

2012-  
2013

Dispositifs  
chorégraphiques  
et amateurs: la  
perception des  
corps en  
question



Aurore Floréancig

Université Lille 3, UFR Arts et Culture

Master 2 « Musique et danse »

Mémoire dirigé par Claire Buisson

## SOMMAIRE

<b>Introduction.....</b>	<b>3</b>
Présentation de la recherche .....	<b>3</b>
Présentation du corpus d'analyse.....	13
<b>Chapitre 1/ Inscription-transformation du commun.....</b>	<b>17</b>
Des corps familiers sortis de l'ombre .....	<b>17</b>
Du corps individuel au corps collectif .....	<b>29</b>
« L'être quelconque » de la communauté (Agamben) .....	<b>38</b>
<i>Conclusion première partie.....</i>	<i>45</i>
<b>Chapitre 2/ De l'esthétique au politique.....</b>	<b>49</b>
L'œuvre profanée .....	<b>52</b>
De l'objet de contemplation à l'œuvre-environnement.....	52
L'espace scénique, lieu « sacré » profané .....	54
Transformation de la perception du spectateur.....	55
Eloge de l'inutile.....	<b>57</b>
« Les Sisyphe » : de l'énergie en pure perte ?.....	58
« La communauté qui vient », acte de revendication .....	60
Le « devenir nomade » : secouer le modèle binaire de l'Etat .....	<b>62</b>
L'Acte chorégraphique, un acte de revendication .....	<b>65</b>
Se réapproprier son corps « tel quel ».....	65
Se réapproprier l'espace public : l'exemple de la performance « Les Sisyphe » .....	67
Se réapproprier le temps .....	69
Acte chorégraphique et politiques culturelles.....	<b>72</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>77</b>
<b>Annexe: indices biographiques sur les artistes étudiés.....</b>	<b>79</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>83</b>

## **Remerciements**

Un grand merci à Claire Buisson pour son accompagnement, et surtout pour sa grande ouverture d'esprit.

Merci également à Julie Nioche et David Rolland qui m'ont fourni de précