10 danseurs professionnels.

Mots clés : reconnaissance, danse classique, métier artistique, politiques culturelles, institutions culturelles.

RESUMEN

La presente investigación se orienta a un estudio del reconocimiento profesional del bailarín clásico en Venezuela. Desde este interés, analizamos principalmente el rol de las políticas culturales del Estado venezolano para el reconocimiento de esta profesión durante el periodo 1960-2017. Para el desarrollo de nuestro análisis teórico, la investigación se apoya en la teoría del *reconocimiento recíproco* del sociólogo Axel Honneth y sus tres ámbitos de reconocimiento del individuo : el reconocimiento afectivo, el reconocimiento jurídico y el reconocimiento a través de la estima social. Considerando las características de nuestro problema de estudio y nuestro interés de ofrecer nuevas perspectivas para su comprensión en el ámbito de las políticas culturales públicas de la danza, hemos empleado como metodología la investigación-acción. A fin de explorar las experiencias de reconocimiento profesional de los bailarines clásicos en Venezuela, se ha trabajado con una muestra de estudio de 10 bailarines profesionales.

Palabras claves: reconocimiento, danza clásica, práctica profesional, políticas culturales, instituciones culturales.

SUMMARY

This research is oriented towards a study of the professional recognition of the classical dancer in Venezuela. In this perspective, we mainly analyse the role of the Venezuelan State's cultural policies in the recognition of this artistic profession during the period 1960-2017. To deepen our theoretical analysis, this survey is based on the theory of reciprocal recognition of sociologist Axel Honneth and his three spheres of recognition of the individual: affective-loving recognition, legal recognition and recognition by social appreciation. Due to the characteristics of our research problematic and our interest in offering new perspectives for its understanding in the area of public cultural policies in dance, we used the action-research methodology. In order to explore the professional recognition experiences of classical dancers in Venezuela, we worked with a sample of 10 professional dancers.

Key words: recognition, classical dance, dance career, cultural policies, performing arts organisations.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
RESUMÉ.....	4
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE I	
DOMAINE DE RECHERCHE : LES POLITIQUES CULTURELLES.....	13
1.1 Introduction : politiques culturelles et recherche.....	13
1.2 Le contexte géographique. L'étude des politiques culturelles publiques en Amérique Latine : entre les rapports institutionnels et la recherche scientifique.....	14
1.2.1 Quels problèmes doivent être surmontés dans la recherche sur les politiques culturelles publiques en Amérique Latine ?.....	15
1.3 L'étude des politiques culturelles au Venezuela.....	17
1.3.1 L'Instituto de Investigaciones de la Comunicación, l'ININCO, de l'Universidad Central de Venezuela : un panorama sur le contexte vénézuélien.....	18
1.4. Concepts principaux de la recherche.....	20
1.4.1 Culture.....	20
1.4.2 Politique publique.....	22
1.4.3 Politique culturelle.....	22
1.4.4 Reconnaissance.....	24
1.5. L'état de la recherche : politiques culturelles publiques de la danse.....	26
1.5.1 La recherche sur les politiques culturelles publiques de la danse classique.....	26
CHAPITRE II	
SUJET DE RECHERCHE ET PROBLÉMATIQUE : LA PROFESSIONALISATION DE LA DANSE CLASSIQUE AU VENEZUELA.....	30
2.1 Introduction au sujet de recherche.....	30
2.1.1 La danse classique : quelles sont les singularités professionnelles de cette discipline des arts vivants ?.....	32
2.2 Problématique de recherche : la reconnaissance professionnelle du danseur classique au Venezuela.....	33
2.3 Questions de recherche et la construction d'hypothèses.....	35
2.4 Méthodologie.....	37
2.4.1 La recherche action.....	37
2.4.2 Délimitation du terrain d'étude et délimitation chronologique.....	38
2.4.3 La recherche documentaire.....	39

2.4.4 L'enquête par entretien : l'entretien semi-directif.....	40
2.4.5 Population d'étude et échantillon	40
2.4.6 Les modes d'accès aux interviewés	41

CHAPITRE III

RECONNAISSANCE RECIPROQUE : QUELS ENJEUX POUR UNE RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE DU DANSEUR CLASSIQUE ?

3.1 La théorie de la reconnaissance réciproque chez Honneth : un regard sur la danse classique professionnelle au Venezuela.....	46
3.1.1 La reconnaissance affective-amoureuse : le rôle de la famille, les amis et les proches	47
3.1.2 La reconnaissance juridique : reconnaissance des collectifs en situation d'exclusion sociale et de vulnérabilité.....	49
3.1.3 L'estime sociale des capacités concrètes de l'individu.....	54
3.2 Les effets d'un déni de reconnaissance chez l'individu	58

CHAPITRE IV

POLITIQUE CULTURELLE PUBLIQUE, DANSE CLASSIQUE ET RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE. Faire de la danse une catégorie d'intervention publique : une politique de la reconnaissance ?.....

1. Antécédents des politiques culturelles publiques en Amérique Latine. Deuxième moitié du XX siècle : contexte international et régional	61
1.1 Deux modèles de politiques culturelles publiques en Amérique Latine : la « démocratisation culturelle » et la « démocratie culturelle ».....	64
2. Les politiques culturelles publiques au Venezuela : quand l'État s'intéresse à la danse ...	67
2.1 Une politique culturelle de la danse classique professionnelle : les étapes d'une action publique.....	69
2.2 Seconde moitié du XXe siècle. Les premiers pas d'une politique publique de reconnaissance professionnelle de la danse classique	70
2.2.1 Instituto Nacional de la Cultura y de Bellas Artes, l'INCIBA (1965-1975). La portée des premières politiques publiques de la danse	70
2.2.2 Le Consejo Nacional de la Cultura, CONAC. 1975-2008. Une deuxième chance pour la danse classique professionnelle	73
Le CONAC et les politiques culturelles publiques de la danse classique.....	74
L'Escuela Nacional de Danza et le Sistema Nacional de Escuelas de Danza. Deux aspirations professionnelles.....	75
L'Instituto Universitario de Danza, l'IUDANZA, 1998-2008. La reconnaissance des études de la danse au cadre universitaire.....	77
Le Ballet Teresa Carreño, 1979 – à nos jours. La première compagnie de l'État de danse classique	78

Le Ballet Nacional Juvenil de Venezuela, 1990-1995, et le Ballet Juvenil Teresa Carreño, 1996-2001. Le jeune danseur : un statut professionnel incertain	79
2.3 XXI siècle. Une « nouvelle » politique culturelle de la danse : une action publique dans quelle direction ?.....	81
2.3.1 Le Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. 1999-2004. La genèse d'un ministère pour la culture	83
2.3.2 Le Ministerio de Cultura, 2005-2007, le Ministerio de Poder Popular para la Cultura, 2007 – à nos jours. 40 ans de politiques publiques de la culture et l'arrivée d'un ministère	84
La Compañía Nacional de Danza, la CND, 2006 – à nos jours. Un lieu de travail stable pour les danseurs professionnels ? Quel type de reconnaissance ?	85
L'Universidad Nacional Experimental de las Artes, l'UNEARTES, 2008 – à nos jours. Une deuxième reconnaissance des études artistiques dans le cadre universitaire	86
Le Ballet Juvenil Teresa Carreño et le Ballet Juvenil Teresa Carreño-Catia, 2017- nous jours. L'aspiration d'un ballet de la jeunesse au Venezuela	87
3. Ley Orgánica de Cultura et Ley de Protección Social de los Trabajadores y de las Trabajadoras Culturales. Un premier pas pour la reconnaissance juridique des métiers artistiques au Venezuela	87
CHAPITRE V	
LES EFFETS	
LE DANSEUR CLASSIQUE AU VENEZUELA : MÉPRIS, PRIVATION DE RECONNAISSANCE ET DÉTRESSE	90
5.1 La famille et le premier déni de reconnaissance. Le doute sur le métier de danseur.....	91
5.1.1 L'initiation à la danse classique : le choix difficile de danser.....	91
5.1.2 Quand commencent les premières expériences de non-reconnaissance affective-amoureuse dans les danseurs classiques professionnels au Venezuela ?.....	92
5.1.3 Une carrière universitaire et la danse.....	96
5.2 Lorsque l'État est celui qui ne reconnaît pas les singularités de la danse. Paradoxalement un autre terrain de lutte pour le danseur classique professionnel	99
5.2.1 Une politique culturelle publique contradictoire : l'absence d'une reconnaissance professionnelle au sein de l'État	100
5.2.2 Des revenus bas.....	101
5.2.3 Les risques d'accident et de lésion chez les danseurs.....	103
5.2.4 La transition professionnelle et les programmes de retraite spéciale dans les institutions de l'État	106
5.2.5 D'autres manières de ne pas reconnaître la danse classique professionnelle : la dimension artistique de ce métier	107
5.2.6 Les danseurs contre l'État.....	109
5.3 Prestige, honneur et estime sociale : le danseur classique, un métier méconnu.....	111

CONCLUSION	115
La portée d'une politique culturelle publique de la danse et sa reconnaissance	115
La reconnaissance des artistes.....	117
Limites de la recherche	118
Certaines considérations pour d'autres études	119
BIBLIOGRAPHIE	120
ANNEXES.....	127
ANNEXE 1 Appel à entretien.....	127
ANNEXE 2 Guide thematique – entretien semi-directif. Serie de themes a explorer au cours de l'entretien.....	128
ANNEXE 3 Calendrier des entretiens avec les danseurs de l'etude.....	129
ANNEXE 4 Une premiere chronologie des politiques culturelles publiques de la danse classique au Venezuela 1960-2017	130
ANNEXE 5	
Liste bibliographique du premier état de la recherche. Élaborée au premier semestre du Master en Esthétique, Art et Cultures	134

INTRODUCTION

Dans les dernières années, nous avons découvert une série d'articles et de reportages dans différents journaux ibéro-américains¹ sur l'absence de reconnaissance professionnelle des danseurs dans cette région. La plupart de ces articles, appuyés sur les témoignages de danseurs professionnels, de chorégraphes et de maîtres de ballet, mettaient en question le rôle des États ibéro-américains dans la protection du métier de danseur à travers leurs politiques publiques et mettaient notamment en perspective la précarité de travail de ce collectif d'artistes. Ainsi, observant cette réalité qui apparaissaient fréquemment dans ces journaux, naît l'intérêt académique à explorer cette problématique dans le contexte du Venezuela. Par ailleurs, ce projet de recherche articule nos intérêts professionnels pour deux domaines : la danse et les politiques culturelles publiques.

Pendant la deuxième moitié de XXe siècle, l'État vénézuélien développe une action culturelle pour l'essor professionnel de la danse. Ainsi, plusieurs organismes sont créés sur cinq décennies dans le but de professionnaliser cette pratique artistique. Néanmoins, de nos jours, nous observons certains indicateurs de précarité de travail dans ce secteur artistique : pourrions-nous parler d'un manque de reconnaissance ? de quel type de reconnaissance ?

Cette recherche s'oriente vers une étude de la reconnaissance du métier de danseur classique. D'une part, nous orientons notre travail de recherche vers une analyse de l'action de l'État vénézuélien dans la reconnaissance professionnelle de la danse et, d'autre part, nous nous intéressons aux effets de cette reconnaissance ou d'un manque de celle-ci dans le collectif de danseurs classiques professionnels.

La recherche est composée de cinq chapitres :

Dans le chapitre 1, *Domaine de recherche : les politiques culturelles*, nous présentons le domaine dans lequel s'inscrit notre enquête : les politiques culturelles de la danse. Nous soulignons que c'est un domaine qui s'articule autour de deux axes de connaissance : la danse comme pratique artistique et les politiques culturelles comme champ d'action de l'État.

Le chapitre s'oriente en outre vers une compréhension de la recherche académique sur les politiques culturelles et, notamment, vers leurs contributions possibles pour analyser l'action publique. Ensuite, nous abordons graduellement quelques observations à propos de la recherche

¹ Ces articles publiés en España et en Amérique Latine en 2016, 2017, 2018 et 2019, sont disponibles à la bibliographie. Voir : pp. 123-124.

des politiques culturelles publiques en Amérique Latine et l'étude des politiques culturelles au Venezuela. Nous finalisons ce chapitre avec un état de la recherche.

Dans le chapitre 2, *La professionnalisation de la danse classique au Venezuela*, nous présentons le programme de recherche : le sujet de recherche, la problématique d'étude, les hypothèses et la méthodologie. Pour introduire le sujet de recherche, nous avons pris en compte certains enjeux de la professionnalisation des pratiques artistiques dans le contexte des arts vivants et, ensuite, nous avons abordé les singularités professionnelles de la danse classique comme métier de la scène.

Dans le chapitre 3, *Reconnaissance réciproque : quels enjeux pour une reconnaissance professionnelle du danseur classique ?* Nous nous orientons principalement vers une réflexion sur les différents éléments qui font partie de la théorie de *reconnaissance réciproque* d'Axel Honneth, en observant d'ailleurs comment la reconnaissance impact les individus : dans notre enquête, dans le contexte de la danse classique au Venezuela.

Notre réflexion se structure en deux grands axes d'analyse. Le premier axe s'oriente vers les rapports sociaux où la reconnaissance a lieu : la famille, les groupes sociaux et l'État ; et le deuxième axe s'oriente vers les effets d'une absence de reconnaissance chez les individus.

Dans le chapitre 4, *Politique culturelle publique, danse classique et reconnaissance professionnelle. Faire de la danse une catégorie d'intervention publique : une politique de la reconnaissance ?* Nous abordons les politiques publiques pour la reconnaissance professionnelle de la danse classique au Venezuela. Nous nous intéressons à l'exploration des politiques de l'État vénézuélien comme des actions possibles pour la reconnaissance professionnelle du danseur.

Ainsi, nous avons structuré notre analyse en deux parties. La première partie concerne une introduction sur les politiques culturelles publiques en Amérique Latine et la mise en place de la notion de « politique culturelle publique » dans ce contexte régional : une étude qui nous permettra de comprendre, au sens large, le contexte des politiques culturelles de l'État vénézuélien.

La deuxième partie concerne les politiques culturelles de l'État vénézuélien pour l'essor professionnel de la danse classique et les différents projets qui ont été conçus dans le cadre de ces politiques. De telle manière que cette partie s'orientera vers l'action publique au Venezuela par rapport à la discipline en étude.

Dans le chapitre 5, *Les effets. Le danseur classique au Venezuela : mépris, privation de reconnaissance et détresse*, nous traitons les témoignages artistiques des danseurs professionnels qui ont fait partie de notre échantillon d'étude. Ces expériences nous ont permis de construire un premier état de la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique au Venezuela.

Dans le cadre de notre analyse, nous avons pris en considération ces éléments en commun, de reconnaissance ou de non-reconnaissance, des témoignages artistiques traités. Ainsi, nous avons structuré ce chapitre autour de trois grands axes de réflexion : 1) La famille et le premier déni de reconnaissance, 2) Lorsque l'État est celui qui ne reconnaît pas les singularités de la danse et 3) Prestige, honneur et estime sociale : le danseur classique, un métier méconnu.

CHAPITRE I

DOMAINE DE RECHERCHE

LES POLITIQUES CULTURELLES

1.1 Introduction : politiques culturelles et recherche

Ce mémoire aborde comme domaine de recherche les politiques culturelles pour le développement professionnel de la danse classique. D'un côté, c'est une recherche qui traite les études de la danse² et, d'un autre côté, c'est un travail d'enquête qui s'oriente vers la compréhension de cette pratique artistique sous l'angle des politiques culturelles³. Ainsi, notre domaine s'articule à partir de deux axes de connaissance : la danse en tant que pratique artistique et les politiques culturelles, étatiques ou privées, en tant qu'un champ d'action pour le développement des arts et de la culture.

Le domaine des politiques culturelles dans le cadre de la recherche académique est d'ailleurs un champ très vaste : il peut aborder le patrimoine, les industries culturelles, la diversité culturelle, les droits culturels, la médiation, les arts plastiques et les arts vivants (le théâtre, la musique, l'opéra, la danse et le cirque) parmi d'autres sujets associés à la culture. Dans l'action culturelle⁴ d'un Etat, ces champs d'intervention font des politiques culturelles un terrain de recherche véritablement ample et complexe.

En Amérique Latine, les politiques culturelles sont un champ de recherche académique relativement jeune. D'abord, l'action publique en matière de politiques culturelles commence dans les pays latinoaméricains à partir des années 1960 avec la création des premiers organismes (ministères, conseils ou institutions) orientés vers le développement d'une politique

² Au Venezuela, les études de la danse commencent dans le cadre universitaire à l'Instituto Universitario de Danza en 1998 : cette institution offrait une licence en pédagogie de la danse et une licence en interprétation de la danse (classique ou contemporaine). Par ailleurs, il faut aussi noter que les études de la danse ont leurs origines aux États-Unis sous le nom de « dance studies ». Dans ce contexte, le « Congress on Research Dance », fondée en 1964, promeut les études de danse par le biais de publications, le *Dance Research Journal*, et la « Society of Dance History Scholars » (SHDS), fondée en 1978, publie périodiquement les *Studies in Dance History*. En 2017, ces deux institutions ont fusionné pour donner lieu à la « Dance Studies Association ».

³ Cet intérêt de recherche académique est le résultat d'un parcours artistique, en tant que danseur professionnel à la Compañía Nacional de Danza du Venezuela et professeur de danse classique à l'Escuela Ballet-Arte de Caracas, et d'une formation universitaire dans le domaine du management et des politiques culturelles à l'Universidad de Barcelona (2007-2009), en Espagne. De plus, cet intérêt naît à partir de mon expérience professionnelle pendant deux années au Ministerio de la Cultura du Venezuela et aux différents congrès et séminaires que j'ai suivi pendant les dernières années en Espagne, en France (Atelier de doctorants en danse du Centre National de la Danse, Pantin) et en Allemagne (Winter School 2018 en management et en politiques culturelles de la Heilbronn Hochschule).

⁴ L'action culturelle est une notion polysémique, pour notre recherche nous utilisons cette notion pour désigner l'action de l'État en matière culturelle. Voir « action culturelle » dans : Emmanuel de Waresquiel (sous la dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Editions, 2001, p. 10

culturelle. Ensuite, c'est à partir des années 1990 quand apparaissent les premiers programmes de formation en management et en politiques culturelles dans la région ibéro-américaine⁵. De fait, au Venezuela, le premier Master en Management et en Politiques Culturelles fut créé en 2010 à l'Universidad Central, à Caracas, sous la direction du prof. Carlos Guzmán, et le premier doctorat en management culturel en Ibéro-Amérique, abordant les politiques culturelles comme un domaine de recherche spécifique, fut créé en 2008 à l'Universidad de Barcelona, en Espagne, sous la direction du prof. Dr. Lluís Bonet⁶. De telle façon que nous observons un domaine de recherche relativement jeune dans le contexte géographique de notre enquête.

1.2 Le contexte géographique. L'étude des politiques culturelles publiques en Amérique Latine : entre les rapports institutionnels et la recherche scientifique

D'abord, dans la recherche des politiques culturelles publiques, il convient de tenir compte de deux types de travaux : le premier type, les études sur les politiques culturelles dans le contexte de l'administration publique, des rapports institutionnels ou de gestion et, le deuxième type, les études orientées vers les politiques culturelles dans le cadre de la recherche scientifique.

Sur ce deuxième type, nous cherchons à savoir comment la recherche académique sur les politiques publiques de la culture peuvent apporter une contribution, une connaissance ou une nouvelle perspective pour comprendre l'action de l'Etat : ayant au-delà des études descriptives qui synthétisent en général une période de gestion ministérielle.

Dans le contexte latinoaméricain, l'auteur argentin Néstor García Canclini, dans l'ouvrage *Políticas culturales en América Latina*, nous fait penser aux difficultés d'identifier et de construire des objets d'étude dans la région et, en conséquence, d'élaborer leurs propres méthodes de recherche⁷. Cela nous rappelle, en tant que chercheurs, que chaque problématique d'étude fait appel à sa propre méthodologie et, plus particulièrement, que chaque domaine culturel et artistique contient un ensemble de singularités à ne pas négliger. Par exemple, dans

⁵ Dans la région ibéro-américaine, les premiers programmes de formation en management et en politiques culturelles commencent à l'Universidad de Barcelona, l'UB, en Espagne, au début des années 1990, en faisant de cette université le premier centre de formation en langue espagnole pour les professionnels d'Amérique Latine : un nombre considérable de professionnels latinoaméricains, du management de la culture et des politiques culturelles, ont commencé leur formation dans cette université, construisant un réseau professionnel entre l'Espagne et les pays d'Amérique Latine. La région ibéro-américaine comporte les pays d'Amérique Latine de langue espagnole et de langue portugaise, l'Espagne et le Portugal.

⁶ Ce doctorat est une formation multidisciplinaire ayant pour but de fournir une formation de chercheurs de haut niveau en Ibéro-Amérique. Voir à ce sujet : <http://www.ub.edu/cultural/doctorat/?lang=es>

⁷ Une critique en vigueur de nos jours. Voir à ce sujet : Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987, pp. 16-22

le cas de la danse professionnelle, il convient de tenir compte de ses singularités par rapport aux autres disciplines des arts vivants et au sein même de la danse. Il faut considérer les particularités inhérentes à la danse classique, la danse contemporaine, la danse traditionnelle vénézuélienne et la danse urbaine, notamment quand il s'agit de l'élaboration des politiques culturelles pour l'essor de ces disciplines artistiques⁸.

Revenant sur l'observation de Canclini, l'auteur lui-même remarque que les efforts d'étude des politiques culturelles, en Amérique Latine, partent principalement des descriptions bureaucratiques. Dans ce contexte, il manque alors d'une conceptualisation critique et plus élaborée sur les politiques culturelles publiques dans la région et sur leurs significations dans la construction des pays latinoaméricains.

1.2.1 Quels problèmes doivent être surmontés dans la recherche sur les politiques culturelles publiques en Amérique Latine ?

À l'égard d'une conceptualisation sur les politiques culturelles de l'administration publique, nous trouvons les premières initiatives de l'Unesco pour arriver à une réflexion à l'échelle mondiale et régionale⁹. Néanmoins, comme nous rappelle García Canclini, en Amérique Latine, cet organisme a orienté son travail vers une production de textes qui se limite à faire une description des structures des différents États, en mettant l'accent sur des aspects juridico-administratifs¹⁰. De telle façon que, selon Canclini lui-même, il est difficile de construire une réflexion critique à partir de textes tellement formels et « diplomatiques ». Ce qui implique en outre le manque d'une analyse plus profonde sur l'impact social, culturel ou symbolique de l'action culturelle de l'État.

Malgré les critiques de García Canclini, il faut souligner l'effort de ces conférences pour mettre en valeur les politiques culturelles publiques au sein de l'action de l'État. D'une manière ou d'une autre, ces conférences ont permis de construire un sens commun international¹¹, ce que soit dans le contexte de l'administration publique ou soit dans le cadre de la formation

⁸ Parmi ces particularités, nous citons, par exemple : l'enseignement, les processus d'institutionnalisation, les processus de professionnalisation et plus particulièrement les enjeux sociaux et culturels liés à chacune de ces disciplines de la danse.

⁹ Ces initiatives de l'Unesco pour une définition de la catégorie de « politique culturelle » commencent avec la première *Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs et financiers des politiques culturelles de Venise 1970* et, 12 ans plus tard, cette initiative continue avec la deuxième *Conférence Mondiale sur les Politiques Culturelles de Mexico 1982*. En 1978, la Colombie accueille la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes*.

¹⁰ Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., p. 16

¹¹ Voir à ce sujet : « Unesco et politique culturelle » dans Emmanuel Wareskiel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, op. cit., pp. 601-602

académique, sur la notion de « politique publique de la culture » et notamment sur la valeur de celle-ci dans le développement d'un pays.

Par ailleurs, dans le contexte de l'administration publique, où il pourrait y avoir une tendance aux chronologies et aux récits institutionnels, García Canclini remarque le manque d'une recherche empirique de dimension qualitative : par conséquent, les publications d'ouvrages sous l'appellation « politique culturelle » sont en générale des textes déclaratifs. Dans le cadre d'une réflexion plus précise, il manque à ces ouvrages d'un sens global sur les politiques culturelles publiques dans la construction d'une nation et d'un regard plus humain sur les protagonistes et les récepteurs de ces politiques. En outre, il manque aussi d'une recherche empirique approfondie qui évalue le rapport entre l'action culturelle de l'État et les besoins sociaux et culturels de la population ou de certains collectifs artistiques. Dans ce dernier cas, nous pouvons faire référence au statut professionnel des danseurs vénézuéliens, sujet que nous aborderons ultérieurement dans notre problématique de recherche.

Dans la recherche sur les politiques culturelles, Canclini prend d'ailleurs en compte deux considérations qui nous semblent importantes. La première considération : les politiques publiques de la culture ne peuvent être séparées de leur sens esthétique et récréatif. Les aspects ludiques et symboliques font partie de tout processus de communication et de développement culturel. La deuxième considération : la plupart de ces pratiques culturelles sont éphémères, elles ne demeurent pas dans notre société comme des monuments tangibles et elles ne produisent pas des grands bénéfices en termes économiques. Dans certains cas, ce qui est important c'est le plaisir esthétique que l'expérience culturelle offre au sens large. À ce propos, Canclini note :

« Une bonne politique culturelle n'est pas celle qui présume de manière exclusive l'organisation du développement culturel en relation avec les besoins utilitaire de la majorité - condition indispensable pour qu'elle soit démocratique - sinon qu'elle doit aussi englober les mouvements de jeu et d'expérimentation, promouvoir les recherches conceptuelles et créatives au travers desquelles chaque société se renouvelle. La politique culturelle doit être aussi une politique du plaisir. ¹² »

¹² Traduction réalisée par nous-mêmes. Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., p. 60

1.3 L'étude des politiques culturelles au Venezuela

La recherche scientifique sur les politiques culturelles au Venezuela présente plusieurs limites à surmonter. Dans ce panorama, le manque de sources d'information organisées, officielles et systématisées sur l'évolution des politiques culturelles publiques est l'un des principaux problèmes observés dans notre terrain d'étude. Ensuite, la formation recherche spécialisée en politiques culturelles est assez jeune, situation qui implique une communauté de chercheurs naissante et donc une production d'ouvrages peu nombreuse de nos jours. Si nous envisageons d'approfondir sur les politiques culturelles de l'État vénézuélien : d'où partons-nous alors en tant que chercheurs dans ce domaine ?

À l'instar des observations de García Canclini sur les études des politiques culturelles en Amérique Latine, et en considérant d'ailleurs la vigueur de ces critiques, les publications disponibles sur les politiques culturelles au Venezuela¹³ présentent en général une orientation vers la production de rapports institutionnels : ce sont des textes descriptifs sans aller au-delà de la complexité de la mise en œuvre des politiques publiques dans le domaine de la culture.

Au Venezuela, nous trouvons le travail de recherche de l'Instituto de Investigaciones de la Comunicación, l'ININCO, de l'Universidad Central et seulement un programme de formation spécialisé sur le domaine concerné au niveau du master : le Master en Management et Politiques Culturelles de la même université. À part cette offre de formation, il n'y en a pas d'autres orientées exclusivement vers ce domaine de recherche dans le pays¹⁴ : une situation qui nous permet de construire une idée approximative sur l'état d'un domaine de recherche au Venezuela avec une histoire d'action culturelle depuis les années 1960¹⁵. En outre, cette situation entraîne une réalité académique plus complexe et critique, celle de la qualité et de la quantité de chercheurs formés dans ce domaine dans le pays.

¹³ Dans ce cas, nous parlons concrètement d'ouvrages et de documents publiés par les institutions de l'État vénézuélien en matière culturelle.

¹⁴ L'Universidad Nacional Experimental de las Artes, l'UNEARTES, créée en 2008, tente le développement d'un axe de recherche transversal sur les politiques culturelles dans son offre de formation universitaire (licence, master et doctorat), cependant il n'y a pas encore de publications ou de projets de recherche dans ce domaine. Voir à ce sujet : 1) UNEARTES, *Programa nacional de formación avanzada, artes y culturas del Sur*. Caracas, 2016. 2) UNEARTES, *Jornadas de investigación 2015, saberes y creación artística para una praxis liberadora*. Caracas, 2015. 3) UNEARTES, *Jornadas de investigación 2016, saberes y creación artística en la soberanía cultural*. Caracas, 2016. 4) UNEARTES, *Jornadas de investigación 2017, arte y transformación social*. Caracas, 2017.

¹⁵ L'action culturelle de l'État vénézuélien, en tant que domaine spécifique des politiques publiques, commence en 1960 avec la création de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA. Néanmoins, cette institution commencera son fonctionnement cinq ans plus tard, en 1965.

1.3.1 L’Instituto de Investigaciones de la Comunicación, l’ININCO, de l’Universidad Central de Venezuela : un panorama sur le contexte vénézuélien

À partir des années 2000, l’ININCO¹⁶ développe l’axe de recherche « Société de l’Information, Politique et Economie de la Communication et de la Culture ». Nous trouvons comme l’un de ses principaux objectifs : l’essor d’un travail d’enquête scientifique sur l’Économie de la Communication et sur l’Économie des Politiques Culturelles¹⁷.

Parmi les sujets de recherche qui aborde l’ININCO, nous soulignons d’une façon générale : l’évaluation des politiques culturelles, l’économie de la culture, les indicateurs culturels, les habitudes de consommation culturelle, les industries culturelles et créatives, le patrimoine, le tourisme culturel, le financement de la culture et le droit d’auteur.

À propos des politiques culturelles comme domaine de recherche, l’ININCO considère tout d’abord la nécessité d’une radiographie, d’un diagnostic plus complet et intégral, du secteur culturel vénézuélien et notamment de l’évolution des politiques culturelles de l’État à partir de la création de la première institution nationale en charge de cette matière : l’Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes en 1960.

Pour l’ININCO, l’un des problèmes plus critiques, dans l’étude des politiques culturelles vénézuéliennes, c’est l’absence d’une base de données systématisée pour approfondir la recherche scientifique¹⁸, situation que nous avons aussi observé dans notre enquête sur les politiques culturelles publiques pour le développement professionnel de la danse. Par conséquent, le travail de construction d’un système vérifiable de données est primordial pour avancer dans la recherche sur l’action culturelle de l’État vénézuélien. Le prof. Carlos Guzmán, ancien directeur de l’ININCO (2013-2017), remarque qu’il est assez difficile d’avancer *a priori* sans un travail de documentation institutionnelle. De telle sorte que dans cet état, il est compliqué de démarrer des études scientifiques sur les politiques culturelles au Venezuela. À ce propos, Carlos Guzmán signale :

¹⁶ À ses origines, c’est une institution créée en 1974 à l’Université Centrale du Venezuela pour la recherche scientifique dans le domaine de la communication

¹⁷ Ce travail de recherche prend comme références le travail de International Association for Media and Communication Research, Association for Cultural Economics International, Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación, Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura et Asociación de Investigadores Venezolanos de la Comunicación. Voir à ce sujet : Carlos Guzmán, “Economía y Política Cultural en Venezuela. Revisión y perspectivas” dans *Anuario ININCO Investigaciones de la Comunicación*, N° 1, Vol. 25, Caracas, junio 2013. p. 227. Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/6120 [Consulté en novembre 2018]

¹⁸ *Ibidem*, pp. 230-231

« La précarité des données, la dispersion et les différences de qualité des sources ainsi que l'hétérogénéité intrinsèque du secteur rendent l'analyse plus compliqué, obligent à traiter les activités culturelles distinctes de manière très inégale ou à renoncer de certaines qui pourtant, auraient incontestablement un intérêt. ¹⁹ »

D'une manière plus précise, selon l'ININCO, certaines des principales limites de la recherche sur les politiques culturelles au Venezuela sont : des données statiques incomplets, une base de données désorganisées, le manque de données de l'action culturelle de l'État en province, des retards dans les publications de statistiques culturelles, l'absence d'études diachroniques sur l'action des institutions culturelles étatiques et la dispersion de l'information officielle²⁰ :

« Sur un diagnostic préliminaire, on peut conclure, que le Venezuela ne s'appuie pas sur une architecture de base pour obtenir des informations culturelles utiles, de manière systématique (...), qui soit notamment facile à comprendre, de telle sorte que les pouvoirs publics comme les agents privés qui interviennent dans le secteur culturel puissent aussi les utiliser. ²¹ »

Un dernier point à noter sur l'ININCO, nous observons un travail de recherche académique ayant un accent quantitatif sur les politiques culturelles. Cette institution a un intérêt dans la construction d'indicateurs statistiques et d'une approche économique-financière sur l'action culturelle de l'Etat vénézuélien. Dans l'axe de l'économie de la culture, cette orientation est considérée comme un palier dans la recherche de cette institution²².

¹⁹ Traduction par nous-mêmes. Carlos Guzmán, "Economía y Política Cultural en Venezuela. Revisión y perspectivas", *art. cit.*, p. 231

²⁰ Ce sont quelques-uns des problèmes que nous avons observés sur les politiques publiques de la danse au Venezuela. De telle manière que notre recherche documentaire a été fondamentale pour traiter le peu de documents disponibles. Par ailleurs, il faut ajouter que l'étude des politiques culturelles de la danse au Venezuela demande une étude approfondie. Nous considérons notre recherche, dans ses limites, comme une première enquête exploratoire sur ce sujet.

²¹ Traduction par nous-mêmes. Carlos Guzmán, "Las estadísticas e indicadores culturales en Venezuela. Contribución al estudio de la Economía de la Política Cultural" dans *Anuario ININCO Investigaciones de la Comunicación*, N° 2, Vol. 21, Caracas, décembre 2009. p. 21. Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/5264 [Consulté en novembre 2018]

²² *Ibidem*, p. 28

1.4. Concepts principaux de la recherche

Dans cette partie, afin de mieux cerner les définitions sur lesquelles s'appuie notre recherche, nous présenterons les concepts principaux qui l'articulent : culture, politique publique, politique culturelle et reconnaissance. Ça nous permettra, d'une part, d'être pertinent dans l'identification de ces notions tout au long de l'enquête et, d'autre part, de situer chacune de ces notions par rapport à notre travail. Il faut souligner que ces concepts seront approfondis d'une manière plus précise dans les chapitres suivants²³.

1.4.1 Culture

Dans notre recherche sur la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique au Venezuela et ses politiques culturelles publiques, la notion de « culture » est principalement abordée comme une catégorie d'intervention publique. Dans ce sens, il s'agit d'un terme à l'usage de l'action de l'État. Quand nous parlons d'une politique publique de la culture : de quelle « culture » parlons-nous alors ?

La définition de « culture » a été toujours au centre de débats sur les politiques culturelles. Selon le *Dictionnaire de politiques culturelles de la France depuis 1959*, l'anthropologue américain Clyde Kluckhohn a dénombré environs 400 définitions de la notion de « culture »²⁴ et de temps en temps apparaît une nouvelle définition autour de ce concept. C'est un terme imprécis et très vaste sur lequel l'État doit instaurer une catégorie d'intervention²⁵.

Dans notre étude, nous utilisons la définition de « culture » adoptée par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, l'UNESCO, dans la *Conférence Mondiale sur les Politiques Culturelles de Mexico 1982* :

« Dans un sens large, la culture peut être aujourd'hui considérée comme l'ensemble de traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société et un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les

²³ La reconnaissance, selon la théorie de la « reconnaissance réciproque » d'Axel Honneth, sera abordée dans le chapitre III et les notions de culture, de politique publique et de politique culturelle seront abordées dans le chapitre IV de notre mémoire. Ces notions seront principalement abordées en regard de notre problématique de recherche.

²⁴ Emmanuel de Wareskiel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959* (sous la dir.), *op. cit.*, p. 509

²⁵ Concernant les critiques de la notion de « culture » comme catégorie imprécise de l'action publique, voir: Vincent Dubois, *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Éditions Belin, 1999

droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. ²⁶ »

Dans notre travail de recherche dans le domaine des politiques culturelles, nous considérons cette notion de « culture » proposée et adoptée par l'UNESCO pour les raisons suivantes :

- La première raison concerne le sens large de cette notion d'un point de vue anthropologique. Bien qu'il s'agisse d'une notion de « culture » tellement vaste qu'elle peut conduire à certaines imprécisions dans l'action publique, c'est une notion qui ne réduit pas la « culture » aux beaux-arts et aux lettres. S'agissant d'une notion qui inclue les traditions, les valeurs et les croyances des différents groupes sociaux, elle permet alors l'inclusion et la revendication d'autres champs d'action de l'État comme la diversité et les identités culturelles²⁷.
- La deuxième raison concerne le cadre dans lequel s'inscrit cette définition du terme de « culture ». C'est une notion qui naît au sein des débats de l'UNESCO à l'échelle internationale sur les politiques culturelles publiques²⁸ et sa valeur repose sur son usage dans l'action de l'État. Malgré les critiques et les contradictions de la « culture » comme domaine d'intervention de l'État²⁹, il s'agit d'un concept opérationnel au service des objectifs d'une politique publique³⁰.

²⁶ *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, adoptée par la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico*, 6 août 1982. p. 13. Disponible en ligne : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668?posInSet=2&queryId=4aba5808-e017-4d18-8977-4215da5fc3e1>

²⁷ La société vénézuélienne est historiquement le produit du métissage de trois cultures : la culture européenne, la culture africaine et la culture indigène. Ainsi, le travail de diversité culturelle et de respect des identités culturelles est fondamental dans les politiques culturelles publiques de ce territoire.

²⁸ À l'échelle internationale, nous citons deux conférences en particulier: la *Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs, et financiers des politiques culturelles de Venise* 1970 et la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico* 1982. Pendant les années 1970, l'Unesco met en place une série de conférences régionales dans les différents continents. Dans la région latinoaméricaine, la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes* a lieu à Bogota en 1978.

²⁹ Voir à ce sujet : « L'institutionnalisation du flou » dans Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, *op. cit.*, pp. 234-237

³⁰ Sur cette dimension opérationnelle de la notion de « culture » dans le cadre des politiques publiques, voir notamment « Politique publique de la culture » dans : Emmanuel de Wareskiel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959* (sous la dir.), *op. cit.*, p. 509

1.4.2 Politique publique

C'est le deuxième terme à préciser si nous parlons d'une politique publique pour l'essor de la culture. En outre, cette définition nous permettra de comprendre et d'aborder d'une manière plus précise la portée du terme « politique culturelle » dans le cadre de l'action de l'État.

Selon Jean-Claude Thoenig, dans le *Dictionnaire de Politiques Publiques*, une politique publique « désigne les interventions d'une autorité investie de puissance publique et de légitimité gouvernementale sur un domaine spécifique de la société ou du territoire »³¹. En ce sens, une politique publique répond à une série de questions lors de son élaboration : quelle autorité ? à quel moment ? vers quelle cible ? vers quelle population ? et quels moyens mis en œuvre pour atteindre les objectifs ?

De telle manière que nous ne parlons pas d'une politique publique en générale, sinon qu'il y a toujours un secteur spécifique d'intervention : l'éducation, la santé, la culture, etc., et il y a d'ailleurs un mandat ou une période d'exécution. Il faut aussi souligner qu'un même problème ne peut pas être traité à l'identique d'un territoire à l'autre³². Une politique publique répond alors aux spécificités de chaque territoire d'intervention.

Il est important de noter que si dans la mise en œuvre d'une politique publique l'autorité gouvernementale responsable est assumée comme l'acteur principal, ce sera une action difficile à réussir. La portée d'une politique publique implique l'intervention et la coopération de tiers : d'autres institutions étatiques, d'autres autorités publiques, d'associations professionnelles et des collectifs sociaux concernés par ces politiques.

1.4.3 Politique culturelle

Pour notre recherche dans le domaine des politiques culturelles publiques de la danse classique au Venezuela, nous utilisons comme référence théorique le concept de « politique culturelle » proposé par l'auteur argentin Nestor García Canclini.

Selon García Canclini, dans l'ouvrage *Políticas culturales en América Latina*, nous comprendront par « politiques culturelles » :

« L'ensemble d'actions et d'interventions mené par l'Etat, les institutions civiles et les groupes communautaires organisés afin de guider le développement symbolique, de

³¹ Jean-Claude Thoenig, « Politique publique », dans Laurie Boussaguet éd., *Dictionnaire des politiques publiques*. 4^e édition, Presses de Sciences Po, 2014, p. 420

³² *Ibidem*, p. 426

subvenir aux besoins culturels de la population et d'obtenir un consensus pour un type d'ordre ou de transformation sociale. ³³ »

À propos de cette définition de « politique culturelle », soulignons :

- En premier lieu, c'est une notion proposée dans le contexte des premières expériences de construction d'une institutionnalisation de la culture dans la région latinoaméricaine, considérant en outre les débats internationaux autour de la notion de « politique culturelle » menées par l'Unesco pendant les années 1970 et 1980³⁴.
- En deuxième lieu, c'est une notion qui met en perspective l'action conjointe de l'État, des organisations civiles et des groupes communautaires dans l'essor de la culture d'un territoire. Une notion dans laquelle nous pouvons aussi inclure les collectifs artistiques organisés. Dans ce sens, il s'agirait pour une politique culturelle, d'être une construction collective, responsablement partagée, à laquelle participent les membres de l'ensemble social.

Cependant, dans cette proposition théorique, il faut envisager les risques de la forte présence de l'État dans l'essor de la culture en Amérique Latine : un territoire où il n'y a pas de tradition puissante de mécénat ni de soutien privé à la culture, par exemple. Dans le cas du Venezuela, le secteur culturel compte sans loi de mécénat : un dispositif juridique essentiel pour encourager la participation privée dans ce domaine et pour doter à la société civile d'autres formes de financement.

De telle façon que cette situation, dans le terrain d'intervention, peut entraîner certains déséquilibres de participation entre l'État, les groupes civiles et les collectifs artistiques dans la mise en œuvre des politiques culturelles. Le rôle de l'État peut se transformer matériellement vers un rôle quasi exclusif dans cette matière : un risque qui soulève des questions à propos de la véritable participation, la capacité d'action et l'autonomie de la société civile dans les politiques culturelles au sens large. Revenant sur le financement de la culture, le rôle de l'État serait alors déterminant. Sans autonomie financière il n'y aura pas autonomie d'action pour la société civile.

³³ Traduction réalisée par nous-mêmes. Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., p. 26

³⁴ La *Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs, et financiers des politiques culturelles de Venise 1970*, la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes de Bogota 1978* et la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico 1982*.

- En troisième lieu, au-delà des récits institutionnels et théoriques, dans cette définition de « politique culturelle » chez García Canclini, nous nous intéressons à la notion de transformation sociale qui doit poursuivre une politique culturelle. En d'autres termes, la portée d'une politique publique de la culture dans l'ensemble social et dans la construction d'un pays. À ce propos, García Canclini nous rappelle aussi qu'une politique culturelle doit promouvoir les recherches conceptuelles et créatives au travers desquelles chaque société se renouvelle³⁵.

1.4.4 Reconnaissance

Le modèle de la « reconnaissance réciproque » développée par Axel Honneth, nous a permis d'aborder l'un des concepts principaux sur lequel s'appuie notre recherche sur le métier de danseur classique au Venezuela et les effets d'une absence de reconnaissance. De telle façon que ce modèle théorique nous a guidé vers la compréhension du phénomène en étude³⁶.

Selon Honneth, la reconnaissance des personnes se structure en trois sphères de relations intersubjectives : parmi les individus, la société représentée à travers ses institutions et les différents groupes sociaux. Ainsi, la « reconnaissance réciproque » est le résultat de trois typologies de rapports :

- Le premier concerne la reconnaissance affective-amoureuse dans le contexte de notre famille, de nos amis et de nos proches. Dans ce contexte, la manifestation d'une affection positive vers l'individu est comprise comme un acte de reconnaissance, de respect et notamment d'acceptation.
- Le deuxième concerne la reconnaissance juridique des droits à travers l'action de l'État. Dans cet esprit, des lois qui protègent et reconnaissent les collectifs sociaux auxquels appartient l'individu.
- La troisième concerne la reconnaissance de l'individu dans le cadre de l'estime sociale de son travail. Dans ce dernier cas, il s'agit de la reconnaissance des contributions que l'individu donne à l'ensemble de la société. Une typologie de reconnaissance qui estime

³⁵ Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., p. 60

³⁶ Le modèle de la « reconnaissance réciproque » de Honneth est développé à partir des travaux sur ce sujet de Friedrich Hegel et George Mead. Voir notamment : « La lutte pour la reconnaissance. La théorie sociale de la *Realphilosophie* de Hegel » et « Reconnaissance et socialisation. G. H. Mead et la transformation naturaliste de l'idée hégélienne » dans Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., pp. 56-155

les capacités professionnelles des sujets et leur valeur comme membres d'une communauté.

Par ailleurs, pour comprendre la portée du modèle de la « reconnaissance réciproque », il est nécessaire de tenir compte des effets chez les individus d'une privation de reconnaissance affective-amoureuse, juridique ou de l'estime sociale de leur travail.

Dans ce sens, un déni de reconnaissance peut entraîner, dans certains cas, des expériences concrètes d'exclusion sociale, d'humiliation et d'offense contre l'individu. Une situation que probablement les individus concernés doivent affronter dans différentes dimensions de leur vie. Selon Honneth lui-même, ces situations de non-reconnaissance peuvent conduire certains collectifs sociaux vers des espaces d'exclusion sociale et de vulnérabilité³⁷, notamment quand la reconnaissance d'un collectif social dépend d'une protection juridique. De plus, chez Honneth, l'absence d'une reconnaissance de l'individu se manifeste à travers différentes formes concrètes de mépris : des sévices et des violences (sphère affective-amoureuse), des privations de droits (sphère juridique) et des humiliations et des offenses (sphère de l'estime sociale)³⁸.

Dans un cadre de réflexion plus large sur la non-reconnaissance de certains collectifs sociaux dans la société, la quête d'une reconnaissance peut entraîner une dimension de lutte sociale : dimension qui doit bouleverser des structures sociales, culturelles et juridiques. De telle façon que les processus de transformation sociale, pour lesquels les individus acquièrent des droits sociaux, par exemple, sont le résultat des demandes de reconnaissance sociale de collectifs exclus ou défavorisés dans la société³⁹. De sorte que la quête de respect, de légitimation juridique de certains droits et de l'estime sociale peut comporter forcément une dimension de lutte par les groupes sociaux concernés :

« c'est à travers les luttes que les groupes sociaux se livrent en fonction de mobiles moraux, c'est par leur tentative collective pour promouvoir sur le plan institutionnel et culturel des formes élargies de reconnaissance mutuelle que s'opère en pratique la transformation normative des sociétés. ⁴⁰ »

³⁷ Sur la dimension psychologique de la vulnérabilité chez les individus et le modèle de la « reconnaissance réciproque » de Honneth, voir « Psychanalyse et psychodynamique du travail : ambiguïtés de la reconnaissance » dans Alain Caillé, *La quête de la reconnaissance* (sous la dir.), Paris, La Découverte, 2007, pp. 58-62

³⁸ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 222

³⁹ Nous prenons l'exemple du collectif d'homosexuels au Venezuela. Après une décennie de luttes sociales, le mariage homosexuel n'a pas encore été adopté par l'Assemblée Nationale. De nos jours, la communauté de lesbiennes, gays, bisexuels et trans, LGBT, est un collectif exclu du cadre juridique de l'État vénézuélien.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 157

1.5. L'état de la recherche : politiques culturelles publiques de la danse

En ce qui concerne la recherche en danse sous l'angle des politiques culturelles publiques, nous observons un domaine de recherche peu abordé au Venezuela. En outre, il convient de noter la place de la danse au sein des politiques culturelles publiques : une discipline souvent considérée comme un art peu important⁴¹.

Au Venezuela, la recherche scientifique sur les politiques culturelles est un domaine assez jeune et les études de la danse sous la perspective de l'action culturelle publique restent un domaine à construire. Dans ce contexte, il est assez difficile de trouver des publications scientifiques sur les politiques publiques pour le développement professionnel de la danse, que ce soit la danse classique ou la danse contemporaine, en considérant d'ailleurs que nous parlons d'un État avec une action culturelle en danse de plus de 50 ans.

D'une manière générale, dans l'élaboration de notre état de la recherche, nous avons trouvé que les études en politiques culturelles publiques abordent particulièrement le domaine des industries culturelles, du patrimoine, des musées, de la diversité culturelle, les droits culturels et de la culture populaire, parmi d'autres sujets. Concernant la danse professionnelle, dans la communauté scientifique internationale, nous avons observé que les études s'orientent principalement autour des aspects de vocation, de risques de santé et de processus de formation du danseur professionnel⁴².

1.5.1 La recherche sur les politiques culturelles publiques de la danse classique

Nous avons mené l'élaboration de l'état de la recherche de notre mémoire en deux phases. La première phase, démarrée dans le cadre du premier semestre du Master 1 Recherche en Esthétique, Arts et Culture : une phase exploratoire au sujet de notre travail d'enquête. Ensuite, la deuxième phase s'est déroulée dans le cadre du premier semestre du Master 2 Recherche en Théorie des Arts et de la Culture : une phase qui nous a permis d'approfondir essentiellement nos notions clés : « politique culturelle » et « reconnaissance ». Au cours de ces 2 années, nous

⁴¹ Une considération de la danse comme un « art mineur » et subordonné à d'autres formes artistiques. Voir notamment les observations de la chercheuse Marianne Filloux-Vigreux sur la place de la danse, la « petite sœur de la musique », dans les politiques publiques en France pendant les années 1970 : « la politique s'intéresse à la danse » dans Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, Paris, Le Harmattan, 2001, pp. 125-130

⁴² En France, sur ces sujets spécifiques du métier de danseur, nous avons identifié le travail de recherche d'Alice Blondel, Janine Rannou, Pierre-Emmanuel Sorignet, Sébastien Fleuruel, Soazig Hernandez, Stéphanie Mirouse et Nadine Haschar-Noé.

avons démarré un travail graduel et dans lequel nous avons utilisé comme ressources électroniques : le Google Scholar, le Catalogue Sudoc, le site Cairn.info et le catalogue de l'Instituto de Investigaciones de la Comunicación de l'Universidad Central de Venezuela.

Dans la première phase, la recherche bibliographique a été menée en trois langues : français, espagnol et anglais, et réalisé sur deux axes : « danse professionnelle » et « politique culturelle ». Sous ces critères, nous avons trouvé des livres, des articles scientifiques, des mémoires et des thèses de doctorat sur des sujets liées principalement à l'exécution professionnelle de la danse classique et contemporaine : un ensemble d'ouvrages que nous avons considéré comme voisins de notre domaine de recherche. Les lieux de publications ont été les suivants : Canada, France, Espagne, Amérique Latine et Royaume-Uni.

Il faut remarquer que, lors de ce premier travail, à titre exploratoire, nous avons construit une première idée de l'état de la recherche sur la danse professionnelle vis-à-vis de ses politiques culturelles publiques. Dans ce sens, nous observons autour de la danse plusieurs problématiques de recherche qui abordent en général sa dimension esthétique et son évolution historique. Sur le métier de danseur, les études de la danse abordent notamment des sujets comme la vocation⁴³, l'entraînement du corps et les problèmes de santé à cause de l'exigence physique de cette pratique artistique. La recherche sur les politiques culturelles de la danse reste cependant peu abondante.

Même si nous considérons ces ouvrages comme périphériques à notre domaine de recherche, il convient de souligner que certaines de ces publications ont nourri de nouvelles perspectives pour la compréhension de la danse dans notre travail d'enquête, en permettant un regard plus global et plus riche sur le métier de danseur et sur les processus de professionnalisation de la danse.

Quant aux politiques culturelles publiques de la danse, dans cette première recherche bibliographique, nous n'avons pas trouvé un nombre considérable de publications spécifiques qui abordent la danse professionnelle par rapport à ces politiques. De telle sorte que nous avons seulement identifié trois projets d'enquête :

⁴³ En France, le sociologue et ancien danseur de danse contemporaine, le Dr. Pierre-Emmanuel Sorignet a développé un travail académique sur ce sujet de recherche. Voir les articles : Pierre-Emmanuel Sorignet, « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines* 2004/4 (no 56), p. 111-132. DOI 10.3917/soco.056.0111 Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-4-page-111.htm> [Consulté le 12/11/18] et Pierre-Emmanuel Sorignet, « Le métier de danseur. Retour sur une enquête », *Staps*, 2014/1 (n°103), p. 119-131. DOI 10.3917/sta.103.0119 Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-staps-2014-1-page-119.htm> [Consulté le 14/11/18]

- En France, la recherche de Marianne Filloux-Vigreux sur les politiques culturelles publiques pour le développement de la danse contemporaine entre les années 1970 et 1990. Dans *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, ouvrage issu d'une thèse de doctorat en histoire contemporaine à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne⁴⁴, l'auteure analyse la reconnaissance institutionnelle de la danse contemporaine française dans le terrain des politiques publiques et l'évolution des premiers établissements publics pour l'essor professionnel de cette discipline. D'une façon critique, Mme. Filloux-Vigreux aborde aussi la politique culturelle de la danse comme une politique publique d'arrière-plan.

- En Allemagne, la recherche de M. Patrick Primavesi à l'Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig sur les politiques culturelles de la République Démocratique Allemande. Dans le projet *Politique du corps en RDA. Les institutions de la danse entre élitisme, art populaire et culture de masse*⁴⁵, M. Primavesi et son équipe de recherche, analyse l'instrumentalisation de la danse comme une politique d'État en la RDA, l'évolution de la formation professionnelle et le rôle de la danse populaire « comme élément d'une culture d'État à orientation réaliste-socialiste ». ⁴⁶

- En Argentine, plus proche de notre terrain d'étude, nous avons identifié le travail de recherche de Mme. Eugenia Cadús, chercheuse du Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas d'Argentine. En 2017, Mme. Cadús fait la soutenance de la thèse de doctorat *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955): un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado* à l'Universidad de Buenos Aires. Dans cette enquête, l'auteure analyse les politiques de la danse du Président Juan Domingo Perón dans le cadre d'un modèle d'État providence et d'une politique culturelle publique orientée vers l'accès des classes populaires à la culture.

Dans la deuxième phase d'élaboration de notre état de la recherche, nous avons délimiter notre enquête bibliographique, en français et en espagnol, sur les axes : « politique culturelle » et « reconnaissance ». Cette nouvelle recherche, nous a permis, d'une part, d'accéder à une approche théorique pour aborder la reconnaissance professionnelle du danseur classique et, d'autre part, d'identifier un corps théorique critique sur la notion de « politique culturelle ».

⁴⁴ Thèse de doctorat soutenue en 2000 sous la direction de Pascal Ory.

⁴⁵ Un premier article est disponible. Voir : Primavesi, Patrick. « La danse en République Démocratique Allemande. Politique du corps, art populaire et éducation étatique », *Allemagne aujourd'hui*, 2017/2 (n°220), p.154-164. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2017-2-page-154.htm>. [Consulté le 27/09/2018]

⁴⁶ *Ibidem*, p. 159

Dans le domaine de la reconnaissance, nous avons repéré l'ouvrage *La lutte pour la reconnaissance*, publiée à l'origine en allemand en 1992, du sociologue Axel Honneth : ouvrage qui a guidé notre démarche théorique à propos de la reconnaissance de la danse classique en tant que métier et, notamment, sur les effets d'un manque de reconnaissance chez les danseurs professionnels, que ce soit une reconnaissance professionnelle ou une reconnaissance sociale.

Concernant une approche plus critique sur la notion de « politique culturelle » comme catégorie d'intervention de l'État, nous avons repéré les ouvrages de différents auteurs français : Philippe Poirrier, Philippe Urfalino, Vincent Dubois, Pierre Michel Menger et Jean-Michel Dijan. Dans ce cas, nous avons identifié un ensemble d'ouvrages publiés à partir des années 2000.

En Amérique Latine, nous avons aussi identifié l'ouvrage *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias* de l'auteur argentin Edwin Harvey. Publiée en 2017, cette enquête nous a donné un regard plus global sur l'évolution des institutions culturelles de l'Amérique Latine pendant la deuxième moitié du XXe siècle, considérant d'ailleurs le contexte international de ces politiques.

Au Venezuela, même si le travail de recherche de l'ININCO est orienté principalement vers l'axe de l'économie de la culture, nous avons cependant repéré sur trois articles du prof. Carlos Guzmán à propos de l'évolution des politiques culturelles publiques au Venezuela : “Las estadísticas e indicadores culturales en Venezuela. Contribución al estudio de la Economía de la Política Cultural” de 2009, “Economía y Política Cultural en Venezuela. Revisión y perspectivas” de 2013 et “Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de autoritarismo” de 2016. Ces articles de recherche nous ont fourni des données précieuses pour notre enquête sur les politiques culturelles publiques de la danse.

CHAPITRE II

SUJET DE RECHERCHE ET PROBLÉMATIQUE

LA PROFESSIONNALISATION DE LA DANSE CLASSIQUE

AU VENEZUELA

2.1 Introduction au sujet de recherche

La professionnalisation des pratiques artistiques est un sujet de recherche assez vaste et complexe. C'est un domaine composé en outre d'une diversité de disciplines professionnelles avec leurs propres singularités. Dans les arts vivants⁴⁷, des disciplines comme le théâtre, le cirque, la musique et la danse ont leurs propres particularités. Des particularités qui sont observables dans le type d'entraînement de chacune de ces disciplines, dans l'offres d'emploi, dans leurs dynamiques de travail et surtout dans l'appréciation symbolique par l'ensemble de la société de chacun de ces arts de la scène⁴⁸.

D'une manière globale, nous pouvons identifier, d'un côté, des aspects concrets pour la professionnalisation des pratiques artistiques : par exemple, la formation à but professionnel et l'essor d'un marché de travail stable ou « autonome » de point de vue économique. De l'autre côté, dans une dimension plus complexe, il s'agit de s'interroger sur les enjeux culturels et symboliques qui peuvent donner une reconnaissance professionnelle aux disciplines artistiques. Dans le cas de la danse classique, quels sont les enjeux culturels qui peuvent lui donner une reconnaissance en tant que métier à part entière ?

Concernant la professionnalisation de ces pratiques, nous précisons, dans un panorama général, les enjeux suivants :

- Les options de formation à but professionnel dans le cadre d'une entraînement artistique spécifique : écoles, conservatoires et même universités. Quelles structures sont alors créées pour doter les disciplines artistiques d'une formation professionnelle ? Quels sont les moyens artistiques, techniques et financiers disponibles ? De ce point de vue, il faut considérer un

⁴⁷ Pour la proximité, nous utilisons comme référence professionnelle l'ensemble de métiers des arts vivants : professions qui, malgré leurs singularités, font souvent partie de la grande catégorie « politiques culturelles des arts vivants ». Ainsi, au Venezuela et en Amérique Latine, dans le cadre des politiques publiques, il est souvent utilisé dans la catégorie « políticas culturales de las artes escénicas » pour tout cet ensemble de métiers artistiques, catégorisation qui laisse flou les spécificités et les besoins propres à chacune de ces professions : danseurs, acteurs, musiciens, chanteurs et artistes de cirque.

⁴⁸ Par exemple, la danse classique est une pratique artistique considérée essentiellement comme féminine : situation qui entraîne des problèmes dans la formation professionnelle des garçons au Venezuela. Dans le cas des hommes, la danse est considérée symboliquement comme une pratique culturelle homosexuelle : situation qui entraîne un mépris social envers les danseurs. L'imaginaire social de la danse repose sur ces stéréotypes et ces préjugés.

système de formation artistique intégré, organisé et réglé, ce que soit dans des établissements étatiques ou dans des établissements privés.

- Le marché du travail de chaque discipline artistique et ses singularités : quelles sont les offres d'emploi pour ces professions ? Nous citons de nouveau l'exemple des arts vivants, en considérant les différences professionnelles parmi le théâtre, la danse, le cirque, la musique ou le chant lyrique. Chacune de ces disciplines a sa propre dynamique de travail et sa propre typologie de contractation. Par ailleurs, il faut aussi souligner le rôle des établissements artistiques de l'État comme les principaux employeurs de ces collectifs : compagnies de danse, compagnies de théâtre, compagnies d'opéra ou orchestras symphoniques qui représentent des lieux de travail stables dans le cadre de l'administration publique.

- L'action de l'État dans le soutien, le développement et la protection de professions artistiques : un point à ne pas négliger dans la professionnalisation des arts vivants. Dans ce cas, nous considérons le rôle de l'État pour favoriser l'essor de ces métiers et les doter notamment d'un cadre juridique⁴⁹ et d'une protection sociale : enjeu qui nous dévoile la dépendance de ces métiers au soutien l'État. Les politiques culturelles publiques jouent un rôle essentiel, notamment dans le domaine de la danse.

- Le rôle du secteur privé, dans l'essor et le financement de l'art et de la culture d'un pays, où celui-ci peut avoir un rôle important et un rôle différent de celui de l'État. Cependant, c'est un point critique au Venezuela : un pays où il n'y a pas de tradition de mécénat, de cadre juridique concerné, ou d'implication forte de la société dans le soutien économique des pratiques artistiques et culturelles.

- Enfin, la reconnaissance de la valeur des arts et de la culture au sein d'une société est l'une des dimensions les plus complexes dans la légitimation du statut professionnel des métiers artistiques. Cette reconnaissance, dans laquelle s'articule notre recherche, pourrait comporter aussi la reconnaissance de la contribution des métiers artistiques aux objectifs d'une société. De plus, une considération qui impliquerait l'estime, dans une échelle de valeurs sociales, de ces métiers par rapports à d'autres métiers : probablement des métiers reconnus comme les plus prestigieux et plus les stables, d'un point de vue économique, par l'ensemble de la société. La

⁴⁹ Par exemple, dans la région ibéro-américaine, le Congrès espagnol adopte la loi « El Estatuto del Artista » le 22 janvier 2019. C'est un dispositif juridique de protection des métiers artistiques en Espagne : résultat du travail de différentes organisations artistiques pendant plusieurs années sous la structure « Plataforma en Defensa de la Cultura ». D'un côté, il faut noter que c'est un projet de loi interministériel et, de l'autre côté, c'est une loi de protection des artistes et de leurs métiers qui est adoptée après la création du premier ministère espagnol de la culture en 1977. Dans cet esprit, il convient de s'interroger sur l'attente de 42 ans, dans le cadre de l'administration publique de la culture, pour adopter finalement une loi qui protège les métiers de l'art et de la culture.

reconnaissance implique d'ailleurs tous les agents qui font partie de la société : les médias, le système éducatif, les citoyens, les pouvoirs publics, le secteur privé, etc.

2.1.1 La danse classique : quelles sont les singularités professionnelles de cette discipline des arts vivants ?

Dans la danse classique professionnelle, nous trouvons parmi ses principales caractéristiques : une formation qui doit impérativement commencer à un âge assez jeune, entre 7 ans et 13 ans selon l'école et le pays⁵⁰. Puis, c'est un métier d'une durée très courte : dans les meilleurs cas de santé physique et d'entraînement, les danseurs professionnels arrivent à la retraite vers 42 ans⁵¹. En outre, c'est un métier caractérisé par une haute exigence physique (musculaire et cardiovasculaire), comparable uniquement aux athlètes de haut niveau, une caractéristique de ce métier qui expose les travailleurs de la danse aux blessures typiques⁵² et récurrentes de la profession. Des blessures parfois à long terme et qui persisteront généralement pendant toute la carrière sur scène.

Revenant sur la courte durée du métier de danseur, cette singularité fait que les danseurs ont besoin d'un programme de transition professionnelle après avoir fini leur carrière. Une transition, un changement de métier, qui peut survenir vers 40 ans, voire bien avant, si le danseur est victime d'une lésion physique irréparable, par exemple. En outre, cette courte durée implique que quelques compagnies étatiques de danse considèrent des programmes de retraites anticipées pour les danseurs professionnels.

Un autre point à ne pas négliger, nous parlons d'un métier où le résultat du travail est essentiellement esthétique. En un mot, les danseurs classiques doivent maintenir un corps « beau » et « athlétique »⁵³ pendant toutes leurs années de travail. Simplement un corps agréable aux yeux des spectateurs. Le corps est l'un instrument de travail. Cette exigence de

⁵⁰ Au Venezuela, les filles commencent en général leur formation professionnelle de danse classique entre 7 et 9 ans. En revanche, la situation est complètement différente pour les garçons : ils commencent entre 15 et 18 ans, alors qu'ils sont capables de se confronter à leur famille pour défendre leur volonté de se dédier à cet art.

⁵¹ Au Venezuela, le Teatro Teresa Carreño a récemment développé un programme de retraite anticipée pour les danseurs de sa compagnie de danse. Les danseurs peuvent prendre leur retraite vers 40 ans, après avoir travaillé au moins 15 ans dans le théâtre.

⁵² Par exemple, voir le cas du danseur Hugo Marchand, étoile de l'Opéra National de Paris, dans le reportage *Hugo Marchand, danseur et athlète* de France 3. Disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ywOLpisaobo>

⁵³ À ce propos, voir les critiques de la chorégraphe française Maguy Marin dans le film documentaire *L'urgence d'agir* : David Mambouch, *Maguy Marin : l'urgence d'agir*, 1h 48m, France, 2018

travail exclusif sur scène, soumet les danseurs professionnels à des contraintes physiques, mentales et émotionnelles additionnelles⁵⁴.

Par ailleurs, au-delà de ces singularités, il y a aussi un ensemble de préjugés sociaux et culturels autour de la danse classique, ce que soit la danse comme pratique professionnelle ou la danse comme une pratique amateur. Ces préjugés peuvent paraître de peu d'importance, mais ces enjeux pourraient entraîner une série de problèmes pour le métier de danseur. Dans ce point de vue, comment ces préjugés peuvent affecter la danse comme secteur professionnel ?

La considération de la danse comme une pratique culturelle naturellement féminine et délicate est l'un des principaux préjugés auxquels doit faire face la profession. Cette situation exerce une violence symbolique continue sur la figure du danseur, plus particulièrement sur les hommes qui dédient à cette art.

2.2 Problématique de recherche : la reconnaissance professionnelle du danseur classique au Venezuela

Pendant la deuxième moitié de XXe siècle, l'État vénézuélien amorce une action culturelle formelle pour le développement professionnel de la danse. Ainsi, plusieurs organismes⁵⁵ sont créés sur cinq décennies dans le but de professionnaliser cette pratique artistique. Néanmoins, de nos jours, nous observons certains indicateurs de précarité dans le milieu professionnel de la danse classique au Venezuela : pourrions-nous parler d'un manque de reconnaissance ? de quel type de reconnaissance ? Comment cette situation affect-elle le danseur classique « professionnel » ?

Dans notre mémoire, la problématique de recherche s'oriente vers la reconnaissance professionnelle du danseur classique au Venezuela. Dans cet esprit, nous nous intéressons aux effets d'une reconnaissance ou d'une non-reconnaissance de la danse classique, en tant que métier artistique, sur ce collectif d'artistes. À cet égard : comment pourrait se manifester une reconnaissance professionnelle ou un manque de celle-ci dans ce contexte ?

⁵⁴ Une exigence additionnelle chez les danseurs professionnels qui peut donner lieu à des problèmes de boulimie ou d'anorexie.

⁵⁵ Parmi ces institutions étatiques, nous soulignons : le Ballet Teresa Carreño (1979), l'Escuela Nacional de Danza Táchira (1981), l'Instituto Universitario de Danza (1998), l'Escuela Nacional de Danza-Caracas (2000), l'Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (2006) et la Compañía Nacional de Danza (2006). Dans le chapitre IV, nous aborderons toutes les institutions créées par l'État vénézuélien pour l'essor professionnel de la danse.

Au Venezuela, dans une première enquête exploratoire, nous avons observé que la profession de danseur classique, si nous pouvons la considérer comme telle, est caractérisée principalement par l'instabilité de l'emploi. Les danseurs avec une formation professionnelle d'école, âgée de 20 au 40 ans, doivent travailler en parallèle dans autres métiers s'ils veulent continuer dans la danse. Dans cette situation, certains jeunes danseurs quittent complètement la danse après avoir fini une formation d'école : ils doivent donc chercher un nouveau métier.

Les danseurs qui ont finalement choisi la danse comme une option professionnelle, trouvent-ils comme une réalité de travail : des revenus bas, une offre d'emploi limitée, le manque d'un suivi médical⁵⁶, des assurances de santé qui ne protègent pas les danseurs contre tous les risques de la profession et le manque de programmes spéciaux de retraite ou de reconversion professionnelle après avoir atteint les 40 ans. L'autre option pour les danseurs qui aspirent à un statut professionnel plus stable, après avoir fini une formation d'école, c'est de quitter le Venezuela et de travailler aux Etats-Unis ou en Europe.

En outre, la danse classique au Venezuela rassemble d'autres déséquilibres : par exemple, l'absence de politiques culturelles de formation professionnelle de garçons en danse et le manque d'espaces de travail artistique (salles de répétitions et d'entraînement, etc.) pour subvenir aux besoins professionnels et artistiques propres à la danse. Dans ces déséquilibres, nous observons aussi l'absence de politiques de communication, de recherche et de création de publics de la danse.

En bref, sous le panorama artistique observé : la danse classique pourrait-elle représenter une pratique artistique reconnue professionnellement ?

Dans notre problématique de recherche, nous prenons également en compte le rôle de l'État. Les raisons sont les suivantes :

- En premier lieu, dans le contexte géographique d'étude, l'essor de la culture dépendent étroitement du soutien de l'État. En un mot, des politiques publiques de la culture. Dans ce sens, il est difficile de considérer la danse comme un secteur artistique « autonome » et « indépendant », du point de vue économique, au Venezuela : et plus précisément, comme un secteur professionnel capable de résoudre ses principaux problèmes structurels sans l'intervention de l'État.

⁵⁶ Dans la danse classique professionnelle, le suivi médical des danseurs est souvent négligé. À ce propos, voir le reportage : *À l'Opéra de Paris, les étoiles du sport* de France 3, disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=EQrXtCCKJEs>. Et voir aussi : *La fisioterapia en danza* de l'Université Autonome du Mexique, disponible en ligne sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Bt9lNDjAh64>

- En deuxième lieu, même si l'évolution de la danse professionnelle au Venezuela compte de nombreuses initiatives de la société civile, le soutien de l'État vénézuélien a également été déterminante dans ces projets⁵⁷ : notamment à travers de la dotation de subventions économiques. Dans ce contexte, la participation financière du secteur privé a été plus que modeste.

Enfin, ces deux raisons nous permettent de prendre en compte quelques-uns des enjeux du rôle de l'Etat vénézuélien dans une reconnaissance professionnelle du danseur classique.

2.3 Questions de recherche et la construction d'hypothèses

Autour de la problématique de recherche, nous proposons trois questions et leurs hypothèses respectives :

Question 1 : pourrions-nous considérer la danse classique au Venezuela comme étant une pratique artistique reconnue professionnellement ? À ce propos : quels éléments doivent être pris en compte ?

Hypothèse 1 : Le métier de danseur classique manque d'une reconnaissance professionnelle au Venezuela. C'est une profession précaire : celle-ci n'est pas un travail stable qui permet aux danseurs une autonomie économique comme fruit de leur travail. Le danseur, en tant que professionnel des arts et de la culture, est exposé à une vulnérabilité dans son contexte de travail : des revenus bas, un manque d'un suivi médical propres aux exigences de la danse professionnelle, un manque de programmes de reconversion professionnelle et de retraite anticipée. Ces éléments représentent un manque de reconnaissance des singularités professionnelles de la danse classique.

⁵⁷ Dans l'histoire de la danse au Venezuela, nous citons des compagnies de danse privées comme le Ballet Contemporáneo de Caracas (1993-2010), sous la direction de la danseuse Maria Eugenia Barrios, et le Ballet Nuevo Mundo de Caracas (1981-2015), sous la direction de la danseuse Zhandra Rodríguez.

Question 2 : quels sont les effets d'un manque de reconnaissance professionnelle dans le collectif de danseurs classiques ?

Hypothèse 2 : le manque d'une reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique expose le collectif de danseurs à une situation marginale, d'exclusion sociale et d'exclusion de travail au Venezuela. Le danseur classique est dans une situation de marginalité professionnelle par rapport à d'autres métiers de l'ensemble de la société. En conséquence, le métier de danseur classique n'est pas respectable ni par la société en général ni par le milieu familial des danseurs. Le danseur manque en outre de la reconnaissance symbolique liée à une reconnaissance professionnelle. La danse est un métier sans prestige ni honneur.

Question 3 : l'État vénézuélien reconnaît-il professionnellement la danse classique à travers ses politiques culturelles ?

Hypothèse 3 : L'État vénézuélien n'a pas réussi à reconnaître professionnellement la danse classique. Après 50 ans de politiques culturelles publiques pour le développement professionnel de la danse, l'action publique en matière d'arts vivants n'a pas reconnue les singularités professionnelles d'une pratique artistique comme la danse classique. Dans la structure de l'État et dans ses institutions culturelles, la danse professionnelle reste encore précaire et le danseur est dans une situation de vulnérabilité. Les institutions culturelles, créés expressément par l'État pour l'essor professionnel de la danse, ne reconnaissent pas professionnellement cet art de la scène.

2.4 Méthodologie

2.4.1 La recherche action

Comment pouvons-nous transformer l'absence de reconnaissance professionnelle des danseurs, ou des collectifs artistiques, dès les politiques culturelles publiques ? Cette question a représenté l'un des points de départ de notre recherche sur la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique au Venezuela.

Dans notre étude, nous utilisons la recherche-action comme méthodologie pour aborder notre problématique de recherche et pour mener notre travail d'enquête. Une méthodologie orientée vers la transformation de problèmes sociaux et vers la production de connaissance pour leur compréhension. Il faut souligner que nous abordons notre recherche sous la perspective des politiques publiques de la culture, en considérant nos intérêts professionnels et académiques pour ce domaine. Dans cette perspective, outre la transformation de certains problèmes sociaux, cette méthodologie permet aussi l'amélioration et la compréhension des pratiques professionnelles, dans cas notre cas, dans le domaine du management et des politiques publiques de la danse.

Ainsi, nous comprenons par action : l'acte participatif d'intervention et d'amélioration de certains problèmes et de certaines pratiques professionnelles. Par recherche, nous comprendrons le processus de réflexion critique sur ces actes d'intervention et la production d'une nouvelle connaissance.

Pour mettre en œuvre cette méthodologie, nous avons structuré notre travail de la manière suivante :

- **Identification de la problématique** : l'absence de reconnaissance professionnelle des danseurs classiques au Venezuela, une situation qui peut les placer dans des contextes d'exclusion sociale et d'exclusion du travail.
- **Établissement du plan d'action**. Cette étape comporte la conception d'une structure de recherche pour aborder la problématique identifiée et pour élaborer des nouvelles perspectives de connaissance autour de ce problème. Ce plan a pris en compte une étude de l'action de l'État vénézuélien pour la reconnaissance professionnelle de la danse classique et une étude des expériences de reconnaissance d'un échantillon de 10 danseurs professionnels. Les techniques utilisées ont été : la recherche documentaire pour l'étude de ces politiques publiques et l'entretien semi-directifs pour l'exploration des expériences de reconnaissance chez les danseurs de l'enquête.

- **Mise en place de l'action.** Cette action a été composée de : 1) la recherche et l'analyse des politiques culturelles publiques de la danse au Venezuela, 2) La mise en œuvre des entretiens avec les danseurs professionnels et l'analyse de données qualitatives, 3) l'élaboration d'une réflexion argumentée pour offrir des nouvelles perspectives de compréhension à la problématique abordée.
- **Evaluation et conclusion.** Cette étape a été orientée vers l'évaluation des limites de cette recherche et vers la mise en valeur des résultats qualitatifs obtenus. Nous avons aussi élaboré un premier bilan sur les politiques publiques de la danse au Venezuela et sur l'état de la reconnaissance professionnelle des danseurs classique.
- **Communication et valorisation de la recherche.** Cette phase correspond à la communication des résultats de la recherche, des observations élaborées lors des processus de réflexion et de quelques recommandations à tenir compte dans les politiques publiques de la danse au Venezuela. Pendant cette étape il s'agit aussi de la communication de ces résultats d'analyse à la communauté de chercheurs et de professionnels des politiques culturelles au Venezuela : action qui nous permettra de mesurer l'impact possible de cette enquête. Il faut noter que cette dernière action est envisagée pour l'avenir.

2.4.2 Délimitation du terrain d'étude et délimitation chronologique

- Délimitation géographique : le Venezuela.
- Délimitation chronologique : de 1960 à 2017.

Le travail de recherche à propos de la reconnaissance professionnelle de la danse classique s'est déroulé au Venezuela. Pour la délimitation chronologique de l'étude, nous partons de l'année 1960 : date de création de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA, la première institution culturelle de l'Etat vénézuélien consacrée aux politiques culturelles publiques et au développement professionnel de la danse. Lors de la gestion de cette institution, l'État amorcera les premières tentatives de création d'une compagnie étatique de danse et d'une école nationale de danse à but professionnel. Nous finalisons notre période d'étude en 2017 : année de création du Ballet Juvenil Teresa Carreño et le Ballet Juvenil Teresa Carreño-Catia⁵⁸, les projets le plus

⁵⁸ C'est un projet que le Teatro Teresa Carreño reprend pour la deuxième fois. Ce ballet, de transition professionnelle entre une école et une compagnie de danse, a été déjà créé en 1996 sous la direction du chorégraphe Vicente Nebrada et sa durée sera courte. En 2001, le Ballet Juvenil Teresa Carreño est démantelé.

récents dans le cadre de l'administration publique vénézuélienne, et ses politiques culturelles, pour l'essor professionnel de la danse classique. Ainsi, notre enquête a abordé une période de 57 ans.

Par ailleurs, cette période d'étude nous permet d'interviewer des danseurs qui ont travaillé au Venezuela pendant plusieurs années, d'une manière continue et stable, et des danseurs qui travaillent actuellement dans différentes compagnies de danse. Dans tous les cas, des danseurs qui ont décidé de se consacrer au métier de la danse classique. De plus, dans le cadre de notre délimitation chronologique, nous avons interviewé un échantillon diversifié de danseurs de différentes générations. Des artistes qui ont développés leurs carrières dans les décennies suivantes : 1970, 1980, 1990, 2000 et 2010.

Enfin, il faut noter aussi que la vie professionnelle d'un danseur est d'environ 20 ans : dans les meilleures conditions de travail, de résistance du corps et de santé. De telle manière que nous avons aussi considéré cette caractéristique propre de la danse professionnelle dans notre démarche chronologique.

2.4.3 La recherche documentaire

Les premières étapes de notre mémoire ont été réalisées à partir de la technique de la recherche documentaire. D'un côté, cette technique nous a permis d'identifier et de trouver les principales sources d'information de notre enquête : un travail orienté principalement vers la construction d'un cadre théorique spécialisé sur notre sujet de recherche et sa problématique. D'un autre côté, la recherche documentaire nous a aussi permis, dans nos premières phases de travail, d'acquérir une meilleure connaissance sur le sujet traité et de fournir nos réflexions tout au long de notre recherche. En outre, il faut souligner que ce type de recherche a été cruciale pour la clarification de nos concepts clefs : un point de départ assez important dans notre démarche théorique.

Ainsi, afin d'approfondir notre cadre théorique, nous avons consulté des ouvrages spécialisés sur le domaine des politiques culturelles, notamment en Amérique Latine et en France, et des ouvrages autour de la problématique de la reconnaissance sociale⁵⁹. Dans la recherche documentaire, nous avons aussi consulté des articles de revues, des lois, des règlements et des

⁵⁹ Les ouvrages spécialisés sur notre sujet de recherche et les auteurs concernés ont été décrits dans le Chapitre II : « État de la recherche ». Parmi ces auteurs, nous soulignons le travail de l'auteur argentin Néstor García Canclini et sa conceptualisation critique sur la notion de « politique culturelle » en Amérique Latine, voir à ce sujet : Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., pp. 13-60

articles de presse⁶⁰ : un ensemble diversifié de documents qui nous ont donné une approche plus globale et à jour de notre problématique d'étude.

2.4.4 L'enquête par entretien : l'entretien semi-directif

Dans notre recherche nous avons mené une enquête par entretien pour approfondir notre problématique d'étude et pour construire l'une des principales sources d'information et de réflexion de notre travail. Ainsi, au cours de l'élaboration de ce mémoire, notre démarche a été la suivante : préparation et réalisation de l'entretien, analyse et rédaction des résultats obtenus. Chacune de ces phases ont été un processus graduel et progressif.

L'entretien semi-directif a été la technique d'enquête qualitative pour mener notre enquête : un type d'entretien qui nous a permis d'orienter, d'une manière semi-directif, les discours des artistes interviewées sur notre problématique de recherche et d'obtenir d'ailleurs des informations précises. Ces entretiens ont été exclusivement adressés aux danseurs classiques professionnels et ont été orientés vers la reconnaissance professionnelle de cette pratique artistique au Venezuela.

Pour cette technique, nous avons conçu un guide d'entretien. Ce guide, composé d'un ensemble de thèmes et de sous-thèmes préalablement définis, a été élaboré en fonction des hypothèses de la recherche et de la révision de la littérature concernée. Ainsi, le guide se déroule à partir d'une consigne de départ, très large, et puis elle commence à introduire les thèmes et les sous-thèmes considérés pour l'enquête par entretien⁶¹.

Chaque entretien a duré environ 60 minutes.

2.4.5 Population d'étude et échantillon

Dans notre recherche, nous avons identifié les danseurs classiques professionnels vénézuéliens comme notre population d'étude. Afin de définir la population, les critères ont été les suivants :

Formation :

⁶⁰ Tous ces documents consultés sont détaillés dans la bibliographie. Dans cette recherche documentaire, nous soulignons les articles sur les politiques culturelles publiques vénézuéliennes de l'Instituto de Investigación de la Comunicación de l'Universidad Central de Venezuela, sous la direction du Prof. Carlos Guzmán : documents qui nous ont fourni des données précieuses pendant notre enquête et qui nous ont aussi donné un regard plus précis sur la recherche dans ce domaine au Venezuela.

⁶¹ Voir ce guide dans les annexes, p. 127.

- Danseurs qui ont réussi leur formation professionnelle en danse classique au Venezuela.

Expérience professionnelle :

- Danseurs qui ont travaillé au Venezuela, d'une manière continue, dans une compagnie professionnelle de danse classique.
- Danseurs qui travaillent actuellement au Venezuela ou ailleurs (l'Amérique Latine, l'Europe et les Etats-Unis). Dans tous les cas, des danseurs vénézuéliens avec une expérience professionnelle préalable dans le contexte d'étude.

Après avoir défini la population d'étude, nous avons travaillé avec un échantillon indicatif de 10 danseurs professionnels. Cet échantillon a représenté un corps relativement hétérogène de danseurs, des artistes de différents âges et avec un parcours artistique diversifié : des danseurs corps de ballet, des danseurs solistes ou des premiers danseurs dans leurs compagnies de danse. Il convient de noter que même si notre échantillon n'est pas strictement représentatif de la population en étude, il fournit, cependant, des informations significatives sur la problématique en question.

2.4.6 Les modes d'accès aux interviewés

Pour contacter les danseurs professionnels possibles à interviewer, nous avons réalisé un appel ouvert à travers les réseaux sociaux : le 22 janvier 2019. Dans cet appel nous avons présenté brièvement l'enquête à mener et les critères nécessaires à remplir pour appartenir à l'échantillon d'étude. Confirmées les artistes intéressés à l'étude, nous avons envoyé un email détaillé sur les caractéristiques de notre recherche et les thèmes à aborder au cours des entretiens. Cet email a été envoyé avec une lettre d'invitation à collaborer à travers leurs témoignages artistiques à notre enquête.

Pour la mise en œuvre des entretiens nous avons utilisé des technologies de communication comme Skype, Face Time et Visioconférence WhatsApp. Tous les entretiens ont été enregistré avec l'autorisation des danseurs interviewés. À noter aussi qu'à cause de la crise politique, sociale et économique au Venezuela, les artistes qui font partie de l'échantillon ont quitté le pays dans les dernières années. Ces artistes vénézuéliens habitent aujourd'hui dans différents pays d'Amérique Latine, aux États-Unis et en Europe.

2.4.7 Présentation des artistes de l'étude



ALEXANDRA DE LÉON Fig. 1 © TTC

Commence sa formation en danse classique à l'Escuela de Ballet de Fanny Montiel à Caracas. Soliste du Ballet Contemporáneo de Caracas et première danseuse du Ballet Teresa Carreño. Elle reçoit le Prix Municipal de Danse de Caracas 2010. Diplômée de pédagogie de la danse classique à l'Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela. *Certified Ballet Teacher* de l'American Ballet Theater à New York. Elle faisait partie de l'équipe pédagogique de l'Escuela Nacional de Danza-Caracas.



CARLOS CONTRERAS Fig. 2 © MT Rivier

Formé en danse classique à l'école du Ballet de las Américas à Caracas. Danseur soliste du Ballet Contemporáneo de Caracas, du Ballet Teresa Carreño et de la Tanzcompany Innsbruck, Autriche. Il est actuellement danseur au MusikTheater im Revier, Allemagne. En 2007, il participe au Concours International de Danse de Rome et, en 2008, au Concours International de Danse de Sotchi, Russie, sous l'invitation du maître de ballet Yury Grigorovitch.



LILIANA GONZÁLEZ Fig. 3 © Ballet Sodre

Elle a suivi sa formation en danse classique à l'Escuela Ballet-Arte à Caracas. Danseuse fondatrice de la troupe néoclassique de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela. Ensuite, elle poursuit sa carrière avec le Ballet Nuevo Mundo et le Ballet Contemporáneo de Caracas. Elle est actuellement danseuse du Ballet Nacional del Sodre sous la direction d'Igor Yebra, Uruguay.



YULIMAR SALAS Fig. 4 © Javier Gracia

Après ses études en danse classique à l'Escuela Ballet-Arte à Caracas, elle commence sa carrière dans la troupe de danse néoclassique et de danse contemporaine de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela. Elle a aussi travaillé dans la compagnie de danse traditionnelle vénézuélienne Sarta de Cuentas et dans le Ballet Teresa Carreño comme corps de ballet. Elle a été professeur de danse classique à l'Escuela Ballet-Arte, à l'Escuela Nacional de Danza-Caracas et à l'Instituto Universitario de Danza.



ARTURO VELA Fig. 5 © Carolina Az

Formé à l'Escuela Nacional de Ballet de Pérou et à l'école du Houston Ballet, il commence sa carrière au Ballet Nacional du Pérou et au Ballet Municipal de Lima. Au Venezuela, il s'est engagé comme danseur soliste dans le Ballet Nuevo Mundo, le Ballet Metropolitano de Caracas, le Ballet Contemporáneo de Caracas et le Ballet Teresa Carreño. Il était maître de ballet du Ballet Teresa Carreño et il est actuellement professeur à l'Escuela Nacional Superior de Ballet au Pérou.



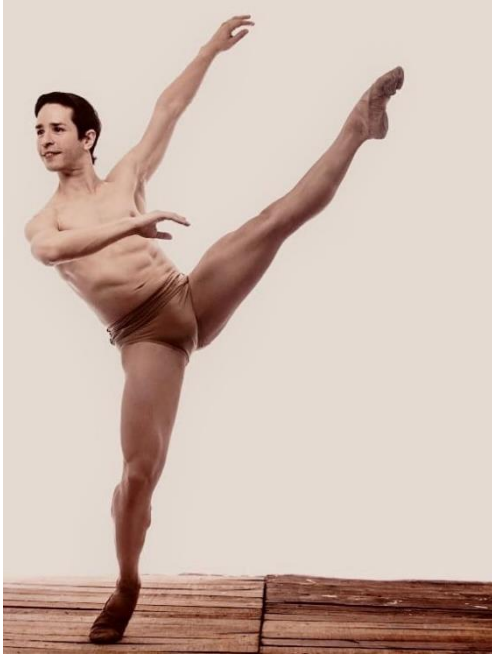
BERIOSKA CAMACARO Fig. 6 © D.Martic

Après ses études en danse classique à l'Escuela Ballet-Arte à Caracas, elle est engagée dans le Ballet Teresa Carreño comme corps de ballet et puis comme danseuse soliste. Diplômée de pédagogie de la danse classique à la Royal Academy of Dance à Londres.



CLARA SORZANO Fig. 7 © Dean Barucija

Elle a suivi sa formation en danse classique à l'école du Ballet de las Américas à Caracas. Danseuse soliste du Ballet Contemporáneo de Caracas, du Ballet Teresa Carreño et de la Tanzcompany Innsbruck, Autriche. Elle est actuellement danseuse soliste au Ballet Dortmund, Allemagne. Elle participe au Concours International de Danse de Rome 2007 et au Concours International de Danse de Sochi 2008, Russie, sous l'invitation du maître de ballet Yury Grigorovitch.



DANNY ROJAS Fig. 8 © Reinaldo Guédez

Formé en danse classique à l'Escuela de Danza y Ballet del Estado Lara, Venezuela. Danseur soliste du Ballet Teresa Carreño, du Ballet Contemporáneo de Caracas, du Ballet Clásico Nacional Dominicano et du Ballet Nacional de l'Equateur. Il remporte le Prix « Certamen Mayor de las Artes y las Letras 2005 » du Venezuela, mention : danse classique. Il est actuellement danseur et répétiteur associé à la direction du Ballet Inmigrante de Buenos Aires, Argentine.



KEYLA ERMECHEO Fig. 9 © Mitchell

Elle a suivi sa formation en danse classique à l'Escuela Nacional de Ballet de la Nena Coronil, à l'école du Ballet Interamericano à Caracas et à l'American Ballet School à New York. Danseuse du Ballet Nacional de Venezuela et du Ballet Nena Coronil. Directrice fondatrice du Ballet Metropolitano de Caracas, 1980-2002. Elle a reçu « l'Orden Merito al Trabajo en Primera Clase », « l'Orden Andrés Bello » et « l'Orden Francisco de Miranda » du Venezuela, parmi d'autres reconnaissances importantes.



MAUISA PARADA Fig. 10 © José Pacheco

Après ses études de danse classique sous la direction de la maitresse de ballet Martha Annette à Caracas, elle s'est engagée dans le corps de ballet du Ballet Teresa Carreño. Danseuse de danse contemporaine. Diplômée de pédagogie de la danse à l'Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela. Directrice de la Secretaría Nacional de Danza de l'Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, 2010. Elle reçoit « l'Orden Mérito al Trabajo en Danza en Primera Clase » du ministère du travail du Venezuela.

CHAPITRE III

RECONNAISSANCE RECIPROQUE : QUELS ENJEUX POUR UNE RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE DU DANSEUR CLASSIQUE ?

Notre recherche sur la reconnaissance professionnelle du danseur classique au Venezuela s'appuie sur la théorie de la *reconnaissance réciproque* du sociologue allemande Axel Honneth. À partir de ce cadre de réflexion, nous avons développé, d'une part, notre démarche théorique sur les processus de reconnaissance des individus : de quoi parlons-nous exactement ? D'autre part, nous avons articulé notre travail d'enquête en terrain : une première analyse sur les politiques de reconnaissance professionnelle de la danse classique de l'État vénézuélien, dans le chapitre IV, et ensuite une série d'entretiens à 10 danseurs pour explorer leurs expériences de reconnaissance professionnelle au Venezuela, dans le chapitre V de ce mémoire.

Dans cette deuxième partie, nous consacrerons ce chapitre à une réflexion sur les différents éléments qui font partie de la *reconnaissance réciproque*, en observant d'ailleurs comment la reconnaissance impact les individus : dans notre enquête, dans le contexte d'une discipline artistique comme la danse classique au Venezuela. À cet égard : quelles perspectives d'analyse pouvons-nous dégager de cette théorie ? Et, comment peuvent-elles nous orienter vers la compréhension de notre problématique d'étude ?

Nous soulignons aussi que le modèle de la *reconnaissance réciproque* de Honneth considère deux grands axes d'analyse. Le premier axe s'oriente vers les espaces et les dynamiques sociales où la reconnaissance a lieu : la famille, les groupes sociaux et l'État ; et le deuxième axe s'oriente vers les effets de la reconnaissance ou de la non-reconnaissance chez l'individu. Dans cet esprit, pour comprendre la portée d'une telle théorie, il faut tenir compte du rapport entre ces deux axes.

3.1 La théorie de la reconnaissance réciproque chez Honneth : un regard sur la danse classique professionnelle au Venezuela

« Une telle théorie a pour but d'expliquer les processus de transformation sociale en fonction d'exigences normatives qui sont structurellement inscrites dans la relation de reconnaissance mutuelle. ⁶² »

Dans le cadre de ce modèle, nous examinons alors le cas de la danse classique professionnelle au Venezuela. En premier lieu, la reconnaissance affective-amoureuse du danseur. En deuxième lieu, la reconnaissance juridique et institutionnelle des danseurs en tant que collectif artistique. Et en troisième lieu, la reconnaissance de la valeur du travail du danseur classique par l'ensemble de la société. Concernant cette dernière typologie de la *reconnaissance réciproque*, il faut remarquer qu'elle est l'une des plus complexes à aborder, car celle-ci comporte l'ensemble de la société, avec ses différentes perceptions et ses différentes significations autour de la danse et les métiers artistiques.

Par ailleurs, dans la *reconnaissance réciproque*, ces trois types de reconnaissance ou le manque de ceux-ci peuvent avoir des effets positifs ou négatifs chez les individus. Honneth note que les expériences de reconnaissance sont un facteur constitutif de l'individu. De telle manière que pour réussir une relation satisfaisante avec soi-même, l'individu nécessite de la reconnaissance, de l'estime sociale et du respect de ses capacités par autrui, par son milieu social :

« Si la hiérarchie sociale des valeurs est ainsi faite qu'elle juge inférieurs ou imparfaits tel ou tel mode de vie, telle ou telle conviction, alors elle interdit aux individus concernés d'attribuer à leurs capacités personnelles une quelconque valeur sociale. ⁶³ »

À propos de cette observation, nous pouvons commencer déjà à poser quelques questions sur la reconnaissance professionnelle du danseur classique, par exemple : les danseurs classiques ont-ils besoin d'une reconnaissance de leurs capacités professionnelles au Venezuela ? Dans le cas d'un manque de reconnaissance : pourquoi ces demandes de reconnaissance ? Et, quels sont les effets d'une absence de reconnaissance sur ces danseurs professionnels ?

⁶² Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit. p. 156

⁶³ *Ibidem*, p. 228

3.1.1 La reconnaissance affective-amoureuse : le rôle de la famille, les amis et les proches

La reconnaissance présente dans les différentes manifestations de l'amour et des relations affectives intersubjectives sont le premier pilier de la *reconnaissance réciproque* :

« L'amour comprendra ici toutes les relations primaires qui, sur le modèle des rapports érotiques, amicaux ou familiaux, impliquent des liens affectifs puissants entre un nombre restreint de personnes. ⁶⁴ »

Il s'agit alors des dynamiques affectives dans lesquelles se développent et se construisent nos relations avec notre famille, nos amis et nos proches. L'affection positive, que nous recevons des autres et celle que nous donnons aux autres, est un acte ou une manifestation de reconnaissance et, en même temps, est une condition qui peut affecter la confiance en soi⁶⁵. La valeur de ce pilier repose sur la réciprocité de l'amour comme une manifestation de reconnaissance et surtout comme un processus affectif réciproque. Ainsi, la manifestation de l'amour est perçue par les individus concernés comme un acte de respect et d'acceptation de l'autre.

Par ailleurs, l'expérience de reconnaissance affective-amoureuse implique une sécurité émotionnelle et la manifestation libre de nos besoins et de nos sentiments. Honneth note à cet égard :

« l'expérience intersubjective de l'amour ouvre l'individu à cette strate fondamentale de sécurité émotionnelle que lui permet non seulement d'éprouver, mais aussi de manifester tranquillement ses besoins et ses sentiments, assurant aussi la condition physique du développement de toutes les autres attitudes de respect de soi. ⁶⁶ »

Dans le cas de la danse classique, cette typologie de reconnaissance peut devenir l'une des plus déterminantes dans les premières années de formation du danseur professionnel, car ce sera le premier moment où l'étudiant en danse devra faire face à différents préjugés autour de sa pratique artistique : des préjugés qui pourraient entraîner un manque de reconnaissance dans son contexte familial et social tout au long sa formation. Dans ce contexte, nous considérons

⁶⁴ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 161

⁶⁵ Selon Honneth, l'estime positive conduit l'individu à un état de « confiance en soi » et de « respect de soi ». Cet état est compris comme la valeur positive que l'individu a sur lui-même. Dans le cadre du modèle de la *reconnaissance réciproque*, la « confiance en soi » est liée à des processus de socialisation et d'estime intersubjective, c'est-à-dire les rapports entre les individus.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 181

comme des manifestations d'un manque de reconnaissance affective-amoureuse les situations suivantes :

- La première situation concerne l'âge dans laquelle les filles et les garçons doivent commencer la formation professionnelle en danse classique⁶⁷. De telle manière que le soutien familial, en considérant sa dimension émotionnelle, est fondamental dans ces années d'initiation à la danse : nous soulignons qu'il s'agit d'enfants et d'adolescents. Dans cette période d'entraînement du danseur, entre 6 et 8 ans dans une école professionnelle au Venezuela, la danse classique est perçue en général comme une pratique artistique périscolaire, situation qui comporte le germe d'une dévalorisation de la danse en tant que profession. Le problème d'un manque de reconnaissance affective-amoureuse arrive quand le jeune étudiant prétende faire de cet art sa profession et sa famille n'est pas d'accord avec ce choix professionnel, situation qui peut avoir alors des conséquences dans les manifestations de reconnaissance affective des individus concernés. Dans certains cas, la famille pourrait persuader le jeune étudiant de quitter la danse, que ce soit comme une pratique complémentaire ou comme une pratique artistique professionnelle.
- La deuxième situation concerne les différentes formes d'offense dont peuvent souffrir les garçons au Venezuela pour s'être consacré à la danse, car celle-ci est considérée comme une affaire d'homosexuels. Dans ce cas, nous observons un problème plus complexe car celui-ci implique une série de valeurs sociales et culturelles autour du masculin : c'est-à-dire les pratiques culturelles et les métiers conçus et acceptés socialement pour les hommes. Nous ne pouvons pas négliger le fait que la danse en général, et notamment la danse classique, soit une pratique artistique associée au féminin⁶⁸ : en conséquence, cette appréciation, partagée socialement, entraîne une série de problèmes pour les danseurs dans leur milieu familial, amical et social. Un problème qui peut faire partie de la vie quotidienne du danseur, jour après jour. Concernant la reconnaissance affective-amoureuse, le manque de celle-ci commence quand la famille, les amis et les proches méprisent les danseurs à cause d'un ensemble de préjugés autour de la danse et, en allant au-delà, c'est une situation qui révèle un autre problème de

⁶⁷ Au Venezuela, l'âge de démarrage de la formation professionnelle en danse classique est située entre 7 et 11 ans pour les filles et est d'environ 16 ans pour les garçons.

⁶⁸ Les références les plus partagées sur la danse classique reposent sur le féminin. Nous prenons l'exemple de la représentation féminine du cygne dans le Lac des Cygnes ou la figure délicate et éthérée de Giselle et de la Sylphide.

fond : le mépris social de l'homosexualité. De telle façon que les danseurs vénézuéliens, indépendamment de leur orientation sexuelle, devront faire face à ces formes d'offense et d'humiliation à un moment ou tout au long de sa vie.

Finalement, si dans l'ensemble des danseurs et des danseuses, en tant que collectif artistique, le manque d'une reconnaissance affective-amoureuse repose sur le doute du statut professionnel de la danse classique, le danseur devra en outre affronter une série de mépris et d'actes d'offense en raison d'un art qui est considéré essentiellement comme féminin. Chez les danseurs, il pourrait y avoir alors une double condition de mépris.

3.1.2 La reconnaissance juridique : reconnaissance des collectifs en situation d'exclusion sociale et de vulnérabilité

Cette deuxième typologie de reconnaissance est la légitimation de droits des individus et des collectifs sociaux auxquelles ils appartiennent : des lois qui les reconnaissent et les protègent en tant que porteurs de droits.

C'est une reconnaissance des collectifs sociaux dans le cadre du droit, de la politique et de l'action de l'État. De plus, c'est une reconnaissance qui rend visible certains collectifs sociaux dans l'ensemble de la société⁶⁹ : cela permet alors un sentiment d'appartenance à la société pour ces collectifs légitimés. D'une part, c'est un sentiment qui repose sur l'idée d'égalité sociale, d'une notion de « plein droit », où chaque sujet porte les mêmes droits que les autres, permettant de sauvegarder ses intérêts de citoyens. D'autre part, c'est un sentiment qui fait valoir les droits sociaux sur la notion d'une appartenance « pleine et entière » à une communauté⁷⁰.

Dans cet esprit, selon Honneth, le statut de porteur de certains droits par un collectif d'individus est possible grâce à un processus de *reconnaissance réciproque*, c'est-à-dire à un processus qui implique la coopération d'autres membres de la société :

« ... nous ne pouvons nous comprendre comme porteurs de droits que si nous avons en même temps connaissance des obligations normatives auxquelles nous sommes tenus à l'égard d'autrui. Il faut que nous ayons intégré la perspective normative d'un autrui

⁶⁹ Il convient de souligner que la quête d'une reconnaissance juridique peut représenter d'ailleurs la lutte sociale de cultures minoritaires et de collectifs marginalisés pour accéder à un respect juridique, social, politique et culturel dans la société. Voir à ce sujet : Alain Caillé, *La quête de reconnaissance* (sous la dir.), *op.cit.*, pp. 5-14

⁷⁰ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 198

généralisé, qui nous apprend à reconnaître les autres membres de la communauté en tant que porteurs de droits, pour pouvoir ainsi nous comprendre nous-mêmes comme des personnes juridiques, dans la mesure où nous sommes assurés de voir certaines de nos exigences satisfaites dans le cadre social.⁷¹ »

Ainsi, l'individu comme porteur de droits, quand il est reconnu en tant que membre d'une société en particulière, assure une protection sociale. De telle sorte que cette typologie de reconnaissance réciproque prend place en raison d'une appartenance légitime à un groupe social :

« Nous avons certes vu que même une telle forme traditionnelle de reconnaissance juridique assure déjà une protection sociale de la dignité humaine du sujet »⁷².

L'une des principales considérations de la *reconnaissance réciproque* dans le terrain du droit, c'est que la reconnaissance juridique ne comporte pas de degrés de valeurs sur l'individu. La reconnaissance juridique doit s'appliquer de la même manière à chaque personne dans le cadre de l'ensemble social, en reposant cette reconnaissance sur des principes d'égalité sociale et de droits universels⁷³. Toutefois, c'est une considération sur les principes d'égalité dans la reconnaissance juridique qui peut être remise en question, car il faut aussi tenir compte la résistance de la société, ou de quelques groupes de la société, et même de l'État à reconnaître les droits de certains collectifs sociaux marginalisés : par exemple, la communauté de lesbiennes, gays, bisexuels et trans, LGBT, au Venezuela. Ou quand certains projets de loi n'ont pas été prioritaires dans l'agenda politique aussi au Venezuela : une loi de culture et une loi de protection sociale des artistes. Les voies d'accès à une reconnaissance juridique ne sont pas égalitaires et arrivée à ce type de reconnaissance peut représenter véritablement une lutte sociale pour certains collectifs sociaux. À ce propos, Honneth note alors que les interprétations (sociales et politiques) peuvent déterminer la concession de certains droits à certains collectifs sociaux exclus, de sorte que ces interprétations représentent aussi l'un des terrains de lutte sociale pour la quête d'une reconnaissance⁷⁴.

⁷¹ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 183.

⁷² *Ibidem*, p. 186

⁷³ Ces droits sont universels, interdépendants et indivisibles, parce que tous les êtres humains sont reconnus sans exclusion. Cela implique en outre une obligation pour les États qui doivent veiller à leur respect : dans cette notion, tout être humain naît libre et égal en dignité et en droits.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 192

Cette situation pour accéder à une reconnaissance dans le cadre juridique révèle à la fois une dimension de lutte sociale, de telle manière que c'est une dimension de la quête de la reconnaissance qui ne peut pas être négligée ou traitée comme une affaire mineure. Cela implique des changements sociaux, culturels, historiques et politiques pour une partie de la société ou dans certains cas pour toute la société. Il faut aussi considérer les points de résistance sociale à certains types de changements. Dans ce contexte, l'expériences de mépris, d'humiliation et de déni de certains droits, en raison d'un manque de reconnaissance juridique, peuvent entraîner des processus de lutte et de conflits sociaux pour la reconnaissance. C'est dans le terrain de la reconnaissance juridique que finalement prennent place les luttes sociales pour le respect⁷⁵ et l'attribution de droits :

« Les confrontations pratiques suscitées par l'expérience de mépris ou d'un déni de reconnaissance ont donc pour enjeu à la fois l'élargissement matériel et l'extension sociale du statut juridique de la personne. ⁷⁶ »

Revenant sur l'attribution de droits aux sujets, il s'agit d'une reconnaissance mutuelle entre l'État et l'individu, d'une forme de respect que celui-ci reçoit en tant que citoyen : un cadre juridique national qui reconnaît un ensemble de droits en particulier. D'une manière plus précise, concernant les droits de certains collectifs dans une situation marginale, il faut distinguer parmi les différentes catégories de droits de l'individu. En parlant d'artistes et de danseurs : quels types de droits pourraient-ils demander à l'État ? À cet égard, Honneth lui-même signale :

« ... les droits subjectifs se répartissent en droits civils, droits politiques et droits sociaux. La première catégorie comprend les droits négatifs qui protègent la personne, dans sa liberté, sa vie, sa propriété, face aux empiètements illégitimes de l'État : la deuxième désigne les droits positifs qui garantissent sa participation aux processus de formation de la volonté politique ; la troisième, enfin, concerne les droits, eux aussi positifs, qui assurent à chacun une part équitable dans la distribution des biens élémentaires. ⁷⁷ »

⁷⁵ Pour approfondir le « respect » comme forme de reconnaissance de l'individu dans le cadre de la reconnaissance juridique et de la reconnaissance par l'estime sociale, voir : Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., pp. 189-193

⁷⁶ *Ibidem*, p. 201

⁷⁷ *Ibidem*, p. 195

Par ailleurs, la reconnaissance juridique est un processus de coopération qui comporte forcément différents acteurs : les institutions que représentent l'État, les partis politiques, la société organisée et les groupes sociaux concernés, toute une chaîne d'intérêts, d'interprétations et d'interactions intersubjectives pour que ce type de reconnaissance puisse voir le jour, notamment à travers une loi. Par exemple, une loi spéciale reconnaissant le statut professionnel particulier des artistes ou des danseurs impliquerait au moins la coopération du ministère de la culture, du ministère du travail, du ministère des finances, du ministère de la sécurité sociale, de quelques partis politiques engagés dans la culture, d'une commission spéciale de l'Assemblée Nationale⁷⁸ et du collectif artistique concerné. Dans ce sens, Honneth souligne le double rôle d'autrui dans les interactions sociales : de sorte que nous ne serons capables de « nous comprendre comme porteurs de droits que si nous avons en même temps connaissance des obligations normatives auxquelles nous sommes tenus à l'égard d'autrui⁷⁹ ». L'individu joue le rôle de reconnu et de reconnaisseur.

Concernant les effets d'une reconnaissance juridique de collectifs sociaux exclus de certains droits, Honneth souligne que la participation de l'individu, dans la construction de la société en tant que personne « moralement responsable⁸⁰ », ne dépend pas seulement de la nécessité d'être protégé par une loi, mais également la reconnaissance juridique doit lui assurer un niveau de vie digne pour participer librement à la société. De telle sorte que l'individu doit être autonome et rationnel, il doit aussi avoir une sécurité économique et un minimum d'accès à l'éducation et à la culture :

« Le sujet, quand il se trouve reconnu juridiquement, n'est plus seulement respecté dans sa faculté abstraite d'obéir à des normes morales, mais aussi dans la qualité concrète qui lui assure le niveau de vie sans lequel il ne pourrait exercer cette première capacité. ⁸¹ »

⁷⁸ Au Venezuela, le projet de loi de culture, né en 2001, est un projet qui a rencontré des problèmes de consensus parmi les différents partis politiques, les collectifs artistiques concernés et mêmes les institutions de l'État jusqu'à son approbation en 2014. Ces problèmes ont été liés à l'interprétation de la notion de culture, le rôle de l'État dans la mise en place des politiques publiques de la culture et les objectifs de celle-ci dans le développement du pays. Voir notamment à ce sujet : Carlos Guzmán, "Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de autoritarismo", *Anuario ININCO*, N° 1, Vol. 28, Caracas, diciembre 2016, p.p. 220-226 Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 [Consulté en novembre 2018]

⁷⁹ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 183

⁸⁰ *Ibidem*, p. 187

⁸¹ *Ibidem*, p. 200

Un dernier point que nous soulignons du modèle d'Axel Honneth à propos de la reconnaissance juridique, est celui des différences entre ce type de reconnaissance et la reconnaissance de l'individu par l'estime sociale, la troisième typologie de la *reconnaissance réciproque*. Dans cet esprit, ce sont des différences qui nous permettent d'identifier d'une manière plus précise les sphères possibles de reconnaissance professionnelle du danseur classique au Venezuela. De sorte que :

« Dans les deux cas, un homme est respecté pour certaines de ses qualités, mais il s'agit dans le premier cas de cette qualité universelle sans laquelle il n'aurait pas même le statut de personne, dans le second des qualités particulières par lesquelles il se distingue au contraire d'autres personnes. C'est pourquoi la question centrale, relativement à la reconnaissance juridique, est de savoir comment se définit la qualité constitutive de la personne, tandis qu'il faut se demander, à propos de l'estime sociale, en quoi consiste le système de référence par rapport auquel se mesure la valeur des qualités caractéristique d'une personne particulière. ⁸² »

Même si ces deux formes de reconnaissance ont un rapport avec la légitimation des capacités concrètes des individus, la reconnaissance juridique s'encadre dans des principes d'égalité. De telle sorte que cette reconnaissance s'appliquera de la même manière à chaque personne de l'ensemble social. En revanche, la reconnaissance de l'individu par l'estime sociale s'encadre dans une marge large de systèmes de valeurs sociales, en faisant que ces valeurs socialement partagées mesurent la contribution de chaque individu à la société. Un type de reconnaissance qui pourrait être arbitraire et injuste. À ce propos, Honneth nous rappelle opportunément :

« De la reconnaissance de la personne en tant que telle, l'estime se différencie avant tout par le fait qu'il ne s'agit pas dans ce cas d'appliquer empiriquement des normes universelles, intuitivement connu, mais d'évaluer d'une manière graduée des qualités et des capacités concrètes. C'est pourquoi l'estime présuppose toujours (...) un système de référence permettant de situer ces traits personnels sur une échelle de valeurs allant du moins au plus, du pire au meilleur. ⁸³ »

⁸² Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 193

⁸³ *Ibidem*, p. 192

3.1.3 L'estime sociale des capacités concrètes de l'individu

La reconnaissance de l'individu dans le cadre de l'estime sociale est le troisième type de reconnaissance du modèle d'Axel Honneth. C'est une reconnaissance de la contribution des individus à l'ensemble social et plus précisément de ce qu'ils apportent à la réalisation des objectifs de la société. De telle sorte que ces objectifs, dans un cadre d'orientation symboliquement structuré et hiérarchisé⁸⁴, déterminent la valeur sociale de chaque personne dans cette sphère de la reconnaissance.

Outre la reconnaissance affective-amoureuse et la reconnaissance juridique, les individus ont besoin d'une estime sociale qui leur permettent de se rapporter positivement à leurs propres capacités et de s'épanouir à travers leurs contributions à la société. Dans ce contexte, la société mesure la valeur des individus en fonction de ce que ceux-ci apportent à la vie de l'autre. Par conséquent, les personnes sont reconnues selon un ensemble de valeurs construites socialement sur leurs qualités concrètes. Selon Honneth, c'est alors dans « cette communauté de valeurs dans laquelle s'inscrit nécessairement toute forme d'estime sociale. ⁸⁵ »

Par exemple, quels sont les apports d'un danseur à d'autres membres de la société ? Ou quels sont les apports d'un médecin, d'un ingénieur ou d'un maître d'école à la société ? Dans quel système de valeurs sont placés chacune de ces professions ? De telle façon que cette sphère de reconnaissance comporte dans les individus :

« (...) les sujets humains n'ont pas seulement besoin de faire l'expérience d'un attachement d'ordre affectif et d'une reconnaissance juridique, ils doivent aussi jouir d'une estime sociale qui leur permet de se rapporter positivement à leurs qualités et à leurs capacités concrètes. ⁸⁶ »

Il convient de noter que l'estime sociale « a pour objet les qualités particulières par lesquelles les hommes se caractérisent dans leurs spécificités personnelles⁸⁷ ». Ainsi, dans ce type de reconnaissance, il y a un système symbolique légitimé et partagé qui détermine la valeur des individus. Dans cet esprit, une typologie de reconnaissance, appuyée sur une structure de références sociales plus ou moins consensuelles, qui peut être inégale, arbitraire et injuste. Si la

⁸⁴ En ce qui concerne ce cadre d'orientation symbolique, d'un côté, c'est un cadre structuré en raison de ses valeurs socialement établies et, d'un autre côté, c'est un cadre hiérarchisé en fonction des différentes couches dans lesquelles celle-ci classe les contributions de chaque individu à la société.

⁸⁵ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 207

⁸⁶ *Ibidem*, p. 206

⁸⁷ *Ibidem*, p. 207

valeur d'un individu est mesurée par ses apports concrets aux desseins poursuivies par la société : de quel type de société et de quelles fins parlons-nous ?

Ainsi, cette reconnaissance des individus par l'estime sociale porte un deuxième visage, car elle peut placer les personnes dans certaines situations d'exclusion : quelles valeurs construisent véritablement ces systèmes d'estime sociale ? quels en sont les critères ? où se cachent les intérêts de pouvoir et d'hégémonie de certaines valeurs ? Par conséquent, dans le cas d'un modèle de société qui ne reconnaît pas les métiers artistiques ni leurs contributions à l'ensemble social, les danseurs peuvent occuper les lieux les plus bas de ces systèmes de valeurs. À cet égard, Honneth remarque aussi :

« Lorsque l'estime sociale s'organise sur le modèle d'une société ainsi structurée, les formes de reconnaissance qui lui sont liées prennent le caractère de relations symétriques à l'intérieur de chaque groupe, mais asymétriques d'un groupe à l'autre, entre des individus caractérisés selon un typologie culturelle de conditions sociales. ⁸⁸ »

En conséquence, à l'instar de la reconnaissance juridique, la réussite de la reconnaissance par l'estime sociale peut signifier une autre lutte pour certains collectifs sociaux, dans ce cas, dans une dimension essentiellement symbolique. Cela ne comporte pas seulement une lutte pour accéder à des instruments de pouvoir symbolique dans la société, mais aussi une lutte pour réorienter l'opinion publique sur les capacités sous-estimées dans certains collectifs sociaux par la société ⁸⁹.

Tous les groupes sociaux qui sont placés dans les couches les moins prestigieuses de cette communauté de valeurs devront donc conquérir une légitimation de leurs capacités concrètes. En bref, une action dans laquelle l'individu devra démontrer son importance dans l'ensemble social, mais dans une sphère aussi complexe que la symbolique. Concernant notre problématique d'étude, il s'agit alors de la reconnaissance symbolique des capacités concrètes des danseurs en tant que collectif professionnel :

« les rapports d'estime sociale sont, dans les sociétés modernes, l'enjeu d'une lutte permanente, dans laquelle les différents groupes s'efforcent sur le plan symbolique de valoriser les capacités liées à leur mode de vie particulier et de démontrer leur importance pour les fins communes. ⁹⁰ »

⁸⁸ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 210

⁸⁹ *Ibidem*, p. 216

⁹⁰ *Ibidem*.

Ce système de valeurs, qui mesure et classe la contribution des individus à un projet de société, nous renvoie en conséquence à deux catégories symboliques sur la valeur des personnes au sein de l'ensemble social : la catégorie de « l'honneur » et la catégorie du « prestige ». Par ailleurs, il faut souligner que cette mise en valeur de l'individu repose principalement sur le groupe auquel il appartient : les artistes ou les danseurs, par exemple. De telle sorte que c'est le groupe social qui reçoit ou pas, en première instance, une reconnaissance positive par l'estime sociale. Ensuite, c'est l'individu qui reçoit les effets concrets de cette valorisation. Si nous parlons alors de métiers et de professions, il y aura une valeur « d'honneur » et de « prestige » pour chacun d'entre eux.

Revenant sur l'individu, cette considération de « l'honneur » ou du « prestige » se traduit comme le degré d'estime sociale que les personnes reçoivent par leurs prestations à la société et leurs capacités concrètes :

« Les qualités sur lesquelles se fonde dans ce cas l'appréciation sociale d'une personne ne sont donc pas celles d'un sujet considéré dans sa vie individuelle, mais celles d'un état situé dans une typologie culturelle. C'est la valeur de cet état, résultant de la contribution collective, socialement définie, qu'il apporte à la réalisation des fins de la société, qui détermine les valeurs de ses membres. ⁹¹ »

Allant au-delà dans la reconnaissance de l'estime sociale, Honneth aborde d'ailleurs deux dimensions qui ont lieu dans l'intérieur des groupes sociaux : la dimension d'identité collective⁹² et la dimension de solidarité. Dans cet esprit, l'essor d'une identité collective, dans certains groupes sociaux, peut entraîner des sentiments de fierté de caste et d'honneur collectif, des sentiments qui apparaissent notamment à partir des expériences de reconnaissance positive. Comme nous avons dit précédemment, l'estime sociale vers les qualités concrètes des individus est le résultat d'un système de valeurs construit socialement sur une typologie culturelle, c'est-à-dire sur des groupes sociaux concrets. Dans cette considération, l'état d'honneur ou de fierté appartient plutôt au groupe qu'à l'individu :

« Tant que la forme de reconnaissance de l'estime s'organise selon les différents états qui composent la société, l'expérience de la distinction sociale ne se rapporte pour une grande part qu'à l'identité collective de chaque groupe. Les prestations dont la valeur sociale

⁹¹ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 210

⁹² Pour approfondir la dimension d'identité collective dans la théorie de la *reconnaissance réciproque* chez Honneth, voir notamment : « Identité personnelle et mépris. Les atteintes à l'intégrité physique, juridique et morale de la personne humaine », *Ibidem*, pp. 223-236

apporte à l'individu la reconnaissance restent encore tellement enracinées dans les qualités collectives caractéristiques de son état qu'il ne s'identifie pas lui-même, dans sa subjectivité individuelle, comme le destinataire de l'estime : c'est le groupe dans son ensemble qui, à travers lui, devient un objet de considération. ⁹³ »

À cette considération, Honneth lui-même ajoute encore sur l'individu et sur le sentiment collectif de fierté :

« L'individu se perçoit ici comme le membre d'un groupe qui est collectivement en mesure d'apporter à l'ensemble du corps social des contributions dont la valeur est reconnue par tous les membres de la société. ⁹⁴ »

Concernant la solidarité, notre dernière remarque à propos de la reconnaissance de l'estime sociale de Honneth, elle conduit à différents rapports d'estime, de respect et de considération à l'intérieur d'un groupe social : selon l'auteur lui-même, quand il y a une expérience de reconnaissance positive. Dans ce sens, la solidarité implique un système de rapports internes, des interactions, dans lesquels les sujets portent un intérêt les uns envers les autres. C'est un état où chaque membre d'un même groupe se sait également apprécié par les autres, en établissant des rapports symétriques entre eux. Toutefois, cette considération de Honneth nous amène à poser la question suivante : que se passe-t-il lorsque à l'intérieur d'un groupe il n'existe pas ces rapports de respect et d'estime intra-collectif ? Et, comment prend place la solidarité au sein de groupes exclus, sans reconnaissance sociale positive ?

Revenant sur cette perspective de Honneth, nous citons alors :

« La solidarité, dans les sociétés modernes, est donc conditionnée par des relations d'estime symétrique entre des sujets individualisés (et autonomes) ; s'estimer, en ce sens, c'est envisager réciproquement à la lumière de valeurs qui donnent aux qualités et aux capacités de l'autre un rôle significatif dans la pratique commune. Des liens de ce type constituent de relations de solidarité, parce qu'ils ne suscitent pas seulement une tolérance passive, mais un véritable sentiment de sympathie pour la particularité individuelle de l'autre personne ». ⁹⁵

⁹³ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 218

⁹⁴ *Ibidem*, p. 218

⁹⁵ *Ibidem*, p. 220

3.2 Les effets d'un déni de reconnaissance chez l'individu

Pour conclure ce chapitre, nous pouvons observer que les différentes formes de mépris social, la privation de droits et l'impossibilité des individus à accéder à une reconnaissance dite authentique, à des faits concrets dans l'ensemble social, représentent certains signes d'un manque de *reconnaissance réciproque* : une situation qui peut placer les sujets sous un état de marginalité, de vulnérabilité et même de souffrance⁹⁶. D'une manière ou d'une autre, chez Honneth, l'approbation sociale d'une forme ou de certaines formes d'autoréalisation est ce qui est refusé aux personnes dans les actes de non-reconnaissance.

Dans ce contexte d'interactions sociales, il y a alors un rapport entre la reconnaissance, le respect de l'individu et l'inclusion sociale. Dans ce sens, les différentes typologies de *reconnaissance réciproque* opèrent comme un ensemble de mécanismes, de dispositifs, de considérations et d'interprétations entremêlées qui permettent, ou pas, une intégration et une acceptation réelle des sujets dans la société.

Dès lors la privation d'une reconnaissance peut entraîner aussi chez l'individu l'incapacité de se reconnaître comme un sujet porteur de droits par rapport à ses semblables et, dans certains cas, les individus peuvent se contenter de ne pas être reconnu au sein de la société. C'est pourquoi la reconnaissance juridique signifie un pilier dans la reconnaissance des personnes :

« Vivre dans une société sans droits individuels, c'est n'avoir aucune chance d'acquérir le respect de soi-même. Avoir des droits, cela nous permet de garder la tête haute de regarder les autres dans les yeux et notes sentir fondamentalement l'égal de tous. Se considérer comme détenteur de droits, c'est développer un sentiment de fierté légitime, c'est avoir ce minimum de respect pour soi-même sans lequel on ne serait pas digne de l'amour et de l'estime d'autrui. ⁹⁷ »

Dans cet esprit, il faut considérer comment la société assure des dispositifs pour mettre en place des processus de reconnaissance et, en même temps, crée les conditions chez les individus pour réussir une vie pleine, une autonomie individuelle et une satisfaction de soi. Cela implique notamment un respect social, culturel, politique et surtout juridique : des changements qui peuvent comporter une lutte sociale. Une dimension de lutte que nous ne pouvons pas négliger.

⁹⁶ Sur la dimension psychologique de la souffrance chez les individus et le modèle de la *reconnaissance réciproque* d'Axel Honneth, voir notamment : « Souffrance, sentiment d'injustice et quête de reconnaissance » dans Alain Caillé, *La quête de reconnaissance* (sous la dir.), *op. cit.*, pp. 15-103

⁹⁷ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 203

Sur ce point, il convient aussi de mettre en perspective les dispositifs et les mécanismes de la société pour nier une reconnaissance de certains individus. Que se passe-t-il lorsque certains secteurs de la société s'organisent et se mobilisent pour refuser des droits à d'autres groupes sociaux ?

Finalement, l'individu lui-même est reconnu par son ensemble social dans la mesure où il est capable d'assurer la réalisation de soi et la satisfaction de ses besoins spécifiques : sociales, culturelles, juridiques et même professionnelles. De sorte que, comme nous avons observé, la disparition de toute forme de reconnaissance peut avoir des conséquences sur la dignité et l'estime chez les individus. L'un des effets les plus préjudiciables dans d'une privation de la reconnaissance, quelle que soit sa typologie :

« Nous trouverons par là la typologie des formes de reconnaissance, dans la mesure où les formes de mépris doivent être distinguées selon qu'elles blessent ou détruisent tel ou tel degré de la relation à soi-même que l'individu développe dans l'échange intersubjectif. ⁹⁸ »

⁹⁸ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 159

CHAPITRE IV

POLITIQUE CULTURELLE PUBLIQUE, DANSE CLASSIQUE ET RECONNAISSANCE PROFESSIONNELLE

Faire de la danse une catégorie d'intervention publique : une politique de la reconnaissance ?

Dans ce chapitre de notre recherche, nous aborderons les politiques publiques pour la reconnaissance professionnelle de la danse classique au Venezuela. Après nous être penchés sur les différentes typologies du modèle de la *reconnaissance réciproque*, nous nous intéressons à l'exploration des politiques culturelles publiques de l'État vénézuélien comme des actions possibles pour la reconnaissance des collectifs artistiques, dans notre étude, des danseurs classiques.

Si la théorie de Honneth aborde principalement la responsabilité de l'État dans la reconnaissance des individus à travers un cadre juridique, dans l'action du pouvoir législatif, nous essayerons de mettre un autre accent sur le rôle de l'État à travers ses politiques publiques. De ce point de vue, outre l'action de celui-ci sur le terrain juridique, nous pouvons lui demander d'autres formes de reconnaissance en tant que citoyens : les politiques publiques comme dispositifs de reconnaissance, ayant la capacité d'impacter, d'une manière directe ou indirecte, la communauté de valeurs propres de la reconnaissance de l'estime sociale, par exemple. À ce propos : dans quelle mesure une politique publique peut devenir aussi une politique de reconnaissance ?

Nous avons structuré notre analyse en deux parties. La première partie concerne une introduction sur les politiques culturelles publiques en Amérique Latine : la mise en place de la notion de « politique culturelle publique » dans le contexte latinoaméricain, un contexte qui a été influencé par la naissance de cette catégorie d'intervention publique dans le contexte international. Ainsi, pour comprendre les politiques culturelles de l'État vénézuélien, il nous semble pertinent de traiter d'abord le contexte régional où elles sont nées.

La deuxième partie concerne les politiques culturelles de l'État vénézuélien pour l'essor professionnel de la danse classique et les différents projets qui ont été conçus dans le cadre de ces politiques. Notre travail s'orientera essentiellement vers l'action publique par rapport à la discipline en question. Il convient de noter que cette analyse est considérée, dans ses limites, comme une première enquête exploratoire sur le terrain de l'enquête, car les études des politiques culturelles de la danse au Venezuela mériteraient une recherche plus exhaustive.

1. Antécédents des politiques culturelles publiques en Amérique Latine. Deuxième moitié du XX siècle : contexte international et régional

Après la Seconde Guerre Mondiale, les politiques culturelles commencent à avoir un intérêt particulier dans l'action publique des États démocratiques occidentaux et dans le panorama international. Dans ce nouveau contexte, il convient de noter, d'un côté, la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme en 1948, dans laquelle les droits culturels des individus sont reconnus, et la création de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (l'Unesco) en 1945, organisme international qui démarrera un ensemble d'initiatives pour mettre en valeur les politiques culturelles dans le cadre des administrations publiques⁹⁹. D'un autre côté, à partir des années 1960, il aura une période de création des premières institutions étatiques¹⁰⁰ pour la mise en place des politiques culturelles en Europe¹⁰¹ et en Amérique Latine¹⁰². Cette période sera alors orientée vers une consolidation du terme « politique culturelle » et surtout vers une recherche de certaines bases conceptuelles, d'outils méthodologiques et même d'un consensus politique pour cette notion naissante.

Dans le cas latinoaméricain, l'auteur argentin Edwin Harvey, dans l'ouvrage *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias*¹⁰³, souligne les aspects suivants de la consolidation des politiques culturelles publiques en Amérique Latine :

En premier lieu, la construction d'un fondement juridique, normatif et étique d'une politique publique de la culture qui se nourrit du contexte international. Ainsi, la naissance d'une politique culturelle dite « moderne » en Amérique Latine s'appuie sur la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme en 1948 et plus précisément sur la considération des premiers droits culturels de l'individu dans l'article 27 : « 1. Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent » et « 2. Chacun a droit à la protection des

⁹⁹ Sur ce travail et ces réflexions de l'Unesco voir : « Unesco et politique culturelle » dans Emmanuel de Waresquiel (sous la dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, op. cit., pp. 600-602

¹⁰⁰ Des institutions qui concernent l'État.

¹⁰¹ En Europe, nous citons le cas français du Ministère des Affaires Culturelles (aujourd'hui Ministère de la Culture), institution créée en 1959. Pour une analyse des enjeux politiques, institutionnels et administratifs dans la consolidation d'un ministère de ce type, voir notamment : « Un ministère pour la culture » dans Vincent Dubois, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Éditions Belin, 1999, pp. 155-187

¹⁰² Dans le cas vénézuélien, l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA, est conçu en 1960 comme la première institution de l'État consacrée aux politiques publiques de la culture. Néanmoins, cette institution commence ses fonctions cinq ans plus tard, en 1965.

¹⁰³ Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias*, Madrid, Fundación SGAE, 2014, pp. 16-17

intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur¹⁰⁴ ». Et la même année, la *Declaración Americana de los Deberes y Derechos del Hombre* a lieu grâce à la création de l'Organisation des États Américains¹⁰⁵. Déclaration qui reconnaît les droits culturels dans le continent dans l'article XIII « Droits aux bénéfices de la culture » :

« Toute personne a droit de participer à la vie culturelle de la communauté, jouir des arts et profiter des bénéfices résultants des progrès intellectuels et particulièrement des découvertes scientifiques. Elle a aussi droit à la protection des intérêts moraux et matériels qui lui sont dues en raison des inventions, des œuvres littéraires, scientifiques et artistiques dont il est l'auteur. ¹⁰⁶ »

Dans la consolidation d'un fondement éthique et normatif en Amérique Latine, il faut aussi souligner la création de l'Organisation des États Ibéro-américains pour l'Éducation, la Science et la Culture, l'OEI, en 1949. Depuis des années 1990, cet organisme met en place la Conférence Ibéro-américaine de la Culture¹⁰⁷, une rencontre annuelle de ministres de la culture, et adopte, en 2007, le document à titre normative *Carta Cultural Iberoamericana*¹⁰⁸.

En deuxième lieu, la création graduelle d'institutions culturelles étatiques en Amérique Latine, à partir des années 1960, en considérant d'ailleurs leurs évolutions et leurs transformations pendant les années 1970, est l'autre des aspects à considérer dans la construction d'une politique culturelle dans la région. D'une part, ce sont les premières tentatives d'appropriation et d'incorporation de la notion de « politique culturelle » au sein de l'action publique. D'autre part, ce sera une sorte d'élan régional pour la création des premières institutions consacrées aux politiques culturelles, ce qui entraîne, à partir de cette période, que l'action culturelle de l'État ne sera plus subordonnée à d'autres ministères ou à d'autres institutions de l'ensemble de l'administration publique : c'est-à-dire à un Ministère de l'Éducation, par exemple. La culture

¹⁰⁴ *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*, l'Organisation des Nations Unies, 1948. Disponible en ligne : <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=frn> [Consulté le 27/03/2018]

¹⁰⁵ Cette organisation est créée le 30 avril 1948 à Bogota, en Colombie.

¹⁰⁶ Traduction réalisée par nous-mêmes. Voir : <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp>

¹⁰⁷ La première conférence, sous le nom *Reunión de Ministros y Responsables de Cultura de los países iberoamericanos*, a lieu au Brésil le 9 et 10 juillet 1993. Voir à ce sujet : <https://www.oei.es/Cultura/cic/presentacion>

¹⁰⁸ Parmi les principes listés dans ce document supranational, nous soulignons : les droits culturels, la participation des citoyens, la cohésion sociale, le développement et la mise en œuvre d'actions transversales dans les politiques de la région. Voir à ce sujet : https://www.oei.es/historico/cultura/carta_cultural_iberoamericana2.htm

en Amérique Latine, en tant que champ d'intervention publique, disposera désormais de ses propres institutions¹⁰⁹.

En troisième lieu, le rôle de l'Unesco dans la définition du terme de « politique culturelle » et la place de celui-ci au sein de l'administration publique est l'autre des aspects à considérer dans la consolidation des politiques culturelles publiques en Amérique Latine, notamment en raison de l'influence de cet organisme dans la région. Ainsi, l'Unesco commence une démarche dans ce domaine qui influencera l'Amérique Latine : la *Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs, et financiers des politiques culturelles de Venise 1970*¹¹⁰, la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes de Bogota 1978*¹¹¹, la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico 1982*¹¹² et la *Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement de Stockholm 1998*¹¹³.

Enfin, cette série de conférences cherchera une définition consensuelle de la notion de « culture », en tant que champs d'intervention publique, et mettra en question en conséquence le modèle ou les modèles de politiques culturelles de cette période : notamment le modèle de la « démocratisation culturelle » qui évoluera, dans le discours institutionnel et politique, vers le modèle de la « démocratie culturelle »¹¹⁴.

¹⁰⁹ Pour une évolution chronologique de la création des institutions culturelles étatiques latinoaméricaines, voir : « Evolución cronológica del sector público de la cultura y las artes de los países de América Latina » dans Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias*, op. cit., pp. 143-300

¹¹⁰ Dans les sujets à examiner de cette première conférence mondiale sur les politiques culturelles, nous citons : le rôle des pouvoirs publics pour atteindre ses objectifs de développement culturel, la consolidation et l'organisation de l'administration publique en matière de culture, la recherche dans le domaine des politiques culturelles et le rôle de l'Unesco dans ce domaine. Voir : Unesco. *Informe final Conferencia Intergubernamental sobre los aspectos institucionales, administrativos y financieros de las políticas culturales de Venecia* (24 d'aout – 2 septembre, 1970). Paris, 1970. Disponible en ligne : https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals414.pdf [Consulté le 3/3/2019]

¹¹¹ Sur des observations à propos de l'état des institutions culturelles en Amérique Latine à ce moment, voir : « Bogotá 1978 : el documento Situación y tendencias de las políticas culturales des los Estados miembros de América Latina y el Caribe » dans Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias*, op. cit., pp. 63-66. Le rapport final de la conférence est disponible en ligne : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre [Consulté le 3/3/2019]

¹¹² Disponible en ligne : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre [Consulté le 4/3/2019]

¹¹³ Disponible en ligne : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113935_fre [Consulté le 4/3/2019]

¹¹⁴ Néstor García Canclini classifie six paradigmes de politiques culturelles en Amérique Latine : « mecenazgo liberal », « tradicionalismo-patrimonialismo », « estatismo populista », « privatización neoconservadora », « democratización cultural » et « democracia participativa ». Voir à ce sujet : Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., pp. 28-53

1.1 Deux modèles de politiques culturelles publiques en Amérique Latine : la « démocratisation culturelle » et la « démocratie culturelle »

Deux grands paradigmes de politiques culturelles qui ont caractérisé l'action des États latinoaméricains, en tenant en compte bien sûr du Venezuela, sont la « démocratisation culturelle » et la « démocratie culturelle » : deux modèles opposés pour aborder la culture et qui ont guidé les politiques publiques pendant la deuxième moitié du XXe siècle. De telle façon que si nous parlons de politiques culturelles étatiques, il est pertinent de se poser une question de départ : si la culture est l'objet d'intervention, quelle a été alors la notion de culture de l'action publique latinoaméricaine ?

La « démocratisation culturelle » est le premier modèle de politiques culturelles en Amérique Latine pendant les années 1960 et la décennie suivante. D'un côté, ce sera le modèle des premières institutions étatiques latinoaméricaines de la culture et, d'un autre côté, ce sera un modèle qui, dans le cadre conceptuel, évoluera à mesure qu'évoluent les débats autour de la notion de « politique culturelle » dans les conférences de l'Unesco¹¹⁵. Il est important de souligner que la transition du modèle de la « démocratisation culturelle » vers le modèle de la « démocratie culturelle » reposera en quelque sorte sur la définition de culture¹¹⁶ de la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles* de Mexico en 1982.

Dans cette première période, plutôt de construction de premières bases des politiques culturelles étatiques et de leurs institutions respectives, la « démocratisation culturelle » sera une action publique associée principalement aux beaux-arts et à une dite « haute » culture : l'État assume le rôle de faciliter principalement l'accès de la population à une vie culturelle à travers la diffusion de biens culturels.

L'une des premières critiques de ce modèle, selon García Canclini, c'est que le succès de ce paradigme est plutôt rhétorique que pratique :

« Le succès de ce paradigme a jusqu'à présent été plus rhétorique que pratique. Il est déclaré dans les innombrables discours des gouvernements, des organisations nationales et internationales que le

¹¹⁵ Sur ces débats pendant les décennies 1970-1980 et l'évolution des paradigmes « démocratisation culturelle » et « démocratie culturelle » dans le cadre international, voir notamment : Laurent Martin, *Le Conseil d'Europe et l'Unesco pendant les années 1970-80 : la démocratisation au cœur ?* Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po, 2014 Disponible en ligne : <https://chmcc.hypotheses.org/725> [Consulté en décembre 2017]

¹¹⁶ Voir à ce sujet : *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, adoptée par la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles de Mexico*, 6 août 1982. Disponible en ligne : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668?posInSet=4&queryId=N-EXPLORE-23c8bd1c-59f9-452d-8636-78386dd4b7fe>

droit à la culture doit être activement respecté, comme l'un des droits de l'homme, en développant des programmes de vaste diffusion, facilitant l'accès aux institutions éducatives et artistiques »¹¹⁷.

Néanmoins :

« ... le distributionnisme culturel s'attaque aux effets de l'inégalité entre les classes, mais ne change pas radicalement les formes de production et de consommation des biens symboliques »¹¹⁸.

Les autres critiques sur la « démocratisation culturelle » reposent sur le fait d'associer la notion de « culture » exclusivement à une « haute » culture : un paradigme qui implique, d'une part, une définition élitiste et exclusive du patrimoine symbolique de l'ensemble de la société, en classifiant d'ailleurs, sur une échelle de valeurs contraignante, les expériences culturelles des individus. D'autre part, dans le débat théorique, ce paradigme impliquerait le fait d'imposer en quelque sorte une seule notion de « culture »¹¹⁹, une notion limitative, dans le cadre de l'action culturelle de l'État : une action qui ne pourra pas apporter la reconnaissance de l'égalité de toute la production culturelle de la population.

De plus, à l'égard de ces critiques, une politique culturelle publique qui s'oriente seulement vers une diffusion de la culture ne résout pas, d'une façon radicale, les effets d'inégalité dans la production, la consommation et la participation culturelle. Dans ce cas, l'appropriation consciente et l'exercice effectif des droits culturels, par les individus, ne serait pas non plus entièrement réussie. Ainsi, l'individu est simplement un récepteur et un consommateur passif d'une production culturelle qui peut lui paraître étrangère. Dans ces conditions, il n'aura pas les moyens nécessaires pour être capable de participer véritablement à la production de biens ou d'expériences culturelles.

À l'autre extrême, la « démocratie culturelle » est le deuxième paradigme de politiques culturelles ayant définie l'action publique en Amérique Latine. D'abord, comme nous l'avons déjà remarqué, c'est un modèle qui trouve ses origines dans les conférences internationales sur

¹¹⁷ Traduction réalisée par nous-mêmes. Néstor García Canclini, *Políticas culturales en América Latina*, op. cit., p. 47

¹¹⁸ Traduction réalisée par nous-mêmes. *Ibidem*, p. 49

¹¹⁹ Selon Jean Caune, dans l'ouvrage *Politiques et pratiques de la culture*, même si la démocratisation culturelle a apporté des progrès dans la décentralisation artistique en France, ce modèle a enfermé le phénomène de l'art exclusivement dans l'œuvre, en négligeant des sujets comme la diversité culturelle et des pratiques artistiques populaires hors de la notion d'art majeur. Cet auteur met en perspective le rôle des publics dans ce modèle de politique culturelle (un rôle de récepteur), les inégalités culturelles dans la population et l'accès à la culture par les différentes couches sociales. Pour ce bilan sur la démocratisation culturelle en France, voir : Jean Caune, « La démocratisation culturelle : une évaluation à construire », dans Philippe Poirrier (sous la dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, 2eme édition, Paris, La Documentation Française, 2017, pp.19-24

les politiques culturelles initiées à partir des années 1970 par l'Unesco et ensuite dans la notion de culture accordée à la conférence de Mexico de cet organisme en 1982. Cette notion de culture¹²⁰, en tant que champ d'intervention publique et sur laquelle s'appuiera la « démocratie culturelle », sera plus large et vaste, cherchant surmonter la notion restreinte d'une culture associée exclusivement aux beaux-arts et à une « haute » culture. Ce sera une notion de culture avec très peu de frontières. Ainsi, cette notion à l'usage d'une politique publique, cherchera sa place pendant les années 1980 et les décennies suivantes dans l'action culturelle de l'État. En outre, dans le discours institutionnel et politique, ce paradigme s'orientera vers la créativité plutôt que la création, vers la participation plutôt que l'accès et vers la démocratie plutôt que la démocratisation de la culture¹²¹.

Par ailleurs, dans le discours institutionnel et politique, le paradigme de la « démocratie culturelle » en Amérique Latine légitimera la coexistence de plusieurs cultures dans la société, la diversité culturelle et promouvra le développement autonome des individus et leurs groupes sociaux¹²² : sur ce dernier point, un individu capable de participer véritablement et d'une manière active à la vie culturelle. Ainsi, en théorie, ce sera une action publique de la culture sans culture officielle à diffuser : le devoir politique de l'Etat sera le respect et le développement de la culture de tous les groupes sociaux dans des conditions d'égalité et surtout en conformité avec les droits culturels de l'homme¹²³.

Toutefois, quant à ce deuxième paradigme de politique culturelle, il faut remettre en cause la portée réelle de son discours institutionnel et les limites de ce domaine dans l'action publique en Amérique Latine de nos jours : y a-t-il véritablement, sur ce terrain d'intervention, un changement de modèle de politique culturelle ? Comment s'est opérée la transition d'un modèle vers l'autre dans les administrations publiques latinoaméricaines ? Pourrons-nous parler d'une véritable participation culturelle quand celle-ci dépend étroitement du financement de l'État à travers ses politiques culturelles ?

¹²⁰ Pour revenir sur cette notion de culture, voir : « concepts principaux de la recherche » dans le premier chapitre de ce mémoire, pp. 20-21

¹²¹ Voir à ce sujet : Laurent Martin, *Le Conseil d'Europe et l'Unesco pendant les années 1970-80 : la démocratisation au cœur ? art. cit.*

¹²² Voir à ce sujet : Néstor García Canclini, *Políticas Culturales en América Latina, op. cit.*, pp. 50-53

¹²³ Selon García Canclini, les partis politiques latinoaméricains de gauche se sont approprié ce discours sur la « démocratie culturelle ». La gauche latinoaméricaine, selon cet auteur, nourrit un intérêt pour les cultures populaires et leur participation active dans la vie culturelle. *Ibidem*, p. 51

2. Les politiques culturelles publiques au Venezuela : quand l'État s'intéresse à la danse

À l'instar de la naissance et de l'évolution des premières politiques culturelles dans les autres pays d'Amérique Latine¹²⁴, l'action culturelle de l'État vénézuélien s'amorcera à partir de la deuxième moitié du XXe siècle¹²⁵, plus précisément avec la mise en fonctionnement de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA, en 1965. Cette institution sera le premier organisme vénézuélien de mise en œuvre des politiques culturelles publiques à l'échelle nationale¹²⁶.

Les politiques culturelles publiques au Venezuela s'inscrivent dans deux périodes historiques et politiques pendant la deuxième moitié du XXe siècle : la IVe République (1958-1998), une période économique et démocratique relativement stable¹²⁷, et la Ve République (de 1999 à nos jours) une période de changements politiques, économiques et sociaux qui guideront le pays et toutes ses institutions publiques vers un « nouveau modèle politique », celui de la « Révolution Bolivarienne¹²⁸ ». Finalement, à la fin du XXe siècle, l'État vénézuélien concevra les premières tentatives de création d'un ministère de la culture.

Dans l'évolution des politiques culturelles publiques vénézuéliennes, nous pouvons noter globalement certaines caractéristiques de nos jours :

- La première caractéristique : à l'instar du contexte régional, l'action de l'État se caractérisera principalement par un paradigme de démocratisation culturelle qui évolue

¹²⁴ Voir à ce sujet : « Evolución cronológica del sector público de la cultura y las artes de los países de América Latina » dans Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias, op. cit.*, pp. 143-300

¹²⁵ Parmi les antécédents de l'action de l'État vénézuélien en matière culturelle pendant la première partie du XXe siècle, nous soulignons la création de l'Oficina de Cultura y Bellas Artes du ministère de l'éducation, en 1936, et la création du Servicio de Cultura Obrera de la Dirección de Cultura y de Bienestar Social du ministère du travail en 1938.

¹²⁶ Ces premières politiques publiques s'inscriront dans le cadre juridique de la Constitución de la República du Venezuela de 1961, constitution qui restera en vigueur jusqu'en 1999. Cette constitution agrégera certains droits culturels avec les droits à l'éducation. L'article 78 fera mention de l'accès à la culture, l'article 79 de la participation libre dans le domaine des arts et l'article 80 du soutien de la culture à travers l'éducation. Voir à ce sujet : <http://americo.usal.es/oir/legislatina/normasyreglamentos/constituciones/Venezuela1961.pdf>

¹²⁷ Après la chute de la dictature de Marco Pérez Jiménez le 23 janvier 1958, les trois grands partis politiques existants (Acción Democrática, Comité de Organización Político Electoral Independiente et Unión Republicana Democrática) signent le *Pacto de Punto Fijo* le 18 octobre 1958, un accord politique pour assurer la stabilité de la démocratie du Venezuela. Cet accord restera en vigueur jusqu'à l'arrivée de Hugo Chávez au pouvoir en 1998.

¹²⁸ Sur les principes idéologiques et sur les différentes étapes du projet politique de la Révolution Bolivarienne, voir : 1) *Plan de Desarrollo Económico y Social de la Nación 2001-2007*, <http://www.mppp.gob.ve/wp-content/uploads/2018/05/Plan-de-la-Nación-2001-2007.pdf> ; 2) *Proyecto Nacional Simón Bolívar Primer Plan Socialista 2007-2013*, <https://unamvenezuela.files.wordpress.com/2016/01/proyecto-nacional-simc3b3n-bolc3advar-2007-2013.pdf> ; 3) *Plan de la Patria, Programa de Gobierno Bolivariano 2013-2019*, http://www.opsu.gob.ve/portal/vistas/descargas/banners/arc_Plan_de_la_Patria_Programa_de.pdf ; 4) *Plan de la Patria 2019-2025* <http://www.mppp.gob.ve/wp-content/uploads/2019/04/Plan-Patria-2019-2025.pdf>

vers un modèle de démocratie culturelle dans les dernières décennies du XXe siècle. Pendant le XXIe siècle, il y aura une politique culturelle publique alignée sur la « Révolution Bolivarienne ». Dans cette dernière période, la « Pensée de Hugo Chavez » sera l'objet d'étude dans l'Universidad Experimental Nacional de las Artes¹²⁹, l'UNEARTES, par exemple, et les institutions culturelles étatiques développeront un récit « anti-impérialiste¹³⁰ ».

- La deuxième caractéristique : la politique culturelle restera comme une politique caractérisée par une forte présence de l'État, de telle manière que le rôle de celui-ci sera décisif dans le développement des arts et de la culture et l'administration culturelle sera en conséquence centralisée à Caracas. Par ailleurs, il convient de souligner que le Venezuela n'a pas de loi de mécénat¹³¹ et pas non plus de tradition sociale du mécénat qui puissent dynamiser une politique culturelle au sens large, c'est-à-dire une politique de la culture en dehors du cadre étatique et initiée par d'autres acteurs de la société.
- La troisième caractéristique : le budget des politiques culturelles publiques sera toujours d'environ 0,55% du budget national¹³², depuis le fonctionnement de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, en 1965, jusqu'à l'actuel ministère de la culture. Une dotation budgétaire qui remet en cause la véritable place des politiques culturelles au sein de l'action de l'État vénézuélien.

¹²⁹ Voir à ce sujet : *Programa Nacional de Formación Avanzada Artes y Culturas del Sur 2016*, Caracas, Universidad Experimental Nacional de las Artes, Uneartes, p. 116. Disponible en ligne : http://www.unearte.edu.ve/media/informacion/pdf/Documento_PNFA.pdf [Consulté en mai 2019]

¹³⁰ Voir à ce sujet : *III Congreso Nacional de Cultura*, du 1 au 5 octobre 2014 à Caracas. Disponible en ligne : <https://albaciudad.org/wp-content/uploads/2014/10/Compilado-de-6-Mesas-III-Congreso-final.pdf> [Consulté en juin 2019]

¹³¹ Le projet de loi de culture du Consejo Nacional de la Cultura, 2001, consacrait trois articles au mécénat, mais cette initiative a été qualifiée comme « néolibérale » par l'Assemblée Nationale de cette époque. Voir à ce sujet : Carlos Guzmán, « Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de autoritarismo », *Anuario ININCO*, N° 1, Vol. 28, Caracas, décembre 2016, p. 223 Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 [Consulté en novembre 2018]

¹³² Voir à ce sujet : Carlos Guzmán. « Economía y política cultural en Venezuela. Revisión y perspectivas », *art. cit.*, p. 249. Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/6120 [Consulté en novembre 2018]

2.1 Une politique culturelle de la danse classique professionnelle : les étapes d'une action publique

Quelques-unes des premières questions qui ont été suscitées par notre recherche sont : en quoi consiste la singularité d'une politique culturelle publique de la danse ? Et, quels sont les apports d'une action publique dans un domaine déjà existant ?

Les premières politiques culturelles publiques au Venezuela pour le développement professionnel de la danse, que ce soit de la danse classique ou de la danse contemporaine, sont développées par l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA. À partir de ce moment, la politique étatique de la danse sera orientée, de manière irrégulière, vers la création des compagnies étatiques de danse, vers quelques tentatives de création d'une école nationale de danse et vers l'attribution de subventions aux écoles et aux compagnies de danse classique privées. Une politique de reconnaissance que nous pourrions observer, dans une première analyse, comme une action publique limitée et en outre avec beaucoup de revers. De même, il nous semble difficile de considérer ces politiques publiques comme des politiques pensées sur le long terme et articulées entre elles.

Revenant sur l'auteur Nestor García Canclini, nous nous approprions la dimension de transformation sociale d'une politique culturelle publique¹³³. Dans cet esprit, une politique qui jalonne forcément des transformations symboliques autour des arts et de la culture, une politique publique en outre qui transforme des perceptions esthétiques et des significations. À cet égard, par exemple, nous précisons le rôle de l'État vénézuélien dans les enjeux suivants :

- Le premier concerne la mise en place d'une politique publique pour la mise en valeur de l'art et de la culture au sein de la société : quelle est la perception, la signification et la place réelle de ces domaines dans la construction d'un pays comme le Venezuela ? Et plus précisément, quelle est la place de la danse professionnelle ?
- Le deuxième concerne la transformation structurelle de certaines conditions de marginalité et d'exclusion sociale des collectifs artistiques au Venezuela. Dans ce sens, des dispositifs de reconnaissance qui entraînent aussi des transformations symboliques dans l'estime sociale de ces professions : comment ces politiques améliorent matériellement les conditions de travail des collectifs artistiques et leur donnent un statut plus respectable et plus prestigieux dans la société ?

¹³³ Néstor García Canclini, *Políticas Culturales en América Latina*, op. cit., pp. 59-61

Quant aux politiques publiques pour la professionnalisation de la danse classique et la reconnaissance professionnelle du métier du danseur : quelle a été alors l'action de l'État pendant cinq décennies ? Quels établissements étatiques et quels dispositifs ont été créés pour parvenir ces objectifs ?

À nos jours, la danse classique professionnelle au Venezuela compte avec une histoire de plus d'un demi-siècle de politiques culturelles publiques, une histoire dont l'État vénézuélien a joué le rôle de « principal reconnaisseur » de cette pratique artistique. Quel peut-être le premier bilan ?

2.2 Seconde moitié du XXe siècle. Les premiers pas d'une politique publique de reconnaissance professionnelle de la danse classique

2.2.1 Instituto Nacional de la Cultura y de Bellas Artes, l'INCIBA (1965-1975). La portée des premières politiques publiques de la danse

L'INCIBA est la première institution culturelle de l'Etat vénézuélien consacrée formellement aux politiques culturelles publiques. Néanmoins, elle aura une particularité dès sa création : cette institution a été créée par une loi du 9 mars 1960¹³⁴ sous le gouvernement du Président Rómulo Betancourt¹³⁵, mais elle entre en fonctionnement cinq ans plus tard, le 1 janvier 1965, sous le gouvernement du Président Raúl Leoni¹³⁶.

Dans le cadre de la structure de l'administration publique, l'INCIBA était un organisme rattaché au ministère de l'éducation. Cette institution ne durera que dix ans à cause de la création d'une nouvelle entité nationale chargée de la culture en 1975, le Consejo Nacional de la Cultura, le CONAC. Ainsi, les politiques culturelles et les projets de l'INCIBA seront réorientés ou démantelés¹³⁷ sur un terme relativement court, notamment les projets démarrés dans le secteur de la danse.

¹³⁴ Publiée au Journal Officiel N° 26.231 du 12 avril 1960 et modifiée le 28 décembre 1966 : modification publiée au Journal Officiel N° 29.221. De plus, la loi de création de l'INCIBA établissait un cadre directif composé d'un président, désigné librement par le président de la République et de neuf figures notables de la culture vénézuélienne. Chaque période de gestion dure deux ans. Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias, op. cit.*, p. 270

¹³⁵ Rómulo Betancourt, Président de la IVe République du Venezuela pour la période 1959-1964 : du parti de gauche Acción Democrática.

¹³⁶ Raúl Leoni, Président de la IV République du Venezuela pour la période 1964-1959 : du parti de gauche Acción Democrática.

¹³⁷ À propos des orientations de la politique culturelle de l'INCIBA, dans le discours institutionnel et politique, voir : *Ibidem.*, p. 269-270

Toutefois, l'importance de l'INCIBA repose, dans l'évolution des politiques culturelles publiques au Venezuela, sur le fait d'être la première institution étatique à mettre en valeur la culture et les arts à l'échelle nationale : ce qui implique une mission assez complexe sur le terrain de l'action publique. D'une part, l'action de l'INCIBA doit pratiquement conquérir un espace de légitimation vis-à-vis de l'ensemble des politiques publiques de l'État et, d'autre part, cette institution doit devenir une institution d'importance dans le développement du pays. Autrement dit, l'INCIBA devra gagner une place de reconnaissance inter-institutionnelle, et nous ajoutons aussi de prestige, dans un pays sans aucune expérience étatique d'une notion naissante comme celle des politiques culturelles.

À propos de cette observation, selon les déclarations de Alfredo Tarre Murzi, ancien directeur de l'INCIBA, le Congrès National n'a pas donné les ressources financières suffisantes pour le fonctionnement de cette nouvelle institution. En outre, la politique publique de la culture n'occupait pas de place privilégiée dans les plans politiques du Venezuela pendant ces années-là et, par conséquent, le rôle de l'INCIBA dans le contexte du développement national était pratiquement nul. Le Ministère de l'Éducation ne donnait pas d'importance à la mission de l'INCIBA et le budget national pour la culture était pauvre et assez limité¹³⁸, situation qui reflète le peu d'importance de la culture et ses politiques dans le contexte de l'administration publique de cette période.

En matière de politique culturelle pour le développement de la danse, l'INCIBA orientera son action vers la formation et la création, ce qui représentera les premières politiques publiques formelles au Venezuela pour cette discipline artistique. Cependant, à cause de la courte durée de l'INCIBA, les projets envisagés n'auront pas de continuité dans le temps : ils seront démantelés, sans impact appréciable dans le secteur de la danse professionnelle.

Quant aux politiques de formation, l'INCIBA essaiera de créer une école étatique de danse, l'Escuela de Danza de l'INCIBA, orientée vers trois disciplines : la danse classique, la danse contemporaine et la danse traditionnelle¹³⁹. Sur cette école, nous soulignons deux choses : la première concerne une politique culturelle publique qui s'intéresse à la création d'une école

¹³⁸ Déclaration d'Alfredo Tarre Murzi citée par Edwin Harvey, de l'ouvrage *El Estado y la Cultura. Políticas Culturales en Venezuela* (1972), dans l'ouvrage : Edwin Harvey. *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias, op. cit.*, pp. 269-271.

¹³⁹ Quand nous parlons de la création d'une école de danse, nous parlons de la création d'un établissement étatique pour la formation professionnelle dans cet art. De telle manière que ce n'est pas un type de projet orienté vers la création d'une école quant à un style spécifique ou à une tradition esthétique, à l'inverse de : style de l'école française (l'École de Danse de l'Opéra National de Paris), style de l'école russe (l'Académie de ballet Vaganova), style de l'école italienne (l'École du Théâtre alla Scala) ou style de l'école danoise (l'École de Danse du Ballet Royal Danois).

professionnelle, ce que nous pourrions interpréter provisoirement comme une politique à long terme ou une politique de reconnaissance professionnelle de la danse qui commence dès l'école. La deuxième concerne l'action de légitimer, dans le cadre de la formation artistique, trois disciplines de danse très éloignées les unes des autres pendant cette période¹⁴⁰ et, notamment, d'inclure la danse traditionnelle vénézuélienne dans son programme de formation¹⁴¹.

Quant aux politiques de création, pendant une première phase, l'INCIBA va intégrer trois compagnies de danse privées dans sa structure : la compagnie Danza Venezuela¹⁴² pour la danse traditionnelle, la compagnie Ballet Nacional de Venezuela¹⁴³ pour la danse classique et la compagnie Teatro de la Danza Contemporánea¹⁴⁴ pour la danse contemporaine. Cette opération de l'INCIBA, nous conduit à certaines observations :

- La première considération : la tâche complexe, dans le cadre d'une administration culturelle publique naissante, d'articuler le travail de trois organisations d'origines différentes en ce qui concerne leurs structures administratives, leurs disciplines artistiques et aussi leurs trajectoires. Là nous pouvons aussi inclure leurs aspirations et leurs intérêts en tant qu'organisations artistiques déjà créés dans un autre contexte, celui de la société civile.
- La deuxième considération : la subordination de ces trois compagnies, déjà créées et privées, aux intérêts du pouvoir étatique représenté par l'INCIBA. Dans cette considération, il ne faut pas négliger les dynamiques et les problèmes bureaucratiques qui entraînent inévitablement l'administration publique et surtout les dynamiques d'une institution étatique en pleine réussite de sa consolidation et sa légitimation.
- La troisième considération : le manque d'une politique publique de la danse à long terme et capable par elle-même de générer ses propres ressources artistiques. Dans cet esprit, une politique de formation-crédation capable de produire ses danseurs.

¹⁴⁰ Par exemple, sur les enjeux de légitimation de la danse contemporaine dans les politiques culturelles en France par rapport à la danse classique pendant les années 1980, voir notamment : « De 1981 à 1985. La gauche au pouvoir : la danse au premier plan » dans Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, op. cit. pp. 111-155

¹⁴¹ Le curriculum élaboré pour ce projet d'école est considéré comme innovant à l'époque par l'historien de la danse vénézuélienne Carlos Paolillo. Voir à ce sujet : Carlos Paolillo, *Caminos del cuerpo. Una visión escénica de la danza escénica venezolana del siglo XX*, Caracas, Unearles, 2018. p. 49

¹⁴² Sous la direction artistique de la danseuse vénézuélienne Yolanda Moreno.

¹⁴³ Compagnie de danse classique privée sous la direction artistique de Margot Contreras et d'Irma Contreras, ce projet est issu de l'ancien *Ballet Interamericano de Venezuela*, lui aussi privé.

¹⁴⁴ Sous la direction du danseur mexicain Grishka Holguín.

À la fin des années 1960, le Ballet Nacional de Venezuela quitte la structure de l'INCIBA et cette dernière organisation crée un ballet homonyme : le Ballet del INCIBA, celle-ci sera alors la première compagnie de danse professionnelle de l'État. Cependant, au début des années 1970, l'INCIBA fusionne la compagnie Teatro de la Danza Contemporánea avec son ballet, donnant lieu à une autre institution issue de cette fusion : la Compañía Nacional de Danza, d'une durée très courte à cause de divergences de point de vue¹⁴⁵ entre le directeur général, le manager culturel vénézuélien Elías Pérez Borjas, et le directeur artistique, le danseur mexicain de danse contemporaine Grihska Holguín. Avec la disparition de l'INCIBA en 1975, tous ces projets sont démantelés sans continuité à court terme¹⁴⁶.

2.2.2 Le Consejo Nacional de la Cultura, CONAC. 1975-2008. Une deuxième chance pour la danse classique professionnelle

Le CONAC a été créé par loi le 29 août 1975¹⁴⁷, sous le gouvernement du Président Carlos Andrés Pérez¹⁴⁸, dans le but exprès de prendre les compétences institutionnelles et de réorienter les politiques publiques de l'INCIBA.

Le CONAC représentera alors la deuxième tentative d'échelle nationale de création d'une grande institution publique de la culture, mais séparée désormais du cadre des politiques publiques menées par le ministère de l'éducation : ce qui sera une démarche importante pour les politiques culturelles vénézuéliennes, notamment comme un domaine spécifique de l'action publique. Pour les politiques culturelles publiques de la danse, cet organisme créé la Dirección General Sectorial de Danza.

Parmi les principales innovations à noter, le CONAC sera une organisation autonome jointe au Ministère de la présidence pendant 24 ans (1975-1999) et son président aura aussi le statut du ministre d'État à la culture : une double fonction administrative qui restera en vigueur jusqu'en 1992. Le rôle parallèle de ministre d'État à la culture et de président du CONAC sera annulé

¹⁴⁵ Carlos Paolillo, *Caminos del cuerpo. Una visión escénica de la danza escénica venezolana del siglo XX*, op. cit., p. 49

¹⁴⁶ Il faut noter que dans l'histoire des politiques publiques de la danse du Venezuela, il est difficile de trouver des données sur les projets de danse envisagés par l'INCIBA. Situation qui nous indique, d'une manière ou d'une autre, l'état des études sur les politiques publiques de la danse au Venezuela et leurs ressources disponibles pour la recherche scientifique.

¹⁴⁷ Publiée au Journal Officiel N° 1768.

¹⁴⁸ Carlos Andrés Pérez, Président de la IVe République du Venezuela pour la période 1974-1979 : du parti de gauche Acción Democrática.

par Décret N° 2.461, du 28 juillet 1992, suite à une série de réformes de l'administration de l'État visant à réduire les dépenses publiques.

Lors d'élaboration de la loi de création du CONAC, la commission responsable tentait d'inclure un article fixant un pourcentage minimum du budget national dédié à la culture, cependant cette initiative n'est pas acceptée par le Congrès National : ce qui aurait pourtant été un pas assez important pour les politiques culturelles au Venezuela¹⁴⁹.

Par ailleurs, l'action du CONAC avait le double rôle de formulation et de mise en œuvre les politiques culturelles de l'État Vénézuélien, comme politique publique différenciée de la politique éducative, et comme conseil aux autres organismes de l'administration publique en matière culturelle. Dans ce sens, le CONAC assumera le rôle de grand organisme recteur de la culture à l'échelle nationale.

Le CONAC régira les politiques culturelles publiques du Venezuela pendant les trois dernières décennies du XXe siècle¹⁵⁰, jusqu'à la fin de la IVe République en 1999. Cette année-là, le CONAC commence une nouvelle étape dans l'administration publique dans la structure du nouveau Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (1999-2004) et ensuite dans la structure du Ministerio de la Cultura (2005-2007).

En 2008, après les différentes tentatives de création d'une nouvelle administration culturelle publique par le gouvernement du Président Hugo Chávez¹⁵¹, le CONAC perdra finalement toutes ses compétences institutionnelles et sera dissout après la création du Ministerio del Poder Popular de la Cultura (2007 - à nos jours).

Le CONAC et les politiques culturelles publiques de la danse classique

Pendant 24 ans, la politique culturelle du CONAC et de sa Dirección General Sectorial de Danza, sera orienter vers la formation, la création et la diffusion. Concernant la formation, cet organisme entreprendra de nouveau la création d'une école de danse professionnelle, développera un projet de régularisation de certaines écoles de danse privées à travers la création d'un

¹⁴⁹ Voir à ce sujet : Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias, op. cit.*, p. 283

¹⁵⁰ Dans le discours institutionnel ces politiques culturelles ont été orientées vers : la promotion de la liberté de création artistique et culturelle, l'essor des institutions pour la diffusion de la culture dans la société vénézuélienne, la protection juridique et sociale des artistes et des travailleurs de la culture, la protection du droit d'auteur, la protection du patrimoine culturel, entre autres objectifs. Voir à ce sujet : Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias, op. cit.*, pp. 279-280

¹⁵¹ Président de la République Bolivarienne du Venezuela pour les périodes suivantes : 1999-2001, 2001-2007 et 2007-2013.

système national d'écoles de danse et introduira les études formelles de la danse dans le cadre universitaire.

Quant à la création et à la diffusion, après les tentatives de l'INCIBA, une nouvelle compagnie de danse classique sera créée dans la structure du Teatro Teresa Carreño. Et le CONAC fera deux tentatives, sans succès, de création d'un ballet de la jeunesse. Cette période de politiques culturelles publiques de la danse sera un période de création de nouveaux projets pour l'essor professionnel de la danse classique, néanmoins la plupart de ceux-ci seront de courte durée pour des causes « budgétaires ».

Par ailleurs, dans cette période de politiques publiques de la danse professionnelle, nous considérons le manque de politiques orientées vers la protection et la reconnaissance pleine du métier de danseur classique. À cet égard, nous parlons : en premier lieu, d'une cadre juridique de protection et de soutien aux métiers artistiques, que ce soit une loi de culture ou une loi de protection des artistes du spectacle¹⁵². En deuxième lieu, la création d'un établissement étatique de médecine de la danse¹⁵³. Et, en troisième lieu, un centre de diffusion de la danse comme métier et discipline artistique. Sur ce point nous soulignons l'importance d'une stratégie de communication culturelle pour la création de publics et notamment pour la réorientation d'une communauté de références symboliques autour de la danse professionnelle : la communauté de valeurs dans laquelle se structure l'estime sociale sur les collectifs sociaux¹⁵⁴. À nos avis, trois types de projets fondamentaux permettant de donner à la danse un statut professionnel et d'aborder certains de ses problèmes structurels.

L'Escuela Nacional de Danza et le Sistema Nacional de Escuelas de Danza. Deux aspirations professionnelles

En 1981, le CONAC créé une école de danse professionnelle à San Cristobal, dans la région des Andes : l'Escuela Nacional de Danza - Táchira, l'ENDANZA. Cette école sera créée par le danseur vénézuélien Luis Sanchez Torres et utilisera comme référence de formation le

¹⁵² Lors de la gestion du CONAC, les lois suivantes sont adoptées au Venezuela : *Ley de Cinematografía Nacional* (1993), *Ley de Fomento y Protección del Desarrollo Artesanal* (1993), *Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural* (1993), *Ley de Derecho de Autor* (1993), *Ley del Libro* (1997) et *Ley de Depósito Legal* (1997).

¹⁵³ Le suivi médical préventif de danseurs professionnels est un domaine des politiques de reconnaissance professionnelle de la danse négligé au Venezuela. Dans ce cas, nous prenons l'exemple de deux centres : National Institute of Dance Medicine and Science, à Londres, et the Harkness Center for Dance Injuries, à New York.

¹⁵⁴ À ce propos, Axel Honneth nous rappelle l'importance d'accéder aux instruments de pouvoir symbolique d'une société pour obtenir une reconnaissance dans le cadre de l'estime sociale.

curriculum de l'école de danse de l'INCIBA. Ainsi, l'ENDANZA - Táchira orientera son offre de formation vers trois disciplines de la danse : la danse classique, la danse contemporaine et la danse traditionnelle vénézuélienne, avec un plan d'étude d'une durée de huit ans.

À propos de ce projet de formation, il présente certaines particularités d'un point de vue des politiques culturelles publiques pour l'essor d'un secteur professionnel organisé :

- La première particularité : c'est un projet d'école de danse conçu en province, dans la région des Andes, ce que nous pourrions interpréter provisoirement comme le résultat d'une politique de décentralisation artistique et administrative de l'État, cependant c'est un projet qui apparaît isolé sur le territoire. Lors de cette période et les années suivantes, il n'y aura pas d'autres projets de formation similaire à l'échelle nationale dans d'autres villes du Venezuela. En fait, l'ENDANZA-Táchira reste de nos jours l'unique projet d'école de danse en province par l'État.
- La deuxième particularité : après la création d'ENDANZA-Táchira, il n'y aura pas de projet de création d'une compagnie de danse à San Cristobal ou dans la région des Andes, ce qui nous pose quelques questions sur la continuité professionnelle d'un projet de formation de danseurs professionnels et plus précisément sur les offres d'emploi pour les danseurs dans cette région du pays. En fait, au début des années 1980, les compagnies de danse classique étaient principalement situées à Caracas : par exemple, la compagnie étatique Ballet Teresa Carreño et d'autres compagnies privées comme le Ballet Nuevo Mundo ou le Ballet Metropolitano de Caracas. Ainsi, ce qui pourrait représenter une politique de formation décentralisée ne coïncide pas avec une politique de création de compagnies de danse centralisée par l'action de l'État.

Au début des années 1990, la Dirección General Sectorial de Danza du CONAC met en œuvre un deuxième projet de formation professionnelle : le Sistema Nacional de Escuelas de Danza. Ce projet naît de l'initiative du Président du CONAC, le musicien Jose Antonio Abreu, dans le but de créer un projet similaire en danse à celui du Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles¹⁵⁵, créé en 1975 par le musicien-même. Le Sistema Nacional de Escuelas de Danza était plutôt un réseau d'écoles privées dans les différentes régions du Venezuela sous la coordination du CONAC avec une école étatique centrale, dénommée « núcleo rector », à

¹⁵⁵ C'est un programme d'éducation musicale fondé par le musicien José Antonio Abreu avec le soutien de l'État vénézuélien. L'un des projets les plus reconnus des politiques culturelles publiques au Venezuela.

Caracas. D'un côté, ce système d'écoles cherchait à construire un curriculum de formation professionnelle commun dans le domaine de la danse classique, la danse contemporaine et la danse traditionnelle vénézuélienne au sein des écoles du pays, et, d'un autre côté, le système tentait d'organiser le travail pédagogique et le fonctionnement de ces centres de formation. En 1995, le « nucléo rector » est dissout et tout le système national d'écoles disparaît en conséquence.

L'Instituto Universitario de Danza, l'IUDANZA, 1998-2008. La reconnaissance des études de la danse au cadre universitaire

Au début des années 1990, par initiative du Ministre de l'éducation, Gustavo Roosen, et le Président du CONAC - Ministre d'État à la Culture, Jose Antonio Abreu, se décide la création de différents instituts universitaires dans le domaine de l'art : l'Instituto Universitario de Estudios Musicales (1991), l'Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón (1991), l'Instituto Universitario de Teatro (1996) et l'Instituto Universitario de Danza (1998).

L'Instituto Universitario de Danza représentera l'entrée de la danse dans les études universitaires du Venezuela et sa reconnaissance institutionnelle dans le cadre académique¹⁵⁶. Cette institution représentera aussi une démarche importante pour la recherche et les études de la danse. Néanmoins, ce projet de formation universitaire fera partie d'une politique culturelle publique de conception centralisée, car il n'y aura pas d'autres centres de formation dans d'autres régions du pays.

Son offre de formation créera les premières licences de danse classique et de danse contemporaine au Venezuela : la licence de pédagogie de la danse classique, la licence de pédagogie de la danse contemporaine, la licence d'interprétation de la danse classique et la licence d'interprétation de la danse contemporaine. Toutefois, à différence d'autres projets éducatifs promus par l'État, la danse traditionnelle vénézuélienne ne fera pas partie de ce premier procès de reconnaissance institutionnelle de la danse dans le cadre universitaire.

Au début des années 2000, l'Instituto Universitario de Danza met en œuvre le Programa Profesional de Danza, le PRODANZA : un projet de formation universitaire orienté vers la validation de l'expérience professionnelle d'anciens danseurs et de maîtres de danse avec un parcours artistique reconnu au Venezuela. Un programme exclusivement adressé aux artistes de la danse qui n'ont pas eu ce moyen de formation pendant les années 1970, 1980 et 1990. Ce

¹⁵⁶ Actuellement, l'Universidad del Zulia offre la *Licenciatura en artes escénicas*, mention: danza, et l'Universidad de los Andes offre la *Licenciatura en danza y artes del movimiento*.

programme unique de validation professionnelle dure deux ans et offre seulement la licence de pédagogie de la danse classique et la licence de pédagogie de la danse contemporaine.

En 2008, l'Instituto Universitario de Estudios Musicales, l'Instituto Universitario de Teatro, l'Instituto Universitario de Danza et l'Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón seront dissouts pour donner lieu un nouveau projet universitaire, plus interdisciplinaire dans le champ des arts : l'Universidad Nacional Experimental de las Artes, l'UNEARTES, un établissement qui élargira de plus la formation universitaire en arts vivants au niveau du master et du doctorat.

Le Ballet Teresa Carreño, 1979 – à nos jours. La première compagnie de l'État de danse classique

Après la courte durée du projet de compagnie de danse de l'INCIBA, l'État vénézuélien entreprend la création d'une nouvelle compagnie de danse à Caracas, mais curieusement ce sera une compagnie de danse sans une école officielle dans sa structure : le Ballet Teresa Carreño. De telle manière que le corps artistique, c'est-à-dire les danseurs, sera exclusivement nourrit de danseurs professionnels issus d'écoles privées, avec leurs différentes formations et leurs différents styles.

Ainsi, le Teatro Teresa Carreño, un nouvel établissement culturel étatique pour cette époque, créé le Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño en 1979, nommé quelques années plus tard le Ballet Teresa Carreño.

Dans le domaine des politiques culturelles publiques de la danse, ce projet sera la deuxième tentative de l'État vénézuélien pour mettre en œuvre une compagnie étatique de danse, dans ce cas avec un répertoire exclusivement de danse classique et de danse néoclassique avec un corps artistique d'environ 40 danseurs. Dès ses débuts, la direction artistique du ballet est dirigée par figures renommées de la danse internationale : le maître argentin Rodolfo Rodríguez (1979-1982), le danseur cubain Enrique Martínez et le danseur hongrois Ivan Nagy (1982-1984), de l'American Ballet Theater, et le chorégraphe vénézuélien Vicente Nebrada (1984-2002). Ensuite, à la mort de Nebrada, en 2002, le ballet reste à nos jours sans direction artistique claire, car la direction du Teatro Teresa Carreño a décidé de supprimer la figure de directeur artistique du ballet et de conformer un groupe de professionnels, dite « corps collégial », pour diriger cette compagnie de danse.

Néanmoins, cette dernière opération de la direction de Teatro Teresa Carreño entraîne quelques questions sur les enjeux de reconnaissance professionnelle d'une compagnie de danse et ses danseurs. Nous posons les questions suivantes :

- Dans la danse, la figure de directeur artistique ou de chorégraphe résident est fondamentale pour le développement artistique de la compagnie et notamment de chaque danseur. De plus, dans un métier artistique comme la danse, c'est un point qui ne peut pas être négligé ni subordonné, que ce soit dans le cadre d'une politique de la danse à long terme ou dans le cadre du management artistique quotidien. Il s'agit surtout d'un métier qui se développe dans une dimension artistique et dont le résultat du travail est intégralement esthétique. Donc, au sein d'une institution étatique créé exclusivement pour l'essor professionnel d'un art comme la danse : la décision de supprimer la figure de directeur artistique tient-elle vraiment compte les enjeux professionnels de cette compagnie de danse ? Quelles sont alors les conséquences dans le travail quotidien des danseurs et dans leur croissance artistique ¹⁵⁷ ?

Et, très important : dans quelle mesure cette décision signifie que la danse n'est pas reconnue, dans sa dimension professionnelle, esthétique et artistique, par les institutions de l'État lui-même ?

Le Ballet Nacional Juvenil de Venezuela, 1990-1995, et le Ballet Juvenil Teresa Carreño, 1996-2001. Le jeune danseur : un statut professionnel incertain

Dans l'évolution des politiques publiques de la danse au Venezuela, plus précisément pendant les années 1990, l'idée de créer un ballet de la jeunesse est un projet qui réapparaît fréquemment. Une compagnie étatique de danse adressée exclusivement aux jeunes danseurs qui ont fini l'école, mais qui attendent de commencer une carrière dans une compagnie professionnelle. Les raisons de la disparition ou le manque de continuité de ces projets sont associés, en général, à des causes budgétaires.

Dans ce sens, un ballet de la jeunesse sera un lieu de développement professionnel et artistique entre l'école et la compagnie de danse, une compagnie de transition. Cependant, dans ce type de projets nous observons que le statut de ces jeunes danseurs n'est pas tout à fait clair : sont-

¹⁵⁷ Ce point est apparu dans les entretiens réalisés avec les danseurs professionnels vénézuéliens sur la reconnaissance professionnelle de la danse classique.

ils encore des étudiants en danse ? ou sont-ils déjà reconnus, dans l'institutionnel, comme danseurs professionnels ?

Ainsi, en 1991, le CONAC entreprend le premier projet de compagnie étatique de danse adressé exclusivement à des jeunes danseurs : le Ballet Nacional Juvenil du Venezuela. À l'instar du système national d'écoles de danse, ce projet aura différents sièges ou « núcleos pilotos » dans le pays : Caracas, Barquisimeto et Cumaná, ce qui s'encadre dans une première politique de décentralisation artistique. Néanmoins, le centre administratif et politique du projet demeure à Caracas. Dans sa structure, le ballet est piloté par une directrice, la danseuse vénézuélienne Eva Millán, et par un conseil supérieur composé d'un groupe de maîtres de danse¹⁵⁸. En 1995, après une courte durée, le Ballet Nacional Juvenil du Venezuela sera dissout par le CONAC lui-même : période administrative pendant laquelle le système national d'écoles de danse est aussi démantelé.

À l'instar du projet du CONAC, en 1996, le Teatro Teresa Carreño reprend l'idée d'une compagnie de danse pour jeunes danseurs : un lieu de transition professionnelle pour ceux qui viennent de finir l'école et qui attendent un poste dans une compagnie professionnelle. Ainsi, le Ballet Juvenil Teresa Carreño démarre sous la direction artistique de Vicente Nebrada, directeur du Ballet Teresa Carreño.

Quant au statut professionnel des danseurs, ce jeune compagnie, connu aussi comme la deuxième compagnie, n'offrait pas de contrat de travail ni de protection médicale vis-à-vis aux risques de santé du métier de danseur : deux caractéristiques dans cette compagnie de danse, qui empêche d'apprécier cette initiative dans le cadre d'une reconnaissance professionnelle des artistes concernés. En général, ces jeunes recevaient un entraînement de danse classique et jouaient, comme corps de ballet, dans les productions du Ballet Teresa Carreño. En 2001, le Teatro Teresa Carreño dissout ce projet.

D'un point de vue de politique publique de la danse à long terme et notamment d'une action publique pour la véritable reconnaissance professionnelle de cet art, ces deux projets de ballet de la jeuneuse présentent une faiblesse dans la légitimation des besoins spécifiques du métier du danseur.

Cette faiblesse nous pouvons l'observer, d'une part, dans le manque de salaire pour se consacrer pleinement à cette étape de transition et, d'autre part, dans le manque de protection médicale

¹⁵⁸ Sous la présidence de la maîtresse de danse Nena Coronil et intégré par les danseurs et les maîtres de danse : Adriana Urdaneta, Keyla Ermecheo, Everest Mayora, Marianella Marturet, Pablo Chiossone, José Parés, Domingo Renault, Carlos Paolillo, Fanny Montiel et Rodolfo Varela.

par rapport aux risques de santé spécifiques de la danse, une question très sensible. Il convient de comprendre qu'un jeune danseur peut être obligé d'arrêter sa carrière à cause d'une blessure. Dans ce contexte, par exemple, c'est une politique de la danse qui n'arrive pas à tenir compte des singularités professionnelles de cette discipline artistique et, surtout, c'est une politique publique qui commence à consolider paradoxalement les structures de marginalisation et de précarisation dans lesquelles les danseurs se trouvent. Une politique publique qui ne donne pas de moyens nécessaires pour le véritable essor et la reconnaissance de la danse classique comme métier. Le statut professionnel du danseur est déjà incertain dès les premières étapes de sa carrière.

2.3 XXI siècle. Une « nouvelle » politique culturelle de la danse : une action publique dans quelle direction ?

Après l'élection d'Hugo Chávez à la présidence de la IV^e République du Venezuela, le 6 décembre 1998, commencera une période de transformations politiques, sociales et économiques dans le pays¹⁵⁹. Tout d'abord, une nouvelle constitution sera rédigée et ensuite celle-ci sera approuvée par referendum le 15 décembre 1999¹⁶⁰. À partir de ce moment, la Ve République est proclamée et nommée officiellement République Bolivarienne du Venezuela.

Concernant les politiques culturelles de l'État, il y aura une série de transformations dans l'administration culturelle publique jusqu'à la création définitive du premier ministère de la culture du Venezuela. Ainsi, l'État créera les institutions suivantes : le Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (Vice-Ministerio de Cultura, 1999-2004) et le Ministerio de la Cultura

¹⁵⁹ Néanmoins, ces transformations de la Révolution Bolivarienne mènent le pays vers une crise politique, économique et sociale. Selon le Fond Monétaire International, l'inflation annuelle sera de 10 000 000 % en 2019. Selon le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés et l'Organisation Mondiale pour les Migrations, le chiffre de migrants et de réfugiés vénézuéliens sera de 4 000 000 en 2019. Selon l'Observatoire Vénézuélien de la Violence, le Venezuela était le pays le plus violent d'Amérique Latine avec un chiffre de 81,4 morts violents pour 100 000 habitants en 2018. À partir du 2019, le Venezuela a deux présidents partiellement reconnus par la communauté internationale : Juan Guaidó et Nicolas Maduro. Voir à ces sujets : 1) Fondo Monetario Internacional, *Perspectivas de la economía mundial*, avril 2019, p.54. Disponible en ligne : <https://www.imf.org/es/search#q=venezuela%20inflaci%C3%B3n&sort=relevancy> 2) Haut-Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés : <https://www.acnur.org/noticias/press/2019/6/5cfa5eb64/refugiados-y-migrantes-de-venezuela-superan-los-cuatro-millones-acnur-y.html> et 3) Observatorio Venezolano de Violencia, *Informe anual de violencia 2018* : <https://observatoriodeviolencia.org.ve/ovv-lacso-informe-anual-de-violencia-2018/>

¹⁶⁰ La Constitution de la République Bolivarienne du Venezuela consacre quatre articles aux droits culturels. L'article 98 sur la libre création culturelle, la participation culturelle de l'individu et la reconnaissance des droits d'auteurs ; l'article 99 sur les valeurs de la culture, l'action de l'État, l'autonomie de l'administration culturelle publique et la protection du patrimoine ; l'article 100 sur la reconnaissance des cultures autochtones, l'interculturalité, la protection des travailleurs de la culture et le financement culturel ; et l'article 100 sur la participation des médias dans la diffusion de l'art et de la culture. Voir : <http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/2011/04/CONSTITUCION.pdf>

(2005-2007) : renommé deux ans plus tard le Ministerio del Poder Popular de la Cultura (de 2007 - à nos jours).

Par ailleurs, cette nouvelle période de politiques publiques de la culture sera part, comme toute l'action de l'État, du projet politique de la Révolution Bolivarienne. À cet égard, le Professeur Carlos Guzmán, ancien Directeur de l'Instituto de Investigación de la Comunicación, l'ININCO, de l'Universidad Central de Venezuela, remarque la mise en œuvre d'un modèle « d'autoritarisme culturel » par l'État : ce qui sera une politique culturelle publique au service de l'idéologie de la Révolution Bolivarienne¹⁶¹. En conséquence, le Venezuela commencera une période de restrictions des libertés politiques, culturelles et artistiques des citoyens, et d'actions de censure des artistes opposants au projet de la « révolution ». De plus, l'administration culturelle publique commence à exiger de fonctionnaires de l'État un engagement manifeste à ce projet politique.

Malgré cette situation de restrictions des libertés démocratiques des citoyens vénézuéliens et d'un modèle « d'autoritarisme culturel » au sein l'action de l'État, les politiques publiques de la danse avanceront dans la création de nouvelles institutions. Ainsi, l'État créera une école étatique de danse à Caracas, l'Escuela Nacional de Danza en 2001, l'Instituto de Artes Escénicas y Musicales en 2006, la Compañía Nacional de Danza en 2006, l'Universidad Nacional Experimental de las Artes en 2008, l'UNEARTES, et le Teatro Teresa Carreño créera deux nouveaux ballets de la jeunesse, le Ballet Juvenil Teresa Carreño et le Ballet Juvenil Teresa Carreño-Catia en 2017.

Quant à la législation en matière culturelle, l'Assemblée Nationale approuvera finalement la *Ley Orgánica de Cultura*¹⁶² (2014) et la *Ley de Protección Social al Trabajador y a la Trabajadora Cultural*¹⁶³ (2014) : la discussion autour du « reglamento » de cette dernière loi a lieu 2019. Cependant, comme nous avons déjà souligné, ces deux lois ont reçu des critiques à cause du contexte de radicalisation politique dans lesquelles elles ont été approuvées¹⁶⁴.

¹⁶¹ Voir à ce sujet : Carlos Guzmán, “Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempo de autoritarismo”, *art. cit.*, pp. 195-238. Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 [Consulté en novembre 2018]

¹⁶² Selon le Décret N° 1.411, publié au Journal Officiel N° 6.154 du 19 novembre 2014. Disponible en ligne : <http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/2015/03/Ley-org%C3%A1nica-de-cultura.pdf>

¹⁶³ Selon le Décret N° 1.231, publié au Journal Officiel N° 40.491 du 5 septembre 2014. Disponible en ligne : <https://dhrdotme.files.wordpress.com/2013/02/ley-de-proteccion-social-al-trabajador-y-a-la-trabajadora-cultural.pdf>

¹⁶⁴ Voir notamment les observations du chercheur vénézuélien Tulio Hernández et de la chercheuse vénézuélienne Gisela Kosak à propos de ce sujet, dans : Carlos Guzmán, “Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempo de autoritarismo”, *art. cit.*, pp. 223-226.

2.3.1 Le Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. 1999-2004. La genèse d'un ministère pour la culture

Dans l'administration publique, l'une des premières mesures d'Hugo Chávez est la création du Ministerio de Educación, Cultura y Deportes¹⁶⁵. Avec cette nouvelle restructuration en matière culturelle, les politiques publiques de la culture se regroupent avec les politiques publiques de l'éducation, une situation un peu similaire à l'époque de l'INCIBA, et le président du CONAC a le poste de sous-ministre de culture.

A partir de ce moment, le CONAC commence progressivement à perdre ses compétences institutionnelles dans la conception et dans la mise œuvre des politiques culturelles publiques du Venezuela. En 2004, le gouvernement d'Hugo Chávez crée la figure de ministre d'État à la culture¹⁶⁶ : poste qui sera assumé par le président du CONAC et qui restera en vigueur seulement un an, jusqu'en 2005.

Concernant les politiques de la danse classique pendant cette première période de la Ve République, le Consejo Nacional de la Cultura et la Dirección General Sectorial de Danza entreprendront de nouveau la création d'une école étatique de danse à Caracas en 2001 : l'Escuela Nacional de Danza-Caracas. D'un côté, ce projet sera la continuité de deux projets étatiques en échec : l'Escuela de Danza de l'INCIBA et le Sistema Nacional de Escuelas de Danza. D'un autre côté, ce sera la continuité du projet Escuela Nacional de Danza - Táchira créé à San Cristobal, dans la région des Andes, en 1981 : un projet conçu en province et qui aura son siège à Caracas 20 ans plus tard.

Dans le discours institutionnel, l'Escuela Nacional de Danza - Caracas naît de la volonté de créer un nouvel établissement étatique de formation orienté vers la professionnalisation de la danse dès l'école. À l'instar d'autres projets de formation démarrées par l'État des décennies plus tôt, l'offre de formation s'orientera vers la danse classique, la danse contemporaine et la danse traditionnelle vénézuélienne.

Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 [Consulté en novembre 2018]

¹⁶⁵ Décret-Loi 375 du 5 octobre 1999.

¹⁶⁶ Décret N° 2.938, publié au Journal Official N° 37.952 du 3 mai de 2004. L'architecte Francisco Sesto Novás sera ministre d'État à la culture pendant cette période et le vice-ministère de la culture sera démantelé.

2.3.2 Le Ministerio de Cultura, 2005-2007, le Ministerio de Poder Popular para la Cultura, 2007 – à nos jours. 40 ans de politiques publiques de la culture et l'arrivée d'un ministère

Après 40 ans de tentatives de création d'une grande institution pour la mise en œuvre des politiques culturelles publiques, le premier ministère de la culture du Venezuela est conçu le 9 février du 2005¹⁶⁷.

Le nouveau ministère se structurera dans trois vice-ministères : le Vice-Ministerio de la Diversidad e Identidad Cultural, le Vice-Ministerio de Desarrollo Humano et le Vice-Ministerio de Desarrollo de la Economía Cultural¹⁶⁸. En 2007, après une série de réaménagements dans l'administration publique, le Ministerio de la Cultura sera renommé Ministerio del Poder Popular de la Cultura. À partir de ce moment, le ministère développera son action autour de cinq axes d'intervention culturelle : 1) Cinéma et Audiovisuel, 2) Politique du Livre et de la Lecture, 3) Pensée critique, Patrimoine et Mémoire, 4) Arts de l'Image et de l'Espace et 5) Arts Vivants et Musique. Chaque axe comportera un ensemble d'établissements pour la conception, l'orientation et la mise en œuvre des politiques culturelles publiques dans leurs domaines respectifs.

L'axe des Arts Vivants et de la Musique, sous l'orientation du ministère, aura la compétence de conception et de mise en place des politiques publiques de la danse, du théâtre, de la musique et du cirque. Dans le discours institutionnel, ses politiques seront orientées vers la formation, la création, la diffusion et la recherche. Le Teatro Teresa Carreño, la Compañía Nacional de Danza et l'Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, l'IAEM, font désormais partie de cet axe d'intervention publique de la culture.

Pendant cette période de restructuration des politiques des arts vivants, la création de l'Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, l'IAEM, sera l'une des principales innovations du ministère. Les politiques publiques de la danse, comme celles des différentes disciplines des arts de la scène, disposeront d'un espace plus spécifique dans le domaine vaste et inégal¹⁶⁹ des politiques culturelles publiques. Toutefois, la catégorie « artes escénicas » reste comme un

¹⁶⁷ Le premier ministère de la culture du Venezuela est créé par Décret N° 3.464, publié au Journal Officiel N° 38.124 du 10 février 2005.

¹⁶⁸ Pour une description détaillée des compétences institutionnelles de ces trois vice-ministères, voir « Ministerio del Poder Popular para la Cultura » dans : Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias*, op. cit., pp. 387-388

¹⁶⁹ Nous prenons l'exemple de la danse comme d'un art secondaire dans les politiques culturelles publiques, voir le cas français : « De 1971 à 1980. La danse encore petite sœur de la musique » dans Marianne Filloux-Vigreux, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, op. cit., pp. 47-110

domaine incertain par rapport aux singularités de la danse, le théâtre et le cirque, et leurs politiques respectives¹⁷⁰.

Par ailleurs, cette nouvelle institution gardera, dans sa structure organisationnelle, la Dirección General Sectorial de Danza de l'ancien Consejo Nacional de la Cultura : renommée désormais Secretaría Nacional de Danza.

La Compañía Nacional de Danza, la CND, 2006 – à nos jours. Un lieu de travail stable pour les danseurs professionnels ? Quel type de reconnaissance ?

À propos des politiques de la danse, en 2006, le Ministerio del Poder Popular de la Cultura créé une nouvelle compagnie étatique : la Compañía Nacional de Danza¹⁷¹, la CND. L'une des principales caractéristiques de ce projet sera la création de trois troupes de danseurs : la troupe de danse néoclassique¹⁷², la troupe de danse contemporaine et la troupe de danse traditionnelle vénézuélienne. Néanmoins, le casting de danse néoclassique sera de courte durée : il sera dissout quatre ans après sa création pour causes budgétaires et par un manque d'une direction artistique claire pour cette troupe de danseurs¹⁷³.

À propos de cette décision de la direction de la CND, il convient de remettre en question la conception de ce projet à long terme dans le cadre d'une action de l'État et notamment dans la portée d'une politique culturelle publique. Après 50 ans de politiques pour la danse : quelles sont les conséquences d'un autre projet en échec dans le secteur ? quelles sont les perceptions qui se consolident, en conséquence, autour de la danse comme métier ?

De plus, il faut remarquer que, dans les politiques pour la professionnalisation de la danse, la dissolution du casting de néoclassique a signifié la perte des postes de travail pour ce collectif d'artistes : quel type de politique culturelle pour la danse professionnelle ?

Malgré la dissolution du casting de danse néoclassique, la CND sera à l'origine un projet ambitieux avec trois corps artistique spécialisés dans trois domaines différents de la danse : en quelque sorte, ce seront trois compagnies de danse dans la même structure. Il faut souligner que la CND est la première compagnie étatique de danse au Venezuela qui intègre dans sa structure

¹⁷⁰ Revenant sur cette observation, c'est une catégorisation qui laisse floues les singularités de chacune de ces professions par rapports à une politique publique : des danseurs, des acteurs et des artistes de cirque.

¹⁷¹ La Compañía Nacional de Danza a été créé le 10 mai 2006 selon le Décret N°4.264, publié au Journal Officiel N° 38.373.

¹⁷² Une troupe formée par des danseurs classiques, dont j'étais danseur.

¹⁷³ Deux points qui sont apparus lors des entretiens avec deux anciennes danseuses de ce casting.

artistique un corps de danseurs de danse contemporaine et de danse traditionnelle, en représentant d'ailleurs la première offre d'emploi stable pour ce collectif de danseurs. Par ailleurs, ce sera la deuxième tentative de reconnaissance institutionnelle et professionnelle de ces deux disciplines dans une compagnie de danse¹⁷⁴.

L'Universidad Nacional Experimental de las Artes, l'UNEARTES, 2008 – à nos jours. Une deuxième reconnaissance des études artistiques dans le cadre universitaire

En 2008, dans le cadre d'une politique culturelle de décentralisation administrative et artistique, le gouvernement d'Hugo Chavez créé l'Universidad Nacional Experimental de las Artes¹⁷⁵, l'UNEARTES : celui-ci sera le deuxième grand projet de cette période ayant pour but de professionnaliser la danse et d'autres pratiques artistiques dans le cadre universitaire.

L'UNEARTES, un projet sans précédents au Venezuela, intégrera dans sa structure académique l'Instituto Universitario de Danza, l'Instituto Universitario de Teatro, l'Instituto Superior de Estudios Musicales et l'Instituto de Artes Plásticas Armando Reverón, donnant une dimension nationale à ce nouvel établissement de formation artistique-universitaire. Ainsi, Uneartes comportera 7 sièges, Centros de Estudio y Creación Artística, dans le pays : quatre sièges à Caracas et les autres trois dans d'autres régions du pays : Portuguesa, Anzoátegui et Nueva Esparta.

Sous la tutelle du Ministerio del Poder Popular de Educación Universitaria et du Ministerio del Poder Popular de la Cultura, l'offre de formation d'UNEARTES dans le domaine de la danse sera : la licence de danse mention interprétation de la danse classique, la licence de danse mention interprétation de la danse contemporaine ou la licence de danse mention interprétation de la danse traditionnelle vénézuélienne ; la licence d'éducation des arts mention pédagogie de la danse classique, de la danse contemporaine ou de la danse traditionnelle vénézuélienne ; e incorporera, comme l'une de ses innovations, la licence de danse mention management et production culturelle. Par ailleurs, l'UNEARTES concevra un programme de master et un programme de doctorat : le master et le doctorat d'Artes y Culturas del Sur.

¹⁷⁴ Nous rappelons que l'Instituto Nacional de Bellas Artes y Cultura, l'INCIBA, amorce en 1965 une politique de reconnaissance institutionnelle de la danse contemporaine et de la danse traditionnelle vénézuélienne dans sa structure.

¹⁷⁵ Selon le Décret N° 6.050 du 6 mai 2008, publié au Journal Official No. 38.934.

Le Ballet Juvenil Teresa Carreño et le Ballet Juvenil Teresa Carreño-Catia, 2017- nous jours. L'aspiration d'un ballet de la jeunesse au Venezuela

En 2017, sous l'initiative du Teatro Teresa Carreño, le projet de création d'un ballet de la jeuneuse apparaîtra de nouveau dans les politiques publiques de la danse classique au Venezuela. Il convient de noter que dans les années 1990, c'était un type de projet peu clair quant à la pleine reconnaissance professionnelle du métier de danseur et c'était en outre une action en échec par les institutions de l'État.

Ainsi, le Teatro Teresa Carreño repris l'idée de créer deux ballets de la jeuneuse : le Ballet Juvenil Teresa Carreño et le Ballet Juvenil Teresa Carreño-Catia, ce dernier ballet dans un quartier populaire de Caracas. À différence de l'ancien ballet de la jeuneuse de ce théâtre (1996-2001), les deux nouveaux ballets de la jeunesse feront partie d'un projet plus ambitieux, un projet qui, au moins dans sa conception, cherchera une meilleure reconnaissance professionnelle de la danse classique¹⁷⁶. Sous la direction du théâtre, ces deux ballets feront un appel à auditions à l'échelle nationale, dans différentes régions du pays, envisageront un corps artistique de 40 jeunes danseurs et les offriront un contrat de travail stable. Toutefois, comme ce projet est très récent, il est difficile d'analyser sa portée sur le secteur professionnel de la danse classique au Venezuela, dans les politiques publiques concernées et notamment dans le temps.

3. Ley Orgánica de Cultura et Ley de Protección Social de los Trabajadores y de las Trabajadoras Culturales. Un premier pas pour la reconnaissance juridique des métiers artistiques au Venezuela

Après la création de l'Instituto de Cultura y Bellas Artes en 1960, le secteur culturel vénézuélien doit attendre 54 ans pour disposer d'une reconnaissance juridique au travers d'une loi de culture et d'une loi de protection des travailleurs de ce domaine. Ce retard dans la légitimation des métiers de la culture, nous fait douter de la véritable place et de la priorité de ce type de reconnaissance dans l'agenda politique des différents gouvernements du Venezuela¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Nous avons essayé de contacter les responsables de ces deux projets pour obtenir des données plus précises. Néanmoins, nous n'avons reçu aucune réponse. Un premier email, avec une description et les objectifs de notre étude a été envoyé le 7 avril 2019. Un deuxième email pour confirmer la réception du premier a été envoyé le 12 avril 2019.

¹⁷⁷ Voir la chronologie des politiques culturelles publiques de la danse que nous avons élaborée à partir de notre enquête : annexes, p. 129-132

Parmi les antécédents de la loi de culture, nous trouvons deux projets de loi en 2001 : le projet du Consejo Nacional de la Cultura et le projet de l'Assemblée Nationale de cette période (2001-2007). Cependant, la Ley Orgánica de Cultura sera finalement adoptée par l'Assemblée Nationale en 2014 après une série de modifications et de reconsidérations politiques des deux projets précédents¹⁷⁸. Concernant les métiers de la culture, la Ley de Protección Social de los Trabajadores y de las Trabajadoras Culturales sera adoptée aussi en 2014 par l'Assemblée Nationale. Cependant, le « reglamento » de cette deuxième loi reste encore en discussion en 2019.

Malgré les critiques de ces deux dispositifs juridiques¹⁷⁹, ceux-ci représentent un premier pas pour la reconnaissance juridique des collectif artistiques au Venezuela. Dans le cadre de notre recherche, ces instruments de reconnaissance juridique ont une portée sur le collectif de professionnels de la danse et la problématique que nous abordons. À ce propos, il faudrait attendre pour pouvoir apprécier l'application de ces dispositifs juridiques dans les différentes institutions de l'Etat, pour évaluer leur portée réelle dans les collectifs concernés et pour adapter une loi de ce type aux singularités des différents disciplines qui font partie des métiers de la culture.

En ce qui concerne la Ley Orgánica de Cultura et notre problématique de recherche, nous soulignons les articles suivants :

- **Préambule. Définitions**

Art 3. Travailleur et travailleuse de la culture : toute personne physique qui se reconnaît comme artiste, créateur ou créatrice, et qui se consacre à une ou plusieurs des disciplines de la culture, avec ou sans dépendance envers une autre personne dans le processus social du travail¹⁸⁰.

- **Chapitre 1. Sur les droits culturels.**

Article 6. Toute personne à la République Bolivarienne du Venezuela a le droit inaliénable au plein développement de leurs capacités intellectuelles et créatives, à la diffusion de leurs œuvres de création, ainsi qu'à l'accès universel à l'information, aux

¹⁷⁸ Voir à ce sujet : “La legislación cultural y las comisiones permanentes de cultura (1989-2016)” dans Carlos Guzmán, “Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempo de autoritarismo”, *art. cit.*, pp. 219-226. Disponible en ligne : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 [Consulté en novembre 2018]

¹⁷⁹ A propos des critiques des lois dans le domaine de la culture adoptées par l'Assemblée Nationale pendant cette période, par rapport au contexte politique du Venezuela, voir les critiques des professeurs Gisela Kosak, Tulio Hernández et Carlos Guzmán de l'Universidad Central de Venezuela, dans : Carlos Guzmán, “Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempo de autoritarismo”, *art. cit.*, pp. 219-226 : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 [Consulté en novembre 2018]

¹⁸⁰ Traduction réalisée par nous-mêmes. Ley Orgánica de Cultura du Venezuela : <http://www.caracas.gob.ve/alcaldiaDeCCS/images/Descargas/Libros/Ley-org%C3%A1nica-de-cultura.pdf>

biens et services culturels ; sans préjudice de la protection juridique des droits de l'auteur sur ses œuvres¹⁸¹.

- **Chapitre 3. Sur les arts visuels, les arts vivants et la musique.**

Article 34. Le Ministère du pouvoir populaire compétent dans le domaine de la culture élaborera des politiques publiques visant à créer des mécanismes viables et durables de formation, de recherche, de promotion, d'encouragement, de protection, de préservation, de visibilité, de diffusion, de production et de commercialisation des œuvres et de leurs créateurs visuels, de leurs créateurs des arts vivants et de leurs créateurs de musique. L'élaboration de ces politiques s'inscrira dans leurs lois respectives¹⁸².

- **Chapitre 4. De la protection sociale des travailleurs et des travailleuses de la culture.**

Article 38. L'État à travers l'organisme compétent dans le domaine de la culture, et en coresponsabilité avec le pouvoir populaire et les autres formes d'organisation sociale, garantit la protection sociale intégrale des travailleurs culturels, dépendants, non dépendants ou indépendants, conformément aux dispositions de la loi sur la protection sociale des travailleurs culturels¹⁸³.

A propos de la Ley de Protección Social al Trabajador y a la Trabajadora Cultural, nous soulignons le rôle de l'État dans la protection des professions artistiques¹⁸⁴ :

- **Chapitre 2. Devoirs de l'État.**

Article 7. Ce sont des devoirs de l'Etat dans la protection sociale des travailleurs et des travailleuses de la culture :

1. Reconnaître le travailleur culturel et la travailleuse de la culture comme un sujet fondamental dans la réalisation des objectifs essentiels de l'État et de la société, établis dans la Constitution de la République.
2. Garantir l'accès au système de sécurité sociale, en reconnaissant les caractéristiques particulières d'un travailleur et d'une travailleuse de la culture.
3. Créer un fonds national pour les travailleurs et les travailleuses de la culture.
4. Garantir l'accès à l'orientation professionnelle, à la protection et à la défense juridique nécessaires au développement de leur travail artistique.
5. Promouvoir des politiques qui garantissent les espaces nécessaires au développement des activités productives des travailleurs culturels¹⁸⁵.

¹⁸¹ Traduction réalisée par nous-mêmes. Ley Orgánica de Cultura du Venezuela : <http://www.caracas.gob.ve/alcaldiaDeCCS/images/Descargas/Libros/Ley-org%C3%A1nica-de-cultura.pdf>

¹⁸² Traduction réalisée par nous-mêmes. *Ibidem*.

¹⁸³ Traduction réalisée par nous-mêmes. *Ibidem*.

¹⁸⁴ Pour approfondir les droits des travailleurs et des travailleuses de la culture au Venezuela, voir Ley de Protección Social de los Trabajadores y de las Trabajadoras Culturales : <https://dhqrdotme.files.wordpress.com/2013/02/ley-de-proteccion-social-al-trabajador-y-a-la-trabajadora-cultural.pdf>

¹⁸⁵ Traduction réalisée par nous-mêmes. Voir : *Ibidem*.

CHAPITRE V

LES EFFETS

LE DANSEUR CLASSIQUE AU VENEZUELA : MÉPRIS, PRIVATION DE RECONNAISSANCE ET DÉTRESSE

Ce chapitre est issu de l'entretien de 10 danseurs professionnels. Avec une formation d'école et un parcours professionnel reconnu dans la danse, tous ces artistes ont offert leurs témoignages sur la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique au Venezuela. Ces expériences, que ce soit dans des compagnies de danse étatiques ou dans des compagnies de danse privées, nous ont permis de construire un premier état sur la reconnaissance professionnelle de la pratique artistique concernée. Dans le cas vénézuélien, nous pouvons parler, plus précisément, d'un art qui aspire à une véritable reconnaissance et à une juste légitimation dans le contexte institutionnel, politique et social. Bref, une discipline artistique qui n'est pas appréciée comme profession.

Notre échantillon d'étude est approximatif. De telle sorte que l'analyse de ces entretiens représentent essentiellement une approche approximative de la problématique de recherche abordée : un travail d'enquête qui a d'ailleurs donné des résultats précieux pour analyser et pour mettre en débat les politiques culturelles de l'État vénézuélien. Sur le terrain d'étude, il convient de souligner que ces politiques font parties d'une action publique orientée vers la professionnalisation de la danse classique et vers la protection des artistes depuis les années 1960, ce qui représente cinq décennies de politiques publiques dans le domaine de la danse.

Dans le cadre de notre analyse, nous avons pris en considération ces éléments en commun, de reconnaissance ou de non-reconnaissance, des témoignages artistiques traités. Selon notre critère, cela nous permettra d'élaborer une analyse plus proche et pertinente du collectif vénézuélien de danseurs classiques, en considérant d'ailleurs leur réalité artistique, professionnelle et sociale comme phénomène partagé. Par ailleurs, afin d'élaborer un discours cohérent et progressif dans notre enquête, le traitement de ces témoignages s'articule avec les deux chapitres précédents : la théorie de la *reconnaissance réciproque* d'Axel Honneth et les politiques culturelles publiques de la danse au Venezuela.

Ainsi, nous avons structuré ce chapitre autour de trois grands axes de réflexion : 1) La famille et le premier déni de reconnaissance, 2) Lorsque l'État est celui qui ne reconnaît pas les singularités de la danse et 3) Prestige, honneur et estime sociale : le danseur classique, un métier méconnu.

5.1 La famille et le premier déni de reconnaissance. Le doute sur le métier de danseur

Dans cette première sphère de reconnaissance, nous aborderons principalement les manifestations de non-reconnaissance du danseur dans le milieu familial : un contexte où l'étudiant en danse, le futur danseur, fera l'expérience de ses premières privations de reconnaissance au Venezuela. Dans ce contexte, nous nous pencherons alors sur deux questions. La première concerne les premières expériences d'absence de reconnaissance du danseur et ce qui peut entraîner pour lui : quand ? Et à quel âge ? La deuxième concerne, comme une conséquence de cette première question, l'insistance de la famille à suivre une formation universitaire par le danseur, situation qui entraînera certains problèmes pour celui-ci.

La perception de la famille autour du statut professionnel de la danse, dans ce cas de la danse classique, sera l'un des facteurs les plus déterminants pour un déni de reconnaissance affective-amoureuse du danseur. D'une part, cette absence d'une reconnaissance dans le milieu familial commencera dans les premières années de formation du jeune danseur et, d'autre part, cette forme de non-acceptation peut durer plusieurs années, un temps considérable dans la vie du danseur professionnel. Dans ce contexte, nous comprendrons l'acceptation de l'autre comme une forme de manifestation d'amour, de respect et surtout de reconnaissance.

L'acceptation du danseur dans le milieu familial comporterait l'approbation, dans le sens noble du terme, de ses désirs et de ce que signifie notamment une mode d'accomplissement personnelle¹⁸⁶ : ce dernier point, c'est l'un des principaux enjeux à souligner dans la reconnaissance affective-amoureuse. Ce qui est refusé aux étudiants de danse, comme un acte de non-reconnaissance, c'est l'approbation familiale et même sociale d'une forme d'accomplissement personnelle, dans ce cas dans le domaine artistique : en outre, d'un art pratiquement méconnu et sans prestige dans la société vénézuélienne.

5.1.1 L'initiation à la danse classique : le choix difficile de danser

Il convient de noter que l'âge d'initiation dans la danse classique au Venezuela est complètement différent pour les filles que pour les garçons. Les filles commencent leur

¹⁸⁶ Dans ce cas, nous comprenons par accomplissement personnel ou accomplissement de soi la satisfaction de l'un des besoins de l'individu : il s'agit de la satisfaction relative des besoins plus concrets pour l'être humain rapportés à d'autres besoins. Par exemple, selon la pyramide de besoins d'Abraham Maslow, nous pouvons observer les besoins de l'individu dans l'ordre suivant : besoins psychologiques, besoins de sécurité, besoins d'appartenance et d'amour, besoins d'estime et besoin d'accomplissement de soi.

formation à l'enfance, entre les 6 et les 9 ans, et les garçons à l'adolescence. Cette différence d'âge d'initiation dans la danse classique est le résultat d'un ensemble de croyances sociales qui considèrent la danse comme une pratique entièrement féminine. De telle manière que les garçons commencent leur formation à partir du moment où ils peuvent choisir « librement » cette pratique artistique et, dans certains cas, quand ils peuvent faire face en quelque sorte à leurs familles à cause de ce choix. Néanmoins, nous n'avons pas trouvé cette dernière typologie de problème chez les artistes de notre enquête.

Dans le cas des filles, la perception initiale de la famille autour de la danse sera celle d'une pratique artistique essentiellement périscolaire, sans aucune perspective professionnelle sur l'avenir. Dans ce contexte, même si les familles savent que leurs filles ont certaines conditions physiques et artistiques pour devenir une danseuse professionnelle, celles-ci refuseront toute considération de faire de la danse une profession et d'invertir tous les moyens nécessaires à ce propos. La danse jouit alors de peu de valeur dans le milieu familial. De plus, d'une manière générale, ces familles n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre pour profiter d'un spectacle de danse. De telle façon que les références artistiques, professionnelles et même sociales autour de la danse sont très limitées. Dans le cas de garçons, comme nous avons déjà vu, ils commencent la danse quand ils peuvent choisir « librement » cette pratique artistique, à l'adolescence. Néanmoins, ce choix « libre » entraînera de la même manière différentes formes de non-reconnaissance et le garçon commencera tard sa formation professionnelle, entre ses 16 et ses 18 ans, ce que nous pouvons observer comme l'une des conséquences d'un manque de reconnaissance de cette pratique artistique. L'initiation à la danse à cet âge limite un véritable développement technique du danseur, car la période idéale pour commencer ce type de formation est l'enfance ou la préadolescence.

5.1.2 Quand commencent les premières expériences de non-reconnaissance affective-amoureuse dans les danseurs classiques professionnels au Venezuela ?

D'une manière très précise, ces types d'expériences de négation de reconnaissance commencent quand l'étudiant exprime ouvertement le désir de se consacrer professionnellement à la danse dans son milieu familial.

Clara Sorzano a 34 ans, elle a suivi sa formation professionnelle en danse classique à Caracas. Ancienne danseuse du Ballet Contemporáneo de Caracas et du Ballet Teresa Carreño, et

actuellement danseuse soliste du Ballet Dortmund en Allemagne, nous évoque de son désir de se consacrer à la danse quand elle avait à peine 12 ans :

« Quand j'avais 12 ans, j'étais déjà convaincue que je voulais devenir danseuse. J'aimais vraiment danser et c'était quelque chose que je ne pouvais pas m'arrêter de faire. Pour moi, l'école était mon activité périscolaire. C'est ce que j'ai ressenti... J'ai dit à mes parents que je voulais devenir danseuse et ils m'ont répondu : tu ne vas pas devenir danseuse parce que ça ne marche pas au Venezuela. Tu dois aller à l'université comme tes frères. Mon père me l'a dit très sérieusement. Je me souviens toujours de ces mots. ¹⁸⁷ »

Cette danseuse ajoute également :

« Je doutais que mes parents acceptent la danse. Ils étaient convaincus que je ne serais pas danseuse. Ils n'ont jamais vu la danse comme un métier. ¹⁸⁸ »

En général, l'enfance et l'adolescence seront alors les premiers moments où les danseurs professionnels doivent entreprendre leurs premières luttes pour une reconnaissance. Nous utilisons la dimension de « lutte » car le danseur, à cette période de sa vie, doit pratiquement conquérir une acceptation d'une pratique artistique sous-estimée et sans prestige dans la société vénézuélienne. De plus, un métier artistique pratiquement méconnu.

Keyla Ermecheo a 76 ans, elle a suivi sa formation en danse classique à Caracas et à New York. Danseuse de différentes compagnies de danse classique au Venezuela et directrice du Ballet Metropolitano de Caracas. Elle se souvient de son enfance :

« Le soutien familial venait de ma mère et de ma grand-mère, elles m'ont emmené aux cours de danse. Mon père qui était un musicien très célèbre ne voulait pas que sa fille soit une artiste. C'était alors un conflit émotionnel très fort parce que j'aimais le ballet... Parfois, quand il s'agissait de spectacles très importants, je ne pouvais pas assister, par exemple, à une présentation à la télévision... J'ai commencé à souffrir énormément... Cela m'a certainement fait développer plus de force intérieure et plus de passion pour ce que je faisais. Le chemin a été long. ¹⁸⁹ »

Dans notre recherche, la considération de la danse classique comme une pratique non professionnelle est l'un des principaux éléments en commun que nous avons observé. Même si les familles ne connaissent pas la danse comme une discipline artistique, celles-ci la considéreront cependant comme un métier précaire et sans la capacité d'offrir une autonomie économique. Néanmoins, ce sont des perceptions qui ne sont pas complètement éloignées de la réalité professionnelle de la danse classique au Venezuela. De telle manière que le danseur

¹⁸⁷ Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁸⁸ Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁸⁹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

demande l'acceptation d'une profession effectivement instable et structurellement précaire : dans ce cas, probablement, le seul argument disponible pour les danseurs c'est l'argument de de l'accomplissement de soi.

Comment pouvons-nous alors demander une reconnaissance professionnelle de la danse dans notre milieu familial quand cette dimension professionnelle, en fait, n'existe pas ? Finalement, pour les familles, ce qui est mis en question c'est le statut et les conditions d'emploi d'une profession artistique. Les doutes ne reposent pas forcément sur les capacités concrètes des danseurs ou la contribution que ceux-ci peuvent apporter à la société.

Dans ces contextes de privation de reconnaissance, ces expériences peuvent d'ailleurs durer plusieurs années, tout au long de la formation à la danse jusqu'à l'insertion dans une compagnie professionnelle de danse. Si le danseur commence à travailler au Venezuela, sa famille gardera encore certains doutes sur le statut professionnel de cette pratique artistique en raison de la précarité professionnelle dans ce contexte géographique. En revanche, si le danseur trouve une poste dans un pays où la danse offre des conditions de travail plus stables et celle-ci jouit d'un statut social plus prestigieux et reconnu, ce sera alors à partir de ce moment que la famille changera certaines perceptions autour de la danse classique professionnelle. Au moins, le danseur obtiendra un autre statut dans son milieu familial, en d'autres termes, une reconnaissance de son métier. D'une manière ou d'une autre, le danseur professionnel doit montrer à sa famille certains preuves de stabilité de l'emploi et d'un prestige pour jouir enfin d'une acceptation affective-amoureuse et notamment d'un respect.

Carlos Contreras a 34 ans, il a suivi sa formation à Caracas. Ancien danseur du Ballet Contemporáneo de Caracas et du Ballet Teresa Carreño, actuellement danseur du MusikTheater im Revier, Allemagne, nous commente à propos des changements de perception de sa famille autour de la danse professionnelle :

« ... quand je suis arrivé en Europe, j'ai dit à mon père que j'avais un contrat avec une compagnie de ballet... Mon père m'a dit que je faisais la plus grosse erreur de ma vie. Il m'a dit que je devais terminer mes études universitaires (mathématiques et statistiques) ... J'ai dit à mon père : je pars parce que c'est une occasion unique et je dois la saisir. Je suis venu (en Autriche). Puis mon père est venu la première année où j'étais en Autriche. Quand il est venu, il a été très impressionné. Il m'a dit que j'avais évolué comme professionnel et qu'il comprenait ce que signifie ici être un danseur professionnel. ¹⁹⁰ »

¹⁹⁰ Traduction réalisée par nous-mêmes.

À ce propos, Clara Sorzano, danseuse du Ballet Dortmund, commente aussi :

« ... ils (mes parents) sont maintenant très fiers de moi, car je suis allé beaucoup plus loin qu'ils ne le pensaient. Ils avaient un doute. Ils savaient que j'avais du talent et des prédispositions pour la danse, mais qu'il y avait un certain nombre de facteurs pour pouvoir danser dans un autre pays. Ils sont fiers, mais ils n'arrêtent pas de me conseiller d'avoir un deuxième plan, d'être prudent, d'étudier quelque chose, d'apprendre l'allemand. Ils ont toujours l'idée d'avoir de deuxième plan parce que cette carrière est très courte. ¹⁹¹ »

Yulimar Salas a 40 ans, elle a suivi sa formation en danse classique à Caracas. Danseuse fondatrice de la troupe de danse néoclassique de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela, elle ajoute d'une manière très précise sur cette question :

« La perception de la danse de ma famille a changé lorsque j'ai rejoint la Compagnie Nationale de Danse. Tout a changé parce que j'avais enfin un salaire et que j'étais salariée dans une institution de l'État. ¹⁹² »

Ainsi, la reconnaissance professionnelle de la danse classique dans le milieu familial est l'un des premiers problèmes que doit faire face le danseur. Une situation qui peut en conséquence entraîner différentes formes de mépris parmi les membres de la famille concernée. Par exemple, la famille peut montrer une indifférence affective envers le danseur pendant ses étapes de formation : aucune manifestation d'intérêt pour son activité. Le danseur peut se trouver ainsi complètement seul. En outre, la famille peut aussi refuser toute considération positive autour de la danse comme profession pendant la période de formation de l'étudiant en danse. En quelque sorte, le danseur doit écarter cette demande d'affection pendant un certain temps et se contenter de ce manque de reconnaissance.

Berioska Camacaro a 35 ans, elle a suivi sa formation en danse classique à Caracas. Ancienne danseuse du Ballet Teresa Carreño et diplômée de pédagogie de la danse classique à la Royal Academy of Dance à Londres. Elle commente à propos du peu d'intérêt de sa famille pour sa formation en danse :

« Ma mère était la seule qui allait aux spectacles de danse de l'école, et c'était seulement parce que j'avais fini trop tard et qu'elle devait me chercher. Mon père ne m'a jamais vu danser jusqu'à ce que je me retire de la danse. Mes sœurs et mes cousines ne m'ont jamais vu danser. Une seule fois en vidéo. Ils n'ont jamais été impliqués dans ce que je faisais. ¹⁹³ »

¹⁹¹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁹² Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁹³ Traduction réalisée par nous-mêmes.

5.1.3 Une carrière universitaire et la danse

Au Venezuela, étant donné que la danse classique est considérée comme un art précaire, la famille insistera pour que l'étudiant en danse suive une formation universitaire. Cette demande familiale sera un autre des éléments les plus commun que nous avons observé dans notre enquête. Les principaux arguments des familles des danseurs interviewés reposent sur la précarité de la danse comme métier, l'instabilité de l'emploi et la courte durée de la profession. Un ensemble de arguments qui ne sont pas éloignés de l'état réel de ce métier au Venezuela.

Ainsi, d'une manière ou d'une autre, les familles imposeront cette condition pour que le danseur puisse continuer dans le milieu artistique. Finalement, ce sera une option professionnelle pour le cas où la danse soit un choix en échec à l'avenir. Dans ce type de cas, nous pouvons observer une approbation familiale en quelque sorte négociée.

Danny Rojas a 41 ans, il a suivi sa formation à Barquisimeto, Venezuela. Ancien danseur du Ballet Teresa Carreño, du Ballet Contemporáneo de Caracas et d'autres compagnies de ballet en Amérique Latine. Il commente à ce propos :

« Mes parents m'ont toujours demandé d'étudier un diplôme universitaire... Après avoir obtenu mon diplôme universitaire, je pouvais faire professionnellement ce que je voulais. C'était le seul argument de mes parents... Ils pensaient que la danse était un passe-temps. Et avoir l'appui d'une carrière universitaire, c'était exactement pour avoir quelque chose de sûr si la danse ne marche pas.... Même si elle ne l'a pas dit directement, cette idée a toujours été présente. Ils craignaient que la danse ne marche pas. ¹⁹⁴ »

Cette situation entrainera en outre l'un des problèmes les plus difficiles à gérer pour les danseurs. Les raisons sont les suivantes :

La première raison concerne l'action de convaincre de nouveau sa famille qu'effectivement la danse, malgré ses précarités, peut devenir une profession. Le danseur insistera inévitablement dans cette action, car lors de sa formation il devra consacrer de plus en plus de temps à la danse et il deviendra impossible d'exercer une deuxième activité. En conséquence, se dédier à une formation universitaire peut réduire le temps de sa formation artistique. Si le danseur professionnel travaille déjà dans une compagnie de danse, ce sera difficile de suivre en même temps une formation universitaire en raison de la demande physique d'un métier comme la danse classique et les horaires de travail.

¹⁹⁴ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Yulimar Salas, ancienne danseuse de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela, commente concernant le suivi de sa formation en danse et de ses études universitaires en design graphique en même temps :

« Au cinquième semestre de l'université, je me suis dit : je veux danser. J'étais si nerveuse que j'ai arrêté d'aller à l'université pendant plusieurs mois et je n'ai rien dit à ma famille. Sur mon créneau horaire de cours, je sortais dans la rue ou dans un parc pour passer le temps, puis je rentrais à la maison l'après-midi et je me préparais à aller au ballet. Je n'allais pas à l'université. Je n'arrivais pas à supporter la pression émotionnelle et je pleurais. Un soir, j'ai dit à ma famille que j'avais abandonné l'université et que je voulais faire de la danse. J'avais besoin de consacrer plus de temps à la danse et l'université m'en avait empêché. C'était une conversation très difficile dans laquelle je n'avais aucun soutien familial. ¹⁹⁵ »

La deuxième raison concerne les problèmes survenus après s'être consacré à la danse en même qu'à l'université : dans certains cas, deux mondes complètement éloignés l'un de l'autre. Les filiales de formation peuvent être très diversifiées : la médecine, l'architecture, le journalisme, le design graphique, les mathématiques et les statistiques, etc. Finalement, après une période de doutes, de tensions émotionnelles et même d'insatisfactions à cause de ces doubles responsabilités, incompatibles la plupart entre elles, le danseur devra se confronter au choix de se consacrer pleinement à la danse et de quitter ses études universitaires. Une situation qui d'ailleurs accentuera les manifestations de non-reconnaissance dans le milieu familiale. Il est à noter que le danseur choisira un métier sans prestige ou sans statut de reconnaissance positive dans la société vénézuélienne : la dimension de l'accomplissement de soi sera donc le plus important pour le danseur classique.

Sur ce dernier point, nous citons les témoignages de deux danseurs, l'une ancienne étudiante en architecture et l'autre ancien étudiant en médecine :

Alexandra de León a 40 ans, elle a suivi sa formation à Caracas. Ancienne danseuse du Ballet Teresa Carreño, du Ballet Contemporáneo de Caracas et diplômée de pédagogie de la danse classique à l'American Ballet Theater à New York. Elle a finalement quitté ses études d'architecture pour se consacrer à la danse classique :

« Quand je me suis dit que je voulais le faire (la danse), je peux vous dire que j'ai ressenti un peu de pression de ma famille. Mon père m'a dit : tu es à l'université, tu ne peux pas arrêter d'aller à l'université parce que tu veux aller danser à un spectacle de ballet. ¹⁹⁶ »

¹⁹⁵ Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁹⁶ Traduction réalisée par nous-mêmes.

La danseuse Alexandra de León ajoute aussi :

« ... J'ai dit à mon père que je voulais rejoindre le Ballet Teresa Carreño, qui était le rêve de ma vie. Puis mon père m'a dit que tout allait bien, mais qu'il voulait que j'aille à l'université, même si c'était pour étudier une autre chose. C'est alors que j'ai commencé à étudier à l'Instituto Universitario de Danza (Caracas).¹⁹⁷ »

Arturo Vela a 57 ans, il a suivi sa formation en danse classique à Lima, Pérou. Ancien danseur du Ballet Teresa Carreño, du Ballet Nuevo Mundo, du Ballet Metropolitano et du Ballet Contemporáneo de Caracas. Il a quitté sa formation en médecine pour devenir danseur professionnel, il commente à ce propos :

« Je n'ai pas dit à ma famille que j'étudiais la danse. Par exemple, je n'avais toujours pas connaissance de la discrimination envers le ballet. Je l'ai caché à ma famille parce que je faisais une activité différente de la préparation à l'université. Ma famille m'a dit que je devais étudier pour entrer à l'université (médecine) et que toutes les activités périscolaires devaient être mises de côté. Cependant, j'ai continué à étudier la danse.¹⁹⁸ »

Finalement, après une période de non-acceptation de la danse dans le milieu familial, le danser Arturo Vela trouve l'approbation :

« ... J'étais en deuxième ou troisième année de ballet... Je vivais avec ma grand-mère qui était très stricte et elle voulait évidemment que j'étudie un métier. Ma mère savait que j'étudiais la danse et elle m'a dit de dire à ma grand-mère que je faisais du ballet. J'ai cru que ma grand-mère allait me tuer si elle découvrait que j'abandonnais ma carrière... J'ai décidé un jour d'inviter ma famille à me regarder danser. Ils y sont allés et c'est ainsi qu'ils l'ont découvert. Ma grand-mère savait déjà que je faisais du ballet et s'y opposait totalement. Elle m'a dit : tu dois arrêter ça, tu as ta carrière (médecine), mais peu à peu elle a aimé la danse parce qu'elle a vu que j'étais heureuse.¹⁹⁹ »

¹⁹⁷ Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁹⁸ Traduction réalisée par nous-mêmes.

¹⁹⁹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

5.2 Lorsque l'État est celui qui ne reconnaît pas les singularités de la danse. Paradoxalement un autre terrain de lutte pour le danseur classique professionnel

Nous démarrons cette partie à partir de deux questions que nous considérons clefs dans notre étude :

- La première question concerne l'action de l'État comme une action de reconnaissance : dans quelle mesure les politiques publiques, au sens large, peuvent devenir aussi des politiques de reconnaissance des collectifs artistiques ?
- La deuxième question, dans le cadre précis de notre problématique de recherche, concerne la mise en place de ces politiques dans les organismes qui exercent l'action de l'État. Une action qui peut cependant comporter certaines contradictions : que se passe-t-il lorsque les institutions étatiques sont celles qui ne reconnaissent pas les singularités de la danse professionnelle ?

La mise en œuvre d'une politique de reconnaissance par l'État est une mission publique qui peut entraîner un ensemble de différentes actions. Outre la reconnaissance juridique de certains collectifs sociaux, dans notre enquête de danseurs, d'artistes du spectacle ou de travailleurs de la culture, les politiques publiques étatiques peuvent aussi contribuer à doter de meilleures conditions sociales ces collectifs qui demandent une reconnaissance plus juste dans l'ensemble sociale.

Dans ce cas, la reconnaissance juridique n'est qu'une des différentes dimensions qui font partie de la reconnaissance de l'individu. Ainsi, dans le cadre de l'action de l'État, il ne s'agit pas de réduire seulement les actions de reconnaissance des citoyens à un cadre juridique, mais également d'inclure les politiques publiques dans les demandes de reconnaissance. D'une part, il s'agit de comprendre ces politiques comme des actions concrètes qui peuvent transformer certaines structures d'exclusion sociale et, d'autre part, il s'agit aussi de comprendre comment ces actions s'articulent autour du cadre juridique concerné : la législation qui doit ou devra faire partie d'une politique culturelle à part entière²⁰⁰.

Les contradictions arrivent lorsque les institutions étatiques sont celles qui ne reconnaissent pas les singularités de la danse comme métier : à quoi sert donc une politique publique de la danse

²⁰⁰ L'auteur argentin Edwin Harvey nous rappelle à ce propos que nous ne pouvons pas considérer la politique culturelle d'un pays sans cadre juridique dans lequel elle doit s'inscrire. Edwin Harvey, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas y experiencias*, op. cit., p. 22

au Venezuela ? Dans notre étude, nous avons observé que les politiques culturelles publiques pour l'essor et la reconnaissance professionnelle de la danse classique sont contradictoires. En premier lieu, les institutions étatiques créées expressément pour la reconnaissance du métier de danseur ne mettent pas en place de dispositifs pour une telle fin. En deuxième lieu, le statut professionnel du danseur est incertain au sein des institutions de l'État. Et, en troisième lieu, ces mêmes institutions génèrent et reproduisent les structures d'exclusion sociale et de précarité de ce collectif d'artistes. Finalement, le danseur classique professionnel trouve une privation de reconnaissance vis-à-vis l'État et ses institutions.

5.2.1 Une politique culturelle publique contradictoire : l'absence d'une reconnaissance professionnelle au sein de l'État

Dans une première analyse, la danse classique au Venezuela représente un secteur professionnel tout à fait précaire et instable. Un marché de travail artistique assez réduit ayant des structures étatiques d'emploi qui n'arrivent pas à répondre aux singularités du métier de danseur.

Cette précarisation du travail artistique est observable dans trois aspects de la vie professionnelle du danseur classique : le premier aspect concerne des revenus bas qui ne permettent pas une autonomie économique du travailleur de la danse, le deuxième aspect concerne une protection médicale qui ne considère pas tous les risques de la profession et le troisième concerne le manque de programmes de transition professionnelle ou de retraite spéciale pour ce type de métier artistique. Il convient de faire ressortir chacun de ces aspects de la vie professionnelle du danseur, car dans chacun d'eux il y aura une absence de reconnaissance professionnelle et les danseurs se trouveront en conséquence dans une situation d'exclusion sociale, d'exclusion de travail et de vulnérabilité. Ce seront alors les premiers effets d'une privation de reconnaissance par les institutions de l'État.

5.2.2 Des revenus bas

La reconnaissance monétaire des capacités concrètes des individus, c'est-à-dire la reconnaissance de leur travail et leurs contributions à la société, est l'une des expressions de certaines qualités reconnues dans les groupes sociaux²⁰¹. Dans ce sens, revenant sur Honneth, cette reconnaissance de certaines professions ne permet pas seulement une autonomie économique et une vie digne chez les individus, mais aussi, après avoir satisfait leurs besoins fondamentaux, ils peuvent accéder à participer dans autres dimensions de la société. En outre, la reconnaissance monétaire signifie un respect, un prestige et une estime de certains métiers.

Carlos Contreras, nous fait revenir sur l'autonomie économique du danseur professionnel, la stabilité de l'emploi et la satisfaction d'autres nécessités chez l'individu. Après sa journée de travail au MusikTheater im Revier, Allemagne, il commente :

« Tu vas au théâtre pour travailler et puis tu rentres chez toi. Vous n'avez rien d'autre à faire : c'est un travail normal. Vous n'avez pas besoin de penser à ce que vous devez faire, un autre travail, pour obtenir un deuxième salaire. Tu n'as pas besoin de penser : je vais étudier parce que plus tard je ne sais pas ce qui va se passer. Tu le vis comme un travail normal. Vous quittez votre travail et rentrez chez vous. Tu sors pour t'amuser avec tes amis, tu fais d'autres choses qui te rendent heureux et en plus les gens te reconnaissent. Quand quelqu'un me demande : qu'est-ce que je fais, je lui dis que je suis danseur au théâtre de la ville et puis il me dit : tu es une artiste. ²⁰² »

Néanmoins, dans le cas de la danse classique au Venezuela, nous observons que l'État n'offre pas ce type de rémunération au métier de danseur. En effet, les compagnies étatiques de danse offrent des revenus tellement bas qu'ils ne donnent pas d'autonomie économique au danseur classique. De telle manière que le danseur doit exercer, dans certains cas, une deuxième activité économique pour se consacrer à la danse : une activité parallèle qui peut empêcher sa maximum croissance artistique.

Daniel Rojas, ancien danseur du Ballet Teresa Carreño, commente à propos de la nécessité d'avoir d'autres revenus pendant sa carrière de danseur :

« ... le danseur au Venezuela ne reçoit pas un salaire équitable. Il ne l'a jamais reçu. En fait, pour survivre, il finit par faire d'autres boulots... De plus, les danseurs d'autres pays atteignent des niveaux de perfection technique et artistique parce qu'ils se consacrent uniquement à la danse et peuvent y consacrer toute leur énergie. ²⁰³ »

²⁰¹ Voir à ce sujet : « Qualités du travail et critique de la reconnaissance » dans Alain Caillé, *La quête de la reconnaissance* (sous la dir.), *op. cit.*, p. 79

²⁰² Traduction réalisée par nous-mêmes.

²⁰³ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Cette situation, comme un acte de privation de reconnaissance au sein d'établissements étatiques de la danse, comporte une action publique qui précarise le secteur de la danse professionnelle. D'une part, c'est une action contradictoire dans le cadre d'une politique culturelle orientée vers l'essor professionnel des pratiques artistiques et, d'autre part, c'est une action publique qui prive d'une meilleure reconnaissance des artistes au Venezuela.

Concernant ces expériences de privation de reconnaissance par les institutions mêmes de l'État vénézuélien, nous pouvons observer d'une manière plus précise les trois témoignages suivants :

Mauisa Parada a 55 ans, elle a suivi sa formation en danse classique à Caracas. Danseuse classique fondatrice du Ballet Teresa Carreño et ancienne directrice de la Secretaría Nacional de Danza de l'Instituto de Artes Escénicas y Musicales du Venezuela, elle observe à ce propos :

« Quand je dansais, je vivais chez mes parents. Je doute fort que quelqu'un avec ce salaire de danseur puisse avoir une vie indépendante, je considère que c'est un bas salaire. Je crois que ceux qui étaient plus âgés que moi, et qui étaient des danseurs plus expérimentés, vivaient ensembles à Parque Central dans des appartements qu'ils partageaient. Ces contrats que nous avions étaient, je crois, des contrats de bourses d'études pour la troupe de danse. ²⁰⁴ »

Clara Sorzano, danseuse soliste du Ballet Dortmund en Allemagne, contraste son expérience professionnelle en ce qui concerne les revenus bas et le statut du danseur au Venezuela :

« Les institutions ne nous accordent pas la place que nous méritons tant sur le plan artistique que financier. Le salaire d'un danseur au Venezuela, quand j'ai quitté le Théâtre Teresa Carreño, était insignifiant. Je me demandais comment mes compagnons gagnaient leur vie. Je vivais dans la maison de mes parents et j'avais leur soutien, mais le salaire d'un danseur, à l'époque, ne suffisait à rien. Pas même pour louer une chambre. Ce n'était pas un salaire qui te permettrait de déménager, d'avoir ta vie. Ici, en Allemagne, j'ai ma famille. J'ai un bébé et mon mari... J'ai acheté un appartement, quelque chose qui serait impossible au Venezuela. ²⁰⁵ »

Yulimar Salas, ancienne danseuse fondatrice de la Compagnie National de Danse du Venezuela, elle commente aussi à propos de la précarité de la profession de danseur dans cet institution étatique :

« Au début, c'était un peu de sécurité d'avoir un salaire fixe, mais en tant que danseuse, on ne pouvait pas non plus être indépendante. Je n'arrêtais pas d'enseigner le ballet. Si tu veux mon avis, je pense que le salaire n'était pas suffisant pour mes besoins. ²⁰⁶ »

²⁰⁴ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²⁰⁵ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²⁰⁶ Traduction réalisée par nous-mêmes.

5.2.3 Les risques d'accident et de lésion chez les danseurs

Chaque matin la journée de travail du danseur professionnel commence par un cours de danse classique d'une heure et demie. Ensuite les répétitions commencent jusqu'à la fin de la journée du travail. En général, huit heures d'entraînement physique cinq jours par semaine, sans prendre en compte d'ailleurs les spectacles soirs et weekends. Deux jours pour se reposer et pour récupérer le corps. Ainsi, le travail du danseur classique professionnel comporte un entraînement d'un sportif de haut niveau : une exigence physique, musculaire et cardiovasculaire depuis l'enfance. L'une des principales caractéristiques qui fait la différence entre ce métier des arts vivants et les autres professions de la scène.

Outre un manque de reconnaissance monétaire des capacités concrètes du danseur dans les compagnies étatiques de danse au Venezuela, le danseur devra se confronter à une deuxième privation de reconnaissance professionnelle : l'absence d'un suivi et d'une protection médicale contre les risques liés à sa profession.

Liliana González a 28 ans, elle a suivi sa formation en danse classique à Caracas. Ancienne danseuse fondatrice de la troupe de danse néoclassique de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela et actuellement danseuse du Ballet Nacional del Sodre en Uruguay, elle commente à propos de l'absence de protection médicale chez les danseurs professionnels :

« ... avec eux (la Compañía Nacional de Danza), je me suis blessé au genou. Je n'ai jamais eu d'accompagnement médical de leur part. Je me souviens que j'ai tout payé. J'ai dû chercher des médecins qui avaient travaillé avec des danseurs parce que ce n'est pas une lésion commune. J'ai eu affaire aux médecins, mais tout s'est passé tout seul... J'ai dû faire de la physiothérapie, et tous ces examens. J'étais seul, la compagnie ne s'en est jamais occupée.²⁰⁷ »

Dans cette situation au sein d'une institution étatique, nous avons posé la question suivante à la danseuse Liliana González : « par exemple, en tant que danseuse exposée à ces lésions qui font partie de votre travail. Vous vous considérez comme une travailleuse vulnérable, exclue ou marginalisée ? »

« Délaissée plus que tout. Vous êtes exposé à ce type de blessure parce que cela fait partie de votre travail et vous vous sentez seul face à une lésion. C'est compliqué parce que financièrement, tout cela a un coût.²⁰⁸ »

²⁰⁷ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²⁰⁸ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Dans notre étude, la protection médicale des danseurs sera l'un des sujets les plus négligés des politiques culturelles publiques pour le développement professionnel de la danse classique. Il faut souligner que même dans les meilleures conditions de travail, les danseurs sont également exposés à différentes typologies de lésions en raison de l'activité physique qu'ils font tous les jours. De telle manière qu'il est pratiquement impossible de comprendre le travail de danseur sans les accidents que celui-ci aura tout au long de sa carrière artistique.

Ce manque de considération pour la reconnaissance pleine du métier de danseur et ses risques d'accident aura ses effets sur ce collectif d'artistes : le danseur professionnel sera dans un état sans protection du travail, une situation où celui-ci se trouvera en outre complètement seul, sans la reconnaissance des institutions de l'État. Finalement, cette situation sera l'une des plus complexes à gérer par les danseurs professionnels, car celui-ci sera dans une situation de détresse institutionnelle. De plus, il convient de noter qu'un accident du travail ou une lésion mal soignée peuvent finir par interrompre la carrière d'un danseur professionnel.

Dans les compagnies étatiques de danse au Venezuela, le Ballet Teresa Carreño et la Compañía Nacional de Danza, selon les témoignages des danseurs interviewés, nous observons que les assurances ne protègent pas les danseurs de tous les risques de la profession. Les assurances couvrent seulement une partie des lésions liées à la danse comme métier : en général, ces assurances peuvent exclure certains types d'opérations et de traitements alternatifs et notamment ceux de longue durée : des traitements de réhabilitation et de rééducation médicale. De plus, ce sont des traitements nécessaires pour que le danseur puisse reprendre son travail quotidien en toute sécurité. Dans cette situation, le danseur a une alternative : chercher par lui-même des médecins et des physiothérapeutes spécialistes en danse et, en conséquence, payer lui-même tous les frais de ces rendez-vous médicaux et des traitements concernés.

Berioska Camacaro, ancienne danseuse du Ballet Teresa Carreño, commente d'une manière précise cette situation qui doit gérer le danseur lui-même :

« Nous avions une assurance et, malheureusement, les institutions qui l'ont acceptée ne comprenaient pas le danseur. Vous deviez consulter un physiothérapeute qui connaissait le danseur et pouvait vous donner les thérapies dont vous aviez besoin. Donc, au théâtre, la moitié du temps où j'y étais, nous n'avions pas de physiothérapeute. Nous avions deux kinésithérapeutes reconnus à l'époque du maître Vicente Nebrada, mais il s'agissait de consultations privées (en dehors du théâtre). Ils nous ont accordé des tarifs différents du reste de leurs clients, mais avec l'assurance que nous avions si j'étais blessé, je ne suis allé qu'une seule fois chez le médecin. J'ai essayé de m'occuper du reste tout seul. Je ne pouvais pas me permettre un mois de traitement ou 15 jours. L'assurance ne l'a pas couvert. ²⁰⁹ »

²⁰⁹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Par ailleurs, nous rappelons que les revenus des danseurs classiques professionnels sont déjà trop bas pour prendre charge ces frais liés à sa profession : qui a alors la responsabilité de cette protection du travailleur de la danse ?

À ce sujet, l'ancien danseur classique Arturo Vela commente :

« J'ai souvent dû payer pour mes thérapies : classiques et alternatives, parce que parfois l'assurance ne couvrait pas certaines thérapies. Ensuite, ces assurances précisait le type de lésions que nous pouvons avoir ». ²¹⁰

Et à propos de ce type de situation d'absence d'une protection médicale du danseur professionnel au Venezuela, le danseur Arturo Vela ajoute aussi sur son expérience dans une compagnie de danse privée, le Ballet Contemporáneo de Caracas :

« ...J'ai souffert d'une très forte lésion en 2006 lors d'une répétition avec le Ballet Contemporáneo de Caracas. Dans ce cas, puisqu'il s'agissait d'une urgence, ce ballet a pris l'initiative de mettre l'argent pour mon traitement. Nous avons une assurance, mais elle ne couvrait qu'une partie du traitement, mais au milieu du traitement, j'ai dû tout payer. Je ne pouvais vraiment pas continuer à danser à cause de cette lésion très grave ». ²¹¹

Dans le cadre de l'administration publique, ces types d'assurances n'ont pas été pensés expressément pour les danseurs, car celles-ci ne prennent pas en compte tous les risques d'accident d'une telle pratique artistique. Une privation de reconnaissance de la danse classique professionnelle qui nous conduit nous à poser les questions suivantes : comment pouvons-nous intégrer et reconnaître les particularités des disciplines artistiques dans les institutions culturelles de l'État ? Et, quels sont les effets sur ce type de travailleurs de l'établissements étatiques de la danse ?

Yulimar Salas, ancienne danseuse de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela, commente à propos de cette situation :

« ... Il s'agit d'un projet de compagnie nationale de danse avec une structure de travailleurs de l'administration publique. Aucun système de danse exclusif n'a été créé pour que la compagnie nationale de danse puisse commencer à fonctionner. C'est d'introduire avec force certaines structures de l'administration publique dans ce monde artistique (la danse) qui est contraint par beaucoup d'exigences spécifiques et très particulières. Il y avait là un besoin de médecins spécialistes qui n'existaient pas. Moi, par exemple, les quelques fois où j'ai eu recours à un médecin, c'était toujours des médecins de l'extérieur de l'établissement... mais c'étaient des blessures mineures. ²¹² »

²¹⁰ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²¹¹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²¹² Traduction réalisée par nous-mêmes.

Dans ce sens, l'ancienne danseuse Alexandra de León, du Ballet Teresa Carreño, ajoute aussi à propos de la protection médicale des danseurs dans les institutions étatiques :

« ... Quand je suis arrivé au théâtre, il y avait les meilleurs médecins qui se consacraient à la danse, ce sont les médecins qui nous traitaient dans le service médical du théâtre. C'était au début. Puis ces médecins ont quitté le théâtre... Le problème est aussi que le théâtre est devenu un monstre avec beaucoup d'employés dont les besoins sont très différents de ceux d'un danseur. Donc, dans le service médical, il y avait un médecin généraliste, mais un médecin généraliste ne pouvait pas me voir comme une danseuse quand j'avais mal aux fesses, par exemple ». ²¹³

5.2.4 La transition professionnelle et les programmes de retraite spéciale dans les institutions de l'État

Après une vie consacrée à la danse, le danseur à la quarantaine devra forcément commencer une deuxième vie professionnelle : à ce moment le danseur termine un cycle de travail d'environ 20 ans. Dans notre étude, les problèmes de reconnaissance professionnelle du danseur classique se posent d'ailleurs quand les établissements étatiques de la danse ne proposent pas de dispositifs spécifiques pour gérer cette singularité de la danse comme profession : des programmes de transition professionnelle et de retraite spéciaux²¹⁴. De telle manière que le danseur se trouvera de nouveau complètement seul pour résoudre cette situation incertaine d'un point de vue de l'emploi : une situation qui d'ailleurs peut le placer dans un état d'exclusion sociale et professionnelle. Finalement, ce pourrait être les effets d'une absence de reconnaissance dans les dernières années de vie professionnelle de cette typologie de métier.

Il convient aussi de noter que pour le danseur il sera vraiment difficile de réussir son insertion professionnelle sur le marché du travail après l'âge de 40 ans, notamment s'il a uniquement une formation de danseur sans deuxième formation professionnelle. Par ailleurs, il faut tenir compte qu'en raison de la dédication professionnelle à la danse ce sera aussi complexe de se préparer lui-même, sans un dispositif institutionnel, à cette étape ambiguë de transition professionnelle. Quel type de considération institutionnelle et de protection sociale pour les danseurs après avoir consacré leurs meilleures années de vie professionnelle à la danse ? Quel est alors le rôle de

²¹³ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²¹⁴ En 2017, le Teatro Teresa Carreño a mis en œuvre un programme de retraite spéciale pour les danseurs du ballet. Cependant, ce dispositif a reçu certaines critiques en raison de la situation politique du pays et ce projet a apparemment présenté des problèmes dans sa conception et sa mise en place. À ce propos, il convient de mener une étude approfondie à l'avenir. Par ailleurs, ce dispositif a été mis en œuvre 38 ans après la création du Ballet Teresa Carreño, de telle manière qu'il faut tenir compte des danseurs qui n'ont pas pu accéder à cette protection sociale.

l'État et ses établissements artistiques créés expressément pour doter la danse d'une reconnaissance professionnelle au Venezuela ?

Danny Rojas, ancien danseur du Ballet Teresa Carreño, considère à propos des programmes de transition professionnelle :

« Dans un lieu idéal, au moins au théâtre, nous pourrions avoir plusieurs options pour la transition professionnelle du danseur. Il y a des cas de danseurs qui sont des génies du maquillage : ils pourraient faire une transition au département maquillage. Nous pourrions aussi faire la transition vers l'atelier de costumes... Nous pourrions aussi faire partie du personnel qui entoure la danse, comme le maître de ballet de la compagnie, ou comme le répétiteur. Que les programmes de transition professionnelle du danseur viennent du théâtre. ²¹⁵ »

En ce qui concerne les programmes de retraite spéciale pour les danseurs, le danseur Danny Rojas commente le cas du Ballet Teresa Carreño :

« C'est un projet que nous, les danseurs, avons proposé en 2006 à signer dans le cadre de la convention interne de travail du théâtre... On considérait qu'en raison des caractéristiques de la carrière du danseur, on ne pouvait pas travailler 25 ou 30. En plus de toute l'usure physique que cela implique. Toutes les raisons du projet ont été expliquées et d'autres compagnies de ballet telles que l'Opéra de Paris ont également été étudiées. Le projet a été proposé en 2006 et il a été adoptée par le théâtre l'année dernière (2018). Pour des raisons politiques (des élections présidentielles) le théâtre décide d'adopter le programme de retraite anticipée pour les danseurs, par exemple. ²¹⁶ »

5.2.5 D'autres manières de ne pas reconnaître la danse classique professionnelle : la dimension artistique de ce métier

Les différentes formes de non-reconnaissance de la danse classique professionnelle que nous avons abordé précédemment ont d'ailleurs des conséquences sur la dimension artistique de cette typologie de métier : l'un des effets dans les professions de cette nature. Quelles autres demandes de reconnaissance du métier de danseur peuvent être exigées ?

Dans cet esprit, dans une politique publique de reconnaissance, il s'agit aussi de doter les artistes des moyens artistiques de leur croissance et notamment de l'accomplissement de leur travail : un type de travail où le résultat est éminemment esthétique. Quelles sont les conditions de travail à tenir compte, de point de vue artistique, pour ce type de travailleurs ?

²¹⁵ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²¹⁶ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Concernant la dimension artistique du travail du danseur classique, nous avons observé certains problèmes dans la qualité de l'entraînement quotidien et de la préparation physique pour le travail sur scène, en considérant notamment le nombre de spectacles par saison. Cette absence de reconnaissance des exigences artistiques d'un tel métier, entraîne une série d'effets sur le danseur classique professionnel : le premier concerne une limitation de la croissance artistique de ces artistes, car le danseur aura peu d'opportunités de se confronter au travail sur scène avec le public. De plus, la qualité et la régularité de l'entraînement physique et artistique quotidien peut être touché. Le deuxième concerne les effets sur la motivation professionnelle²¹⁷ dans ce type de travailleurs. Cela n'est pas une question sans importance, car elle peut avoir des conséquences sur tout le travail artistique et dans la vie professionnelle du danseur.

Clara Sorzano, danseuse du Ballet Dortmund, Allemagne, commente à propos du nombre réduit de spectacles du Ballet Teresa Carreño pendant une saison :

« Au travail, 12 spectacles par an pour un danseur professionnel ne sont rien. On peut mettre fin à la carrière d'un danseur avec seulement 12 spectacles par an. Par exemple, parfois nous n'avions pas de formation parce que le théâtre était fermé pour un événement politique. J'ai dû aller m'entraîner à l'école du Ballet des Amériques. Le théâtre peut donc terminer la carrière d'un danseur si vous ne lui donnez pas un entraînement et une formation ». ²¹⁸

Également, l'ancienne danseuse Berioska Camacaro, du Ballet Teresa Carreño, signale la même situation sur l'entraînement du danseur professionnel, le travail sur la scène et la motivation dans ce type de profession :

« La motivation n'existait pas. En fait, j'ai trouvé la motivation de danser en dehors du théâtre. J'ai eu des contacts avec d'autres compagnies de danse et des écoles qui existaient à l'époque à Caracas. De cette façon, j'ai participé à de petits projets qui m'ont permis de rester à un niveau optimal pour répondre à certaines exigences que la danse exige ». ²¹⁹

A propos les effets dans le travail sur la scène, la même danseuse note :

« ... puis quand tu fais face à la scène, tu te sens comme un étudiant en danse et ça ne devrait pas être comme ça parce que tu es déjà un professionnel... Il y aura toujours du stress. Mais nous devrions savoir comment gérer ce stress, j'ai dû tout recommencer depuis le début à chaque saison. Avec insécurité, les jambes tremblantes. Ne sachant pas si je pouvais danser ou non... Malheureusement, à la fin de la saison, on se sentait en sécurité dans le spectacle et on devrait attendre un an de plus pour danser. Vous ne saviez pas non plus ce que vous alliez danser la

²¹⁷ Sur la motivation au travail, voir l'article : Robert Diez, Pierre Carton, « De la reconnaissance à la motivation au travail », *L'Expansion Management Review*, 2013/3 (N° 150), p. 104-112. DOI : 10.3917/emr.150.0104. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-expansion-management-review-2013-3-page-104.htm>

²¹⁸ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²¹⁹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

saison suivante. Cela démotive le danseur. Cela le place aussi dans une performance médiocre
». ²²⁰

Par ailleurs, le danseur professionnel nécessite d'autres conditions de travail pour se consacrer pleinement à la dimension artistique de son métier et pour atteindre le plus haut niveau artistique possible. En ce qui concerne ce sujet et la conception d'un projet de compagnie de danse par l'État, Liliana González, ancienne danseuse de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela, décrit :

« Par exemple, nous n'avons jamais eu de lieu de travail physique. Nous devons toujours aller d'un endroit à un autre. Après cela, je pense que si vous voulez ouvrir une compagnie de danse, vous devriez au moins avoir prévu un répertoire chorégraphique avec lequel vous voulez travailler... Ensuite, les espaces où nous travaillons n'étaient souvent pas les bons. Je me souviens d'une fois où nous avons fait un spectacle sur un sol qui n'était pas adapté à la danse au Théâtre Teresa Carreño... Et bien sûr, danser là-bas fait mal au corps. Ce ne sont pas des conditions pour danser. Je pense que le projet a été démarré (la Compagnie Nationale de Danse), mais les conditions n'ont pas été données pour le faire correctement. Même si nous avons notre salaire et tout ça, mais tout le reste, qui est aussi très important, n'était pas là. ²²¹ »

5.2.6 Les danseurs contre l'État

Lorsque les collectifs sociaux sont conscients de certaines situations de privation de droits ou de situations d'inégalité par rapports à ses semblables, l'absence de ces différentes formes de reconnaissance peut donner lieu à une force mobilisatrice chez les individus concernés. Cette force sera alors orientée vers le changement de ces situations « d'injustice » et adressée aux entités qui peuvent changer ces situations : par exemple, l'Etat et ses institutions.

Dans ce point de vue, les individus s'organisent pour structurer leurs demandes. Selon Honneth, dans ce moment de conscience collective et d'organisation sociale commence proprement la lutte pour la reconnaissance. En somme, c'est l'acte social pour améliorer certaines conditions de non-reconnaissance par ces collectifs en situation de vulnérabilité ou d'exclusion sociale.

Par ailleurs, il convient de noter que la négation de certains droits chez les individus peut être perçue comme une forme de mépris, car cela peut représenter une action, consciente ou pas, qui nie les demandes de reconnaissance de l'autre. Par exemple, il peut y avoir un refus des institutions de l'État à reconnaître les demandes de certains collectifs sociaux. Dans le cas de notre étude, il pourrait y avoir un refus des établissements étatiques de danse eux-mêmes à

²²⁰ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²²¹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

reconnaitre les demandes de meilleures conditions de travail par les artistes concernés. Une forme de mépris institutionnel que le danseur devra subir.

Par conséquent, les émotions négatives qui résultent de ces expériences de mépris, quel que soit la sphère de reconnaissance dans laquelle l'individu se trouve, pourraient constituer une motivation affective pour démarrer une action de lutte pour la reconnaissance²²². Chez Honneth, une situation dont « le sujet concerné prenne clairement conscience de l'injustice qui lui est faite. »²²³

Revenant sur les transformations de ces situations « d'injustice », les danseurs interviewés ont exprimé aussi une conscience de la privation de certaines formes de reconnaissance professionnelle au sein des établissements de danse au Venezuela. De telle façon que dans des établissements comme le Ballet Teresa Carreño, les danseurs se sont organisés pour transformer la précarité de leurs conditions de travail.

Dans ce cas, le paradoxe est que ces institutions ont été expressément créés pour le développement professionnel de la danse et pour offrir des conditions de travail stables à ce collectif d'artistes. Ces espaces institutionnels représentent un autre espace de lutte pour le danseur professionnel, en d'autres termes, un autre espace de privation de reconnaissance. Finalement, le danseur devra réagir contre l'État.

Alexandra de León, ancienne danseuse du Ballet Teresa Carreño, qui s'est intéressée à structurer, avec d'autres danseurs, certaines demandes de reconnaissance professionnelle au sein de cet établissement, signale :

« Je pense qu'il est important de souligner, dommage que je n'aie pas accès à tous ces documents, mais il serait intéressant que quelqu'un parmi les danseurs puisse structurer toutes les demandes de travail que nous avons demandées il y a quelques années. Ce moment-là, nous nous sommes réunis pour demander beaucoup de choses et il y a des documents assez importants que nous avons rédigés. C'était un matériel sur les améliorations des conditions de travaux de danseurs. Nous étions perdus dans cette situation, de nous voir si instables. Nous avons essayé d'être proactifs... Nous avons fait beaucoup de matériel et je ne sais pas où il se trouve maintenant. J'aimerais beaucoup qu'il se rétablisse, qu'il soit structuré. J'ai l'impression que beaucoup de besoins y sont reflétés, beaucoup de besoins que nous prenons le temps d'écrire. »²²⁴

²²² Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, op. cit., p. 231

²²³ *Ibidem*, p. 236

²²⁴ Traduction réalisée par nous-mêmes.

5.3 Prestige, honneur et estime sociale : le danseur classique, un métier méconnu

Cette troisième sphère de reconnaissance du métier du danseur est la reconnaissance sociale de la contribution des danseurs à la société. En d'autres termes, de la valeur du travail de danseur dans l'ensemble social par rapport à d'autres professions : d'une manière générale, des professions qui jouissent d'un meilleur prestige, honneur et statut social.

Au sens large, il convient aussi de souligner que cette typologie de reconnaissance sociale englobe tous les métiers artistiques, car ce qui est mis en question, par la société, sont les apports de ces professions dans la construction d'un pays ou d'une société : leur valeur sociale. D'une manière plus précise, chez Honneth, il s'agit des contributions concrètes des métiers artistiques à la vie de l'autre et que l'individu lui-même soit capable d'apprécier ces contributions.

Mauisa Parada, ancienne danseuse du Ballet Teresa Carreño, commente à ce propos :

« ... Il faut faire comprendre à la société que la communauté est composée de nombreuses professions et qu'elles sont toutes nécessaires au bon fonctionnement social. L'art est important. Les sciences sont importantes. Les sciences humaines sont importantes.... Tout a une place dans la société. Un artiste n'est ni plus ni moins important qu'un architecte ou un avocat. » ²²⁵

Dans l'estime sociale du métier de danseur classique, nous observons une méconnaissance de cette pratique artistique par l'ensemble social et un manque d'honneur et de prestige de la profession de danseur. Dans ce contexte, il faut noter que l'honneur et le prestige sont compris comme des formes d'estime et notamment de respect de la société vers certaines professions. Par ailleurs, l'imaginaire social autour de la danse classique repose principalement sur les stéréotypes et les préjugés que nous avons abordé tout au long de notre mémoire, de sorte que cet imaginaire social répercute inévitablement sur les différentes manifestations d'estime sociale du collectif artistique de notre enquête.

La méconnaissance de la dimension professionnelle de la danse par la société est l'un des principaux problèmes que nous avons observé dans cette étude. De telle manière que le danseur exerce forcément une profession méconnue dans son milieu social et même familial : une situation qui en conséquence entraîne un ensemble d'expériences de privation de reconnaissance dès l'enfance ou l'adolescence du danseur professionnel. En outre, il est important de comprendre la portée de l'estime sociale sur les autres sphères de reconnaissance

²²⁵ Traduction réalisée par nous-mêmes.

de l'individu : la sphère affective-amoureuse et la sphère juridique, car l'estime sociale, comme forme de reconnaissance de certains groupes sociaux, déterminera, d'une manière ou d'une autre, les autres sphères d'acceptation et de considération des individus, dans notre cas, des danseurs professionnels.

Il est probablement difficile que la société estime positivement un métier artistique qu'elle méconnaît. Cette situation embrasse un problème plus large, l'estime sociale de la contribution des métiers artistiques à la société : de plus, de ses bénéfices et de ses apports aux individus. En somme, ce que l'art et la culture peuvent offrir à chacun d'entre nous. Finalement, dans tout ce contexte, la danse restera simplement connue par un milieu social très réduit.

À ce sujet, l'ancien danseur Danny Rojas du Ballet Teresa Carreño commente aussi :

« Je crois que le vénézuélien n'a pas encore compris l'importance des arts dans le développement social du pays. Il y a des gens qui apprécient ce que nous faisons, mais surtout des gens qui sont liés au milieu artistique. »²²⁶

Keyla Ermecheo, maîtresse de ballet et ancienne directrice du Ballet Metropolitano de Caracas, ajoute d'une manière précise :

« On pourrait dire qu'il y a une ignorance professionnelle envers la danse. Il y a un manque d'information, de diffusion, parce que si vous ne connaissez pas quelque chose, vous ne pouvez pas la valoriser... Je pense que donner à vos enfants la possibilité de connaître la discipline de la danse, c'est leur donner un outil de vie, peut-être que pour moi ils sont les meilleurs. »²²⁷

De telle façon que sans une estime sociale positive de cette pratique artistique, dans un état de méconnaissance : comment réussir une reconnaissance professionnelle ? Et à partir de quels dispositifs pouvons-nous renverser cette situation ?

Dans le cadre des politiques culturelles publiques pour le développement des arts et de la culture, cette situation nous révèle la véritable place de ces pratiques culturelles au sein de la société et notamment dans la vie des personnes. Sa portée réelle. Les expériences esthétiques que les danseurs offrent comme un résultat de leur travail restent apparemment sans valeur sociale. Revenant sur les apports et les bénéfices d'un métier artistique aux membres d'une société, il est nécessaire de tenir compte de ce que l'estime sociale reposera principalement sur les expériences esthétiques de ses membres : des expériences finalement personnelles vis-à-vis de l'œuvre d'art, vis-à-vis à la chorégraphie qui joue le danseur.

²²⁶ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²²⁷ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Il est à noter que l'estime du travail du danseur répond à un cadre social d'orientation symbolique structuré et hiérarchisé qui détermine la valeur sociale de chacun de ces artistes. D'un côté, c'est un cadre structuré en raison d'une série de valeurs socialement établies et partagées. Et d'un autre côté, c'est un cadre hiérarchisé car celui classifie les contributions de chaque individu à la société.

Ce système de valeurs, qui mesure la contribution des individus à la société, nous renvoi à deux catégories symboliques de la valeur des certains collectifs professionnels : la catégorie de « l'honneur » et la catégorie du « prestige » : Quel est alors le prestige social d'un danseur classique ? Quels sont les effets chez les danseurs professionnels d'une absence de cette valeur et de ce type de respect ?

Le manque d'honneur et de prestige social du métier du danseur contribue aussi à leur situation de précarité. C'est une situation assez complexe, car la société n'estimera pas importante l'essor d'un métier sans prestige. Le danseur a besoin d'une estime sociale positive de son travail, d'un sentiment que tous les efforts qu'impliquent son métier ont une valeur pour la société. Le danseur a besoin d'être reconnu en ce sens. Une forme de reconnaissance qui signifie une forme de respect social.

En conséquence, cette typologie de reconnaissance des capacités concrètes de l'individu entraîne des problèmes pour le collectif professionnel de notre étude, car un modèle de société, qui ne donne pas de valeur aux métiers artistiques, situe les danseurs dans les couches les plus basses de ces systèmes de valeurs. En outre, ce manque de reconnaissance place ces artistes dans des situations d'exclusion sociale : l'un des effets d'une absence d'estime sociale.

En ce qui concerne le prestige social et l'honneur d'être danseur professionnel, la danseuse Clara Sorzano du Ballet Dortmund commente de son expérience en Autriche et en Allemagne :

« ... en Allemagne et en Autriche, il y a un prestige social quand on dit qu'on est danseur. Quand je dis que je travaille dans les arts du spectacle, les gens reconnaissent mon travail. Il y a beaucoup de gens qui vont aux spectacles de ballet et ils savent que je suis une danseuse. Parfois je les rencontre dans la rue et ils me demandent si je travaille au théâtre de Dortmund, puis ils veulent prendre une photo avec moi. Ce genre de reconnaissance est très importante pour nous. »²²⁸

²²⁸ Traduction réalisée par nous-mêmes.

Liliana González, danseuse du Ballet Nacional Sodre au Uruguay, commente aussi :

« ... au Venezuela quand j'ai dit à quelqu'un que j'étais danseuse, il m'a demandé si c'était un emploi. J'ai répondu : oui. Ils m'ont aussi demandé si j'étais payé pour danser et les gens ont été surpris que ce soit mon travail. Ils le considéraient comme une chose peu sérieuse. Ils ne connaissaient pas toute la discipline et l'entraînement liés à la danse. En Uruguay, quand je rencontre des gens dans la rue et ils demandent si je suis danseuse du Ballet Sodre, ils me posent alors des questions comme si j'étais quelqu'un d'important. Ils me posent des questions avec intérêt sur mon travail. » ²²⁹

« C'est une satisfaction de savoir que je fais quelque chose d'important. Nous nous remettons souvent en question en tant que danseurs quand nous n'avons pas ce genre de reconnaissance. Nous nous demandons si notre travail est important, parce que nous voulons sentir que ce que nous faisons comme travail est important. Quand le public va au théâtre et que nous voyons que les ballets les émeuvent, nous réalisons que notre travail peut être quelque chose d'important pour eux. » ²³⁰

Selon Honneth, les individus ont besoin d'une estime sociale qui leur permette de se rapporter positivement à leurs propres capacités et de s'épanouir à travers leurs contributions à la société. De telle manière que pour le danseur professionnel est aussi important de jouir de ce type de reconnaissance dans son milieu familial, social et professionnel : notamment lorsque celui a dû surmonter une série de privations de reconnaissance pour se consacrer à sa pratique artistique. Le danseur doit sentir qu'il contribue à travers son travail à la société vénézuélienne et que celle-ci le reconnaît en même temps.

²²⁹ Traduction réalisée par nous-mêmes.

²³⁰ Traduction réalisée par nous-mêmes.

CONCLUSION

À l'occasion du 40^e anniversaire des démonstrations de l'École de Danse de l'Opéra National de Paris au Palais Garnier, en 2017, sa directrice Elisabeth Platel met notamment en relief l'importance de cette institution dans le monde de la danse et de la chorégraphie : ce que représente cette école dans l'histoire et l'évolution des arts de la scène. En outre, un projet artistique et pédagogique qui s'oriente vers la danse comme profession, prenant en compte tous les moyens et les ressources nécessaires pour réussir un tel objectif : la professionnalisation de cet art²³¹.

Dans notre enquête sur la reconnaissance professionnelle du métier du danseur classique, la question de la valeur de la danse, dans notre contexte d'étude, nous a accompagné tout au long de la recherche. Au sens large, la valeur de la danse comme manifestation culturelle et sociale dans la construction d'un pays. Revenant sur Honneth, il s'agit de l'estime des contributions et des apports de la danse, des arts, à la vie des personnes. En somme, de la contribution des artistes à la société. Par ailleurs, dans le cadre des politiques publiques de la danse, il s'agit aussi de la portée de chacun de ces projets démarrés par l'État dans l'histoire des arts du Venezuela.

Dans cet esprit, il convient aussi d'apprécier l'évolution de la danse dans un contexte culturel et artistique large : une considération qui nous conduit à estimer l'évolution de cet art dans le contexte social et surtout culturel auquel il appartient. Au Venezuela, l'État a développé une action culturelle pendant plus de 50 ans pour doter la danse d'une dimension professionnelle et pour la situer à une place importante du champ des arts et de la culture. Cependant, cette pratique artistique demeure en arrière-plan : sans reconnaissance et sans prestige.

La portée d'une politique culturelle publique de la danse

A propos de la reconnaissance professionnelle de la danse au Venezuela, nous avons orienté principalement notre travail vers la compréhension du rôle de l'État pour l'essor des arts et de la culture, ce qui implique la protection et le soutien des métiers artistiques pour que cet essor ait lieu. De nos jours, comme principale caractéristique de l'action de l'Etat vénézuélien, nous

²³¹ Voir notamment à ce sujet : *Immersion dans l'École de Danse de l'Opéra de Paris*, https://www.youtube.com/watch?v=DW96_91FpCw&t=304s

observons un Etat centralisé ayant une mission culturelle en danse qui n'a pas encore donné de reconnaissance professionnelle, sociale et politique à cet art. Après 54 années d'action culturelle publique pour l'essor professionnel de la danse classique, ce secteur artistique reste précaire.

Les institutions créées par l'État n'arrivent pas à comprendre les singularités professionnelles du métier de danseur. En conséquence, ces institutions ne représentent pas de lieux de travail stables ni de lieux de croissance artistique pour les artistes concernés : bien au contraire, ces institutions représentent un autre terrain de lutte pour les danseurs, une lutte pour la reconnaissance des particularités de leur métier et une lutte pour un respect professionnel. Dans ce contexte, il est difficile de considérer que les politiques culturelles de l'État vénézuélien reconnaissent professionnellement la danse.

Nous voudrions noter qu'une politique publique pour la professionnalisation de la danse ne se réduit pas à la création d'écoles ou de compagnies, sinon qu'elle doit être composée d'autres éléments pour doter cette pratique artistique d'une véritable dimension professionnelle : des dispositifs juridiques, de santé, de communication et de médiation culturelle, parmi d'autres, car il s'agit de la transformation d'une perception sociale autour de la danse et surtout de la transformation de certaines structures d'exclusion du danseur comme professionnel. De sorte qu'une politique publique a forcément une dimension interministérielle, étant donné qu'elle implique la coopération d'autres institutions de l'État et d'autres autorités publiques. Par ailleurs, nous ne négligeons pas le rôle de la société civile et des collectifs artistiques dans l'élaboration de ces politiques.

Il faut mettre alors en perspective qu'une politique de ce type fait appel de la collaboration et de l'engagement de tiers : prenons l'exemple d'une loi spéciale pour les travailleurs du spectacle, d'un projet d'inclusion des études de la danse dans le cadre universitaire ou d'un projet de création d'un centre de recherche en médecine de la danse. Toutes ces initiatives devront forcément tenir compte la participation d'autres autorités de l'administration publique et celles-ci doivent avoir un minimum d'intérêt politique pour ces types de projets, situation qui nous renvoie de nouveau à la question : quelle est la valeur de la danse dans l'ensemble des politiques publiques ?

Concernant la portée d'une politique publique de la danse, il convient de tenir compte des structures symboliques qui déterminent sa reconnaissance par l'estime sociale : des structures de valeurs sociales qui se répercutent, d'une manière ou d'une autre, sur les autres sphères d'estime, de respect et de considération du danseur. Dans cette perspective, revenant sur Honneth, il s'agit d'accéder à des instruments de pouvoir symbolique pour réorienter l'opinion publique vers les capacités sous-estimées de certains collectifs sociaux : un autre terrain de lutte pour la reconnaissance et l'un des plus complexes pour parvenir à un tel objectif. En bref, il s'agit de transformer les stéréotypes et les préjugés autour de la danse.

Dans les politiques publiques de la culture, nous soulignons que l'adoption de la Ley de Protección Social al Trabajador y a la Trabajadora Cultural par l'Assemblée Nationale du Venezuela, en 2014, représente un pas significatif pour le secteur culturel du pays. Cette reconnaissance juridique des collectifs artistiques aurait principalement comme défis : sa capacité à répondre aux singularités des professions artistiques et sa capacité à consolider des dispositifs de protection pour ces professionnels dans les institutions de l'État. Par ailleurs, l'appropriation et la défense de ces droits par les collectifs artistiques sera fondamental pour que cette loi parvienne à ses objectifs. Dans le cas de la danse professionnelle, ces défis reposent sur l'adaptation de ces droits aux demandes et aux singularités du métier de danseur.

La reconnaissance des artistes

Au Venezuela, le danseur professionnel affronte différentes formes de mépris et de non-reconnaissance dès son enfance ou son adolescence. À partir du moment où ces artistes choisissent la danse comme profession commence une quête de respect et d'estime positive de leur pratique artistique.

Dans ce contexte, Honneth rappelle que ce qui est nié dans ces situations est l'accomplissement de l'individu, et nous ajoutons à cette considération, que ces formes de mépris nient d'ailleurs les libertés culturelles des sujets : d'une manière plus précise, le droit de toute personne à participer librement à la vie culturelle de sa communauté et de jouir des arts²³². Nous mettons en perspective que cette liberté de l'individu est un droit universel et une garantie pour l'égalité et pour la non-discrimination : discrimination que nous pouvons comprendre comme une autre forme de négation de reconnaissance de l'individu. Par ailleurs, c'est une perspective à tenir

²³² Art. 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, 1948.

notamment en compte dans le cadre des politiques publiques de la culture et dans la reconnaissance de ces pratiques culturelles méprisées ou sous-estimées. Finalement, il s'agit de la liberté des personnes de choisir librement leurs formes d'accomplissement.

Ayant au-delà d'un manque de reconnaissance du danseur, dans le cadre d'une politique culturelle publique et particulièrement de sa portée, il nous semble assez important de noter qu'il s'agit de la reconnaissance des artistes qui contribuent au développement culturel et symbolique du Venezuela. En d'autres termes, des artistes qui contribuent, à travers leurs capacités concrètes, à la société vénézuélienne. De telle manière qu'il s'agit en outre de rendre un meilleur statut aux artistes pour leur permettre d'avoir une vie plus digne.

Limites de la recherche

Cette enquête représente seulement une première démarche sur les politiques culturelles publiques pour l'essor de la danse classique au Venezuela : en ce sens, il reste un travail plus profond et minutieux à faire sur les différentes périodes gouvernementales dans lesquelles ces politiques ont été mises en œuvre.

Dans une étude plus approfondie des politiques publiques de la danse, il convient de mener une recherche qui aborde les témoignages des professionnels qui ont été en charge de la formulation et de la mise en place de ces politiques : anciens directeurs et anciennes directrices de la Dirección General Sectorial de Danza du CONAC, de la Secretaría Nacional de Danza de l'IAEM, du Teatro Teresa Carreño, de la Compañía Nacional de Danza et de l'Escuela Nacional de Danza, parmi d'autres institutions de l'État. Ces témoignages peuvent offrir d'autres données et d'autres perspectives pour analyser et pour comprendre l'histoire des politiques publiques de la danse au Venezuela d'une manière plus pertinente et plus rigoureuse.

Il reste une étude orientée vers les autres disciplines de la danse qui font partie des politiques de l'État : la danse contemporaine, la danse traditionnelle vénézuélienne et la danse urbaine, afin de construire un regard plus complet de la danse comme discipline artistique au sein des politiques publiques.

Cette enquête donne seulement un regard partiel sur la danse professionnelle au Venezuela.

Certaines considérations pour d'autres études

- **L'accès aux instruments de pouvoir symbolique pour la réorientation de l'estime sociale des pratiques artistiques** : l'une des principales considérations que nous mettons en perspective dans la lutte pour la reconnaissance chez Honneth. Dans ce sens, il s'agit de savoir comment les politiques publiques peuvent s'approprier cette transformation des systèmes de valeurs symboliques qui déterminent l'estime sociale des métiers artistiques.
- **L'intégration des particularités des professions artistiques aux caractéristiques de l'administration publique**. La capacité des institutions culturelles de l'État pour répondre aux singularités de métiers artistiques comme la danse, par exemple, est l'une des problématiques que nous avons observé pendant notre étude. Comment pouvons-nous adapter les particularités et les besoins des pratiques artistiques aux dynamiques de l'administration publique ?
- **Politiques culturelles publiques de l'inégalité**. Au cours de notre recherche, nous avons observé que la danse occupe une place secondaire ou en arrière-plan dans les politiques culturelles des arts vivants. Dans cette considération, il nous semble pertinent de mettre en œuvre des recherches sur ces déséquilibres dans la formulation des politiques publiques de la culture, en considérant comment ces politiques, qui priorisent une discipline artistique par rapport à d'autres, peuvent générer des conditions d'inégalité au sein des collectifs artistiques.
- **L'action des compagnies de danse privées**. Dans l'histoire de la danse professionnelle au Venezuela l'action de compagnies de danse comme le Ballet Nacional de Venezuela, le Ballet Interamericano, le Ballet Nuevo Mundo, le Ballet Metropolitano de Caracas, le Ballet Contemporáneo de Caracas et le Ballet de Maracaibo, parmi d'autres projets, a été fondamental pour l'évolution de cet art dans le pays. Cependant, toutes ces compagnies de danse ont fermé dans les dernières années. Dans cette perspective, il convient de mener des recherches pour explorer les politiques culturelles de la société civile dans la mise en œuvre de ces projets artistiques, en considérant les conditions sociales, culturelles et politiques dans lesquelles ces initiatives ont eu lieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Caillé, Alain, *La quête de reconnaissance* (sous la dir.), Paris, La Découverte, 2007
- Carles Abad, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*, 2da edición, Madrid, Alianza Editorial, 2012
- Dijan, Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005
- Dubois, Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Éditions Belin, 1999
- Fundación Bigott, *Enciclopedia de la música*, Caracas, 1998
- García, Nelson, *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 1987
- Filloux-Vigreux, Marianne, *La danse et l'institution : genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Harvey, Edwin, *Políticas culturales en América Latina. Evolución histórica, instituciones públicas, experiencias*, España, Fundación SGAE, 2017
- Honneth, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2000
- Laurence, Brogniez et Dufour, Valérie, *Entretiens d'artistes, poétique et pratiques* (sous la dir.), France, Librairie Philosophique, 2016
- McNiff, Jean, *Action Research: all you need to know*, SAGE publication, London, 2017
- Menger, Pierre Michel, *Les intermittents du spectacle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011
- Paolillo, Carlos, *Caminos del cuerpo. Una visión escénica de la danza venezolana del Siglo XX*, Caracas, Uneartes, 2018
- Poirrier, Philippe, *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde* (sous la dir.), Paris, La Documentation Française, 2011
- Poirrier, Philippe, *Les politiques de la culture en France*, Paris, La Documentation française, 2016
- Poirrier, Philippe, *Politiques et pratiques de la culture* (sous la dir.), 2eme édition, Paris, La Documentation Française, 2017
- Stéphane, Beaud et Weber, Florence (sous la dir.), *Guide de l'enquête de terrain*, 4eme édition, Paris, La Découverte, 2010
- Thoenig, Jean-Claude, « Politique publique », dans Laurie Boussaguet éd., *Dictionnaire des politiques publiques. 4^e édition précédée d'un nouvel avant-propos*. Presses de Sciences Po, 2014, pp. 420-427
- Urfalino, Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, 2010
- UNEARTES, *Jornadas de investigación 2017, arte y transformación social*. Caracas, 2017. Disponible en ligne : <http://www.unearte.edu.ve/media/informacion/pdf/CUADERNILLOdigitalIIIJornadas.pdf>
- UNEARTES, *Programa nacional de formación avanzada, artes y culturas del Sur*. Caracas, 2016. Disponible en ligne : http://www.unearte.edu.ve/media/informacion/pdf/Documento_PNFA.pdf

UNEARTES, *Jornadas de investigación 2016, saberes y creación artística en la soberanía cultural*. Caracas, 2016. Disponible en ligne :

http://www.unearte.edu.ve/media/informacion/pdf/jornadas_de_investigacion_2016.pdf

UNEARTES, *Jornadas de investigación 2015, saberes y creación artística para una praxis liberadora*. Caracas, 2015. Disponible en ligne :

http://www.unearte.edu.ve/media/informacion/pdf/jornadas_de_investigacion_2015.pdf

UNESCO, *Repenser les politiques culturelles*. Paris, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 2017. Disponible en ligne :

<https://fr.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/2018gr-summary-fr-web.pdf>

UNESCO, *Indicateurs Unesco de la culture pour le développement : manuel méthodologique*, Paris, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 2014. Disponible en ligne : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000229683>

Waresquiel, Emmanuel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959* (sous la dir.), Paris, CNRS Editions, 2001

Articles de recherche

Coulangeon, Philippe, « L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes », *Sociologie de l'Art*, 2004/3 (OPuS 5), p. 77-110. DOI : 10.3917/soart.005.0077. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-77.htm> Consulté en juillet 2019

Diez Robert, Carton Pierre, « De la reconnaissance à la motivation au travail », *L'Expansion Management Review*, 2013/3 (N° 150), p. 104-112. DOI : 10.3917/emr.150.0104. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-expansion-management-review-2013-3-page-104.htm> Consulté en aout 2019

Faure, Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses* 2004/2 (n°55), pp. 84-106. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2004-2-page-84.htm> Consulté en janvier 2019

Fleuriel, Sébastien, « De la vocation artistique à la précarité : devenir professeur de danse jazz », *Sociologie de l'Art*, 2010/1 (OPuS 15), pp.137-157. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2010-1-page-137.htm>. Consulté le 22/11/18

Guzmán, Carlos, “Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de autoritarismo”, *Anuario ININCO*, N° 1, Vol. 28, Caracas, diciembre 2016, pp. 195-238. [en ligne] sur : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/12749/12453 Consulté en novembre 2018

Guzmán, Carlos, “Economía y política cultural en Venezuela. Revisión y perspectivas”, *Anuario ININCO*, N° 1, Vol. 25, Caracas, junio 2013, pp. 225-270. [en ligne] sur : http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/6120 Consulté en novembre 2018

Guzmán, Carlos, “Las estadísticas e indicadores culturales en Venezuela. Contribución de la Economía de la Política Cultural”, *Anuario ININCO*, N° 2, Vol. 21, Caracas, diciembre 2009, pp. 17-39 [en ligne] sur: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ai/article/view/5264 Consulté en novembre 2018

Honneth, Axel, « La théorie de la reconnaissance : une esquisse », *TAP/Bibliothèque du MAUSS*, 2004/1 (n°23), pp. 133-136. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2004-1-page-133.htm>. Consulté le 14/11/18

Martin, Laurent, *Le Conseil d'Europe et l'Unesco pendant les années 1970-80 : la démocratisation au cœur ?* Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po, 2014 Disponible en ligne : <https://chmcc.hypotheses.org/725> Consulté en décembre 2017

Mirouse, Stéphanie et al, « Vocation artistique et rationalisation du travail : ethnographie d'une compagnie de danse contemporaine », *Sciences sociales et sport*, 2010/1 (n°3), pp. 77-106. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-sciences-sociales-et-sport-2010-1-page-77.htm>. Consulté le 23/11/18

Primavesi, Patrick, « La danse en République Démocratique Allemande. Politique du corps, art populaire et éducation étatique », *Allemagne aujourd'hui*, 2017/2 (n°220), pp. 154-164. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2017-2-page-154.htm>. Consulté le 27/09/2018

Sorignet, Pierre-Emmanuel, « Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains », *Sociétés contemporaines* 2004/4 (no 56), pp. 111-132. DOI 10.3917/soco.056.0111, [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2004-4-page-111.htm> Consulté le 12/11/18

Sorignet, Pierre-Emmanuel, « Le métier de danseur. Retour sur une enquête », *Staps*, 2014/1 (n°103), p. 119-131. DOI 10.3917/sta.103.0119 [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-staps-2014-1-page-119.htm>. Consulté le 14/11/18

Sorignet, Pierre-Emmanuel, « Le métier de danseur. Une sociologie de la croyance et de la transgression », *Repères, cahier de danse*, 2008/1 (n°21), pp.13-14. [en ligne] sur la base Cairn. URL : <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2008-1-page-13.htm>. Consulté le 14/11/18

Documents juridiques

Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, l'Organisation des Nations Unies, 1948. Disponible en ligne : <https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=frn> [Consulté le 27/03/2018]

Constitución de la República de Venezuela del 23 de enero de 1961. Disponible en ligne : <http://americo.usal.es/oir/legislatina/normasyreglamentos/constituciones/Venezuela1961.pdf>

Constitución de la República Bolivariana de Venezuela del 15 de diciembre de 1999. Disponible en ligne : <http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/2011/04/CONSTITUCION.pdf>

Ley Orgánica de Cultura del 19 de noviembre de 2014. Disponible en ligne : <http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/2015/03/Ley-org%C3%A1nica-de-cultura.pdf>

Ley de Protección Social al Trabajador y a la Trabajadora Cultural del 19 de noviembre del 2014. Disponible en ligne : <https://dhqrdotme.files.wordpress.com/2013/02/ley-de-proteccion-social-al-trabajador-y-a-la-trabajadora-cultural.pdf>

Conférences UNESCO et d'autres documents

Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles 1982. Disponible en ligne : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668?posInSet=4&queryId=N-EXPLORE-23c8bd1c-59f9-452d-8636-78386dd4b7fe>

Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs, et financiers des politiques culturelles Venise 1970. Disponible en ligne : https://culturalrights.net/descargas/drets_culturals414.pdf [Consulté le 3/3/2019]

Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes Bogota 1978. Disponible en ligne : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre [Consulté le 3/3/2019]

Conférence mondiale sur les politiques culturelles Mexico 1982. Disponible en ligne : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505_fre [Consulté le 4/3/2019]

Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement Stockholm 1998. Disponible en ligne : https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113935_fre [Consulté le 4/3/2019]

Thèses de doctorat

Cadús, Eugenia, *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado*, thèse de doctorat en histoire et théorie des arts, Université de Buenos Aires, 2017

Articles de presse

“El Estatuto del artista, un feliz acontecimiento”, *El País*, 19/01/2019. Disponible en ligne : https://elpais.com/cultura/2019/01/16/actualidad/1547625587_709049.html?fbclid=IwAR20Eut_KSsdx5AvhawrZ1QI2eZppUDJRsgQ30dks8zYmaF6bPXiEw-zB2E

“El Congreso aprueba por unanimidad que los artistas puedan compatibilizar la pensión con la creación”, *El Diario.es*, 22/01/19. Disponible en ligne : https://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/Congreso-unanimidad-artistas-compatibilizar-creacion_0_859864966.html

“Ismael Del Valle y la anomalía de la danza clásica: en Suiza los bailarines somos incluso reconocidos”, *Castellón Plaza*, 15/01/2019, Disponible en ligne : https://castellonplaza.com/Ismael-Del-Valle-y-la-anomalia-de-la-danza-calsica-En-Suiza-los-bailarines-somos-incluso-reconocidos?fbclid=IwAR3ClwfAtub3aenWi0UJ_WgPcaMaEXDAcvgIvg4qJ5vtoG1YGO3peP_zELI

“Víctor Ullate: los políticos ven innecesaria la danza, cuando es un bálsamo para el espíritu”, *La Voz de Galicia*, 11/01/2019. Disponible en ligne: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/vigo/vigo/2019/01/11/politicos-ven-innecesaria-danza-balsamo-espiritu/0003_201901V11C8991.htm?fbclid=IwAR3qqHa-IcMsFffstqaqVgEINXixHPRQEfhwDd62U0KWXX5BT0N6p4giRF8

“En la danza valenciana hay mucho talento, sólo falta apoyo para que se asiente”, *Las Provincias*, 3/01/2019. Disponible en ligne : <https://www.lasprovincias.es/culturas/danza-valenciana-talento-20190103003442->

ntvo.html?fbclid=IwAR0WqHeRDRqvs9N5IYF0E2QCpcqJKiUh73L9wmD3UdagtN37g8wyOW1Msw

“Iñaki Urlezaga: tristemente, uno se va acostumbrando al maltrato institucional”, *La Nación*, 11/01/2018. Disponible en ligne : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/inaki-urlezaga-tristemente-uno-se-va-acostumbrando-al-maltrato-institucional-nid2099863>

“El ministro Avelluto dio de baja el ballet clásico de Iñaki Urlezaga”, *La Nación*, 10/01/2018. Disponible en ligne : <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/el-ministro-avelluto-dio-de-baja-el-ballet-clasico-de-inaki-urlezaga-nid2099356>

“En la peor de las condiciones El Cascanueces llega al TTC”, *El Nacional*, 7/12/2018. Disponible en ligne : https://www.elnacional.com/entretenimiento/teatro/peor-las-condiciones-cascanueces-llega-ttc_262469/?fbclid=IwAR2jj7OyILQOHBQyyAnVYN1gxQOGfIwCbOc96Wd0sBjQ2dLyP1Sa4vbRiUY

“Más espectáculos con más bailarines, pero más precarios”, *El País*, 19/12/2018. Disponible : https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545244713_797574.html?fbclid=IwAR0EZffar5Z1oxbbMSBSvm4JkdvhUtW2jZZPcl8UYmLE_8vYviL6uDGqyc

“Antonio Najarro: el problema de la danza es que no se conoce”, *Información*, 17/11/2018. Disponible en ligne : https://www.diarioinformacion.com/cultura/2018/11/17/antonio-najarro-problema-danza-conoce/2087249.html?fbclid=IwAR1tSu3WLQ81_KVX0-NXoYhqZlcUVmNbS-TIdw0MjTGFy29SwoSUFPHfLEQ

“La danza en España: precaria, inestable y autoexplotada”, *Cadena Ser*, 17/11/18, Disponible : https://cadenaser.com/ser/2018/11/07/cultura/1541597581_845192.html?fbclid=IwAR1NyZz9kV5xBbYIaQ5bUZa_tYtS4z0wj-1S6LC_lpk4DJOBHyCPlswSwGM

“Nacho Duato: los políticos consideran saltimbanquis a los bailarines”, *El País*, 24/04/2018 . Disponible : https://elpais.com/cultura/2018/05/23/actualidad/1527091787_293112.html?fbclid=IwAR3JSNjQuYF_8oFZO9vEURjevrmHEu_bV7Fid7vLGdvPFj3QKlz7gQpgTpM

“Danza de exportación: una generación con el mundo a sus pies”, *La Nación*, 22/07/2018. Disponible en ligne : https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/danza-de-exportacion-una-generacion-con-el-mundo-a-sus-pies-nid2154685?fbclid=IwAR0bGfTLz8chDqOq945EySQso_M-ciyeYmbRfjKBG96HH0KpPrnIJS_8D6Q

“Al Ballet de Catalunya le falta reconocimiento”, *El País*, 16/08/2018, Disponible en ligne : https://elpais.com/ccaa/2018/08/16/catalunya/1534444915_462425.html?fbclid=IwAR0deIuhUsOKrhynx6QX7WhzuORN2LI7kQmukjpEhIS53ju7GBbxMRZqJkI

“El Taller de Danza de Caracas sobrevive al vendaval”, *Esfera Cultural*, 21/07/2017. Disponible en ligne: https://esferacultural.com/taller-danza-caracas-sobrevive-al-vendaval-parte-i/6592?fbclid=IwAR00JWkpg-4WBsUvoohGLH_pmWfMtrK4_kpyoTfPagGYmunuZZpV0mjin8h8

“Chevi Muraday: la mejor compañía de danza de España está en el extranjero”, *ABC Sevilla*, 21/07/2017. Disponible en ligne : https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-chevi-muraday-mejor-compania-danza-espana-esta-extranjero-201707210802_noticia.html?fbclid=IwAR3_I91NsoM54ibpPb5LcwgQIPLhHLWfT48VqbcgNcqSYJ0cS8OTz-RCNKM

Ressources audiovisuelles en ligne

Español :

Escuela Nacional de Danza Táchira: <https://www.youtube.com/watch?v=Z81yxw5JZDw> [Consulté le 13 avril 2018]

Escuela Nacional de Danza Táchira. ¿Hay o no hay danza en Venezuela?:
<https://www.youtube.com/watch?v=d87XC917D4o> [Consulté le 13 avril 2019]

La Escuela Nacional de la Danza Táchira celebra su día internacional:
https://www.youtube.com/watch?v=_AiY8oCUh5E [Consulté le 13 avril 2019]

Refundarán el Ballet Juvenil Teresa Carreño:
<https://www.youtube.com/watch?v=mB8mZWEMHBU> [Consulté le 1 avril 2019]

Audición para el Ballet Juvenil Teresa Carreño 2019:
https://www.youtube.com/watch?v=MMJ-_LBtO2w [Consulté le 1 avril 2019]

Teatro Teresa Carreño celebrará Gala Clásica:
<https://www.youtube.com/watch?v=JzNnwesmV5c> [Consulté le 27 janvier 2019]

La fisioterapia en danza, Universidad Autónoma de México, Facultad de Medicina:
<https://www.youtube.com/watch?v=Bt9INDjAh64> [Consulté le 23 février 2019]

Denuncian grave crisis en el Ballet folklórico Nacional de Argentina:
<https://www.youtube.com/watch?v=SsLoeoj3iCQ> [Consulté le 27 janvier 2019]

Ballet Folklórico Nacional de Argentina, situación crítica:
<https://www.youtube.com/watch?v=gWy6bDRM0Z0> [Consulté le 27 janvier 2019]

Compañía Nacional de Danza Venezuela. Elenco neoclásico:
<https://www.youtube.com/watch?v=LS1qdm220Ng> [Consulté le 27 janvier 2019]

Carlos Paolillo, Premio Nacional de Danza 2012:
<https://www.youtube.com/watch?v=XKlzlkcIgH4&t=3s> [Consulté le 23 février 2019]

Français :

À l'Opéra de Paris, les étoiles du sport, France TV Sport :
<https://www.youtube.com/watch?v=EQrXtCCKJEs> [Consulté 20 décembre 2018]

Immersion dans l'École de Danse de l'Opéra National de Paris :
https://www.youtube.com/watch?v=DW96_91FpCw&t=246s [Consulté 20 décembre 2018]

Politiques culturelles avec Jack Lang. France Culture :
<https://www.youtube.com/watch?v=EoUpfvXiUZg> [Consulté 15 décembre 2018]

Politique culturelle, droits d'auteur et financement du secteur avec Jack Lang. France Culture : <https://www.youtube.com/watch?v=00XxvoJAFrU> [Consulté 15 décembre 2018]

Sites en internet

Ministerio del Poder Popular para la Cultura : www.mincultura.gob.ve

Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTES : www.unearte.edu.ve

Instituto de Investigación de la Comunicación, ININCO : www.ucv.ve/ininco

Teatro Teresa Carreño: www.teatroteresacarreno.gob.ve

Organización de Estados Americanos : www.oas.org

Organización de Estados Iberoamericanos : www.oei.es

ANNEXES

ANNEXE 1. APPEL À ENTRETIEN



Políticas culturales y
profesionalización de
la danza clásica en
Venezuela - École des
Arts de la Sorbonne

Estimados bailarines de danza clásica,

Actualmente estoy realizando un estudio sobre el reconocimiento profesional del bailarín clásico y sus políticas culturales en Venezuela (1960-2017). Para esta investigación requiero hacer una serie de entrevistas a bailarines profesionales con experiencia en Venezuela, así que será de un gran valor contar con su testimonio y opiniones.

El estudio busca comprender cómo afecta en los bailarines la ausencia de un reconocimiento profesional y cómo las políticas culturales públicas contribuyen (o no) en el logro de este reconocimiento en la danza.

Las entrevistas serían realizadas a través de las tecnologías de la comunicación. El proyecto lo desarrollo desde París.

Por razones metodológicas así estaría compuesta la muestra de estudio:

1. Bailarines que hayan adquirido su formación profesional en danza clásica en Venezuela.
2. Bailarines actualmente en ejercicio que trabajen o hayan trabajado en Venezuela, y/o se encuentren bailando en el exterior.
3. Bailarines en retiro que hayan dedicado su vida profesional a la danza clásica

Les comento que este estudio forma parte de mi formación en investigación, Master 2 Recherche Théorie des Arts et de la Culture, en la Escuela de Artes de la Sorbona y tendré la oportunidad de contar con la supervisión del Prof. Christophe Genin.

Esta investigación forma además parte de mis intereses de estudio doctoral a mediano plazo.

Mis más sinceras gracias por su interés y también invito a compartir esta convocatoria a otros bailarines profesionales.

MA Emilio Piñango

**ANNEXE 2. GUIDE THEMATIQUE – ENTRETIEN SEMI-DIRECTIF
SERIE DE THEMES A EXPLORER AU COURS DE L'ENTRETIEN**

Consigne de départ :

comment avez-vous commencé dans la danse classique ?

Thème 1 : Le contexte familial et social du danseur professionnel. Reconnaissance affective-amoureuse de son métier.

Sous-thèmes à aborder :

- Soutien de la famille, des proches et des amis [expériences d'affection positive ou expériences d'offenses verbale, d'humiliation et des agressions physiques].
- Sentiments de fierté, de honte publique ou d'infériorité.
- Altérations et changements dans le contexte familial.
- Répercussions d'un manque de reconnaissance affective.

Thème 2 : Le contexte social, institutionnel et juridique du danseur. Reconnaissance de son métier et l'estime sociale de son travail au sein de la société.

Sous-thèmes à aborder :

- Expériences de reconnaissance institutionnelle ou du respect.
- Expériences de mépris institutionnel.
- Stabilité de l'emploi et protection.
- Sentiment ou conscience d'inclusion sociale en tant que collectif artistique.
- Sentiment ou conscience d'exclusion sociale en tant que collectif artistique.
- Estime de la contribution du danseur de danse classique au développement de la société vénézuélienne.

DURÉE : ENVIRON 60 MINUTES

ANNEXE 3
CALENDRIER DES ENTRETIENS AVEC LES DANSEURS DE L'ETUDE

Date	Danseur Danseuse	Année de naissance	Lieu de résidence	Modalité de communication de l'entretien
06/03/2019	Mauisa Parada	1964	Miami, Etats-Unis	Skype
11/03/2019	Danny Rojas	1978	Buenos Aires, Argentina	Face Time
02/04/2019	Keyla Ermecheo	1942	Miami, Etats-Unis	Visioconférence WhatsApp
07/04/2019	Clara Sorzano	1985	Dortmund, Allemagne	Skype
12/04/2019	Alexandra de León	1980	Santiago de Chile, Chile	Visioconférence WhatsApp
12/04/2019	Berioska Camacaro	1985	Kingston, Jamaïque	Skype
16/04/2019	Yulimar Salas	1980	Berlin, Allemagne	Visioconférence WhatsApp
16/04/2019	Carlos Contreras	1985	Dortmund, Allemagne	Skype
28/04/2019	Liliana González	1988	Montevideo, Uruguay	Visioconférence WhatsApp
30/06/2019	Arturo Vela	1962	Lima, Pérou	Visioconférence WhatsApp

ANNEXE 4

UNE PREMIERE CHRONOLOGIE DES POLITIQUES CULTURELLES PUBLIQUES DE LA DANSE CLASSIQUE AU VENEZUELA 1960-2017

Président de la République du Venezuela : Rómulo Betancourt. 13 février 1959 – 13 de mars 1964

1960 Création de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA. Loi du 9 mars : publiée au Journal Officiel N° 26.231 du 12 avril 1960 et modifiée le 28 décembre 1966, publié au Journal Officiel N° 29.221. Institution annexe du Ministère de l'éducation.

1961 Le Congrès de la République adopte la Constitution du 23 Janvier 1961. Les articles 78, 83 et 84 portent sur les droits sociaux, éducatifs et culturels.

Président de la République du Venezuela : Raúl Leoni. 13 de mars 1964 – 11 de mars 1969

1965 L'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA, entre en fonctionnement le 1 janvier.

- Création du Ballet de l'INCIBA. Dissout dans cette même période.
- Création de la Compañía Nacional de Danza. Trois troupes de danseurs : danse néoclassique, danse contemporaine et danse traditionnelle vénézuélienne.
- Création de l'Escuela de Danza de l'INCIBA. Trois disciplines de formation : la danse classique, la danse contemporaine et la danse traditionnelle vénézuélienne.

Président de la République du Venezuela : Rafael Caldera. 11 mars 1969 – 12 mars 1974

1973 Commence la construction du Teatro Teresa Carreño.

Président de la République du Venezuela : Carlos Andrés Pérez. 12 mars 1974 – 12 mars 1979

1975 Création du Consejo Nacional de la Cultura, le CONAC. Loi du 29 aout 1975 : publiée au Journal Officiel N° 1768.

- Dissolution de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, l'INCIBA.
- Dissolution de la Compañía Nacional de Danza.
- Dissolution de l'Escuela de Danza de l'INCIBA.
- Création de la Dirección General Sectorial de Danza du CONAC.

1976 Inauguration de la Salle José Felix Ribas du Teatro Teresa Carreño : 12 février.

Président de la République du Venezuela : Luis Herrera Campins. 12 mars 1979 – 2 février 1984

1979 Création du poste président du CONAC – Ministre d'État à la Culture.

1979 Création du Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño. Le maître Rodolfo Rodríguez est nommé directeur artistique : période 1979-1982.

1981 Création de l'Escuela Nacional de Danza-Táchira. À l'initiative du danseur Luis Sanchez Torres.

1982 Les danseurs Enrique Martínez et Ivan Nagy sont nommés directeurs artistiques du Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño : période 1982-1984.

1982 Création de l'Instituto Superior de Danza à Caracas.

1983 Inauguration de la Salle Ríos Reyna du Teatro Teresa Carreño : 19 avril.

Président de la République du Venezuela : Jaime Lusinchi. 2 février 1984 – 2 février 1989

1984 Le chorégraphe vénézuélien Vicente Nebrada est nommé directeur artistique du Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño : période 1984-2002.

Président de la République du Venezuela : Carlos Andrés Pérez. 2 février 1989 – 21 mai 1993²³³

1989 Création de la Commission de la Culture de la chambre des députées du Congrès de la République. Période : 1989-1994.

1990 Création du Sistema Nacional de Escuelas de Danza par la Dirección General Sectorial de Danza, CONAC.

1990 Le Ministre de l'Éducation, Gustavo Roosen, et le Président du CONAC - Ministre d'État à la Culture, Jose Antonio Abreu, décident la création des instituts universitaires suivants :

- L'Instituto Universitario de Estudios Musicales.
- L'Instituto Universitario de Teatro.
- L'Instituto Universitario de Danza.
- L'Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón.

1991 Création du Ballet Nacional Juvenil de Venezuela. Directrice artistique : Eva Millán.

1992 Le rôle parallèle du ministre d'État à la culture et du président du CONAC est annulé. Décret N° 2.461 du 28 juillet.

1993 Le Congrès de la République adopte la Ley de Derecho de Autor : publiée au Journal Officiel N° 4.638 du 1 octobre.

1993 Le Congrès de la République adopte la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural : publiée au Journal Officiel N° 4.623 du 3 octobre.

Président de la République du Venezuela : Rafael Caldera. 2 février 1994 – 2 février 1999

1995 Dissolution du Sistema Nacional de Escuelas de Danza par le CONAC.

1995 Dissolution du Ballet Nacional Juvenil du Venezuela par le CONAC.

1996 Création du Ballet Juvenil Teresa Carreño. Directeur artistique : Vicente Nebrada.

1998 L'Instituto Universitario de Danza commence ses activités académiques à Caracas. Offre de formation :

- Licence de pédagogie de la danse classique.
- Licence de pédagogie de la danse contemporaine.
- Licence d'interprétation de la danse classique.
- Licence d'interprétation de la danse contemporaine.

Président de la République du Venezuela : Hugo Chávez. 2 février 1999 – 15 décembre 1999

1999 Création du Ministerio de Educación, Cultura y Deportes : Vice-Ministerio de Cultura.

1999 Le CONAC rejoint le Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Décret-Loi 375 du 5 octobre 1999.

1999 Le président du CONAC occupe le poste de vice-ministre de culture.

1999 La Constitution de la République Bolivarienne du Venezuela est approuvée par referendum le 15 décembre : publiée en Journal Officiel du 30 décembre 1999 N° 36.860.

Cette constitution consacre quatre articles aux droits culturels :

- L'article 98 sur la libre création culturelle, la participation culturelle de l'individu et la reconnaissance des droits d'auteurs.
- L'article 99 sur les valeurs de la culture, l'action de l'État, l'autonomie de l'administration culturelle publique et la protection du patrimoine.
- L'article 100 sur la reconnaissance des cultures autochtones, l'interculturalité, la protection des travailleurs de la culture et le financement culturel.

²³³ Le président Carlos Andrés Pérez ne finissait pas sa période de gouvernement. Deux présidents provisoires étaient nommés par le Congrès de la République : Octavio Lepaje (21 du mai – 5 juin 1993) et Ramón Velázquez (5 juin 1993 – 2 février 1994).

- L'article 101 sur la participation des médias dans la diffusion de l'art et de la culture.

Président de la République Bolivarienne du Venezuela : Hugo Chávez. 20 décembre 1999 – 10 janvier 2001

2000 Création de la Commission de l'Éducation, de la Culture, du Sport et du Loisir (Sous-commission de la Culture et du Patrimoine Historique) de l'Assemblée Nationale.

2000 Elaboration de deux projets de Ley Orgánica de Cultura : l'un promeut par le CONAC et sa Consejo Jurídico de la Administración Cultural (*ad hoc*) et l'autre promeut par la Sous-commission de la Culture et du Patrimoine Historique de l'Assemblée Nationale.

2000 L'Instituto Universitario de Danza met en œuvre le Programa Profesional de Danza, le PRODANZA : projet de formation orienté vers la validation de l'expérience professionnelle d'anciens danseurs et de maîtres de danse. Durée de deux ans. Offre de formation :

- Licence de pédagogie de la danse classique.
- Licence de pédagogie de la danse contemporaine.

2001 Création de l'Escuela Nacional de Danza-Caracas.

2001 Dissolution du Ballet Juvenil Teresa Carreño par le Teatro Teresa Carreño.

Président de la République Bolivarienne du Venezuela : Hugo Chávez. 10 janvier 2001 – 10 janvier 2007

2002 Le Teatro Teresa Carreño supprime le poste de directeur artistique du Ballet Nacional de Caracas Teresa Carreño et crée la figure de « corps collégial » pour diriger cette compagnie de danse.

2004 Création de la figure du ministre d'État à la culture : poste qui sera assumé par le président du CONAC et qui restera en vigueur seulement un an, jusqu'en 2005. Décret N° 2.938 : publié au Journal Officiel N° 37.952 du 3 mai.

2005 Création du Ministerio de la Cultura. Décret N° 3.464 : publié au Journal Officiel N° 38.124 du 10 février.

2006 Création de l'Instituto de Artes Escénicas y Musicales, l'INAEM. Cette institution prend les compétences du CONAC dans la formulation des politiques culturelles publiques des arts vivants.

2006 Création de la Secretaría Nacional de Danza de l'INAEM.

2006 Création de la Compañía Nacional de Danza le 10 mai. Décret N°4.264 : publié au Journal Officiel N° 38.373. Trois troupes de danseurs : danse néoclassique, danse contemporaine et danse traditionnelle vénézuélienne. Directrice : Alice Dotta.

Président de la République Bolivarienne du Venezuela : Hugo Chávez. 10 janvier 2007 – 10 janvier 2013

2007 Le Ministerio de la Cultura est renommé Ministerio del Poder Popular de la Cultura. Décret N° 5.103 : publié au Journal Officiel N° 5.836 du 8 janvier.

2007 Le Ministerio del Poder Popular de la Cultura crée cinq axes d'intervention culturelle :

- Cinéma et Audiovisuel.
- Politique du Livre et de la Lecture.
- Pensée critique, Patrimoine et Mémoire.
- Arts de l'Image et de l'Espace.
- Arts Vivants et Musique.

2008 Dissolution du CONAC. Décret N° 6.042 du 29 avril : publié au Journal Officiel N° 38.928 du 12 mai.

2008 Dissolution de l'Instituto Universitario de Estudios Musicales, de l'Instituto Universitario de Teatro, de l'Instituto Universitario de Danza et de l'Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón.

2008 Création de l'Universidad Nacional Experimental de las Artes, l'UNEARTES. Décret N° 6.050 du 6 mai : publié au Journal Officiel No. 38.934. Offre de formation :

- Licence de danse mention interprétation de la danse classique.
- Licence de danse mention interprétation de la danse contemporaine

- Licence de danse mention interprétation de la danse traditionnelle vénézuélienne.
- Licence en éducation des arts mention pédagogie de la danse classique, de la danse contemporaine ou de la danse traditionnelle vénézuélienne.
- Licence de danse mention management et production culturelle.
- Master en Artes y Culturas del Sur.
- Doctorat en Artes y Culturas del Sur.

2011 Dissolution de la troupe de danse néoclassique de la Compañía Nacional de Danza du Venezuela.

2011 Création de la Commission de la Cultura et du Loisir de l'Assemblée Nationale. Période : 2011-2016.

Président de la République Bolivarienne du Venezuela : Nicolás Maduro. 19 avril 2013 – 10 janvier 2019²³⁴

2013 Intervention du conseil de direction du Teatro Teresa Carreño. Décret N° 702 : publié au Journal Officiel N° 40.319 du 19 décembre.

2014 L'Assemblée Nationale adopte la Ley Orgánica de Cultura. Décret N° 1.411 : publié au Journal Officiel N° 6.154 du 19 novembre.

2014 L'Assemblée Nationale adopte la Ley de Protección Social al Trabajador y a la Trabajadora Cultural. Décret N° 1.411 : publié au Journal Officiel N° 6.154 du 19 novembre.

2017 Création du Ballet Juvenil Teresa Carreño et du Ballet Juvenil Teresa Carreño-Catia.

Élaboration : Emilio Piñango - Août 2019

Pour citer cette chronologie :

ISO 690 : Emilio Piñango, *Le danseur classique et sa reconnaissance. Une étude de la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique à travers les politiques culturelles publiques au Venezuela 1960-2017*, mémoire Master 2 Recherche Théorie des Arts et de la Culture, École des Arts de la Sorbonne – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2019

APA : Piñango, Emilio. (2019). *Le danseur classique et sa reconnaissance. Une étude de la reconnaissance professionnelle du métier de danseur classique à travers les politiques culturelles publiques au Venezuela 1960-2017*. Paris : mémoire Master 2 Recherche Théorie des Arts et de la Culture, École des Arts de la Sorbonne – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

²³⁴ Hugo Chávez a été élu comme président de la République Bolivarienne du Venezuela pour la période 2013-2019, mais il est mort le 5 mars 2013.

ANNEXE 5

LISTE BIBLIOGRAPHIQUE DU PREMIER ÉTAT DE LA RECHERCHE. ÉLABORÉE AU PREMIER SEMESTRE DU MASTER EN ESTHÉTIQUE, ART ET CULTURES

- Ávila, H. Asociación de Profesionales de la Danza de Cataluña (1987-2010). Contexto, origen y desarrollo. España: Universidad de Oviedo, 2008
- Bastien van der Meer, K. Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010
- Caetano, G. Políticas culturales y desarrollo social: algunas notas para revisar conceptos. *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura* N°4, 2003
- Cadús, M. La danza durante el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado. *Pensar con la danza, pp. 63-72*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Dubois, V. La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique. Paris : Belin, 1999
- Faure, S. Les processus d'incorporation et d'appropriation du métier de danseur : sociologie des modes d'apprentissage de la danse classique et de la danse contemporaine. (Thèse de doctorat). Université Lumière, Lyon, 1998
- Faure, S. Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur. *Education et Sociétés : Revue internationale de sociologie de l'éducation*, De Boeck Supérieur, p.p. 75-90, 1999
- Fernández, E. La política cultural: qué es y para qué sirve. España: Ediciones Trea, 1991
- García, N. Políticas culturales en América Latina. México: Grijalbo, 1987
- Guzmán, C. Debates sobre la institucionalidad cultural en Venezuela 1991-2016. Gobernanza, pensamiento y políticas culturales en tiempos de totalitarismo. *Anuario Ininco : investigaciones de la comunicación*, N°1(28), p.p. 195-238, 2016
- Gustafsson, H., Klockare, E., et Nordin S. An interpretative phenomenological analysis of how professional dance teachers implement psychological skills training in practice. *Journal Research in Dance Education*, N°3(12), p.p. 277-293, 2011
- Mitelli, N. Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires : análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial. (Mémoire). Argentina : Universidad de Buenos Aires, 2015
- Moulinier, P. Politique culturelle et décentralisation. Paris : L'Harmattan, 1995
- Perreault, M. La passion et le corps comme objets de la sociologie : la danse comme carrière. *Sociologie et sociétés*, 20(2), p.p. 177-186, 1998
- Poirier, C. et al. Observatoires culturels et secteur de la danse au Québec : paramètres et modalités d'un observatoire de la danse. Montréal : INRS Centre - Urbanisation Culture Société, 2011
- Poirier, P. Un demi-siècle de politique culturelle en France. Diversité : ville, école, intégration. CNDP, p.p. 15-20, 2007
- Rausell, P. Poder y cultura : el origen de las políticas culturales, dans políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana : un ensayo sobre las tramas de economía cultura y poder. España : Tirant lo Blanch, Universidad de Valencia, 1999
- Román, E. ; Ronda, E. et Carrasco, M. Danza profesional: una revisión desde la salud laboral. *Revista española de salud pública*, N°4(83), p.p. 519-532, 2009
- Soldo, E. L'évaluation stratégique de la politique culturelle : une approche financière et par les pratiques. (Thèse de doctorat). Université Paul Cézanne Aix-Marseille III, Marseille, 2007

- Sorignet, P. Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique : le cas de l'audition en danse contemporaine. *Genèses*, n°57(4), 64-88, 2004
- Sorignet, P. Sortir d'un métier de vocation : le cas des danseurs contemporains. *Sociétés contemporaines*, n° 56(4), 111-132, 2004
- Teixeira, J. Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000
- Urfalino, P. L'invention de la politique culturelle. Paris : La documentation française, 1996
- Vedel, K. Dance and the formation of Norden. Norway: Tapir Academic Press, 2011
- Wanke, E. et al. Occupational accidents in professional dance with focus on gender differences. *Journal of Occupational Medicine et Toxicology*, 8:3, 2013



Fig. 11 Ballet Teresa Carreño @ Rafael Campos



Fig. 12 Ballet Teresa Carreño @ Teatro Teresa Carreño



Fig. 13 Compañía Nacional de Danza @ Javier Gracia



Fig. 14 Compañía Nacional de Danza @ Victor Alexandre



Fig. 15 Auditions Ballet Juvenil Teresa Carreño 2017 @ Teatro Teresa Carreño



Fig. 15 Auditions Ballet Juvenil Teresa Carreño 2017 @ Teatro Teresa Carreño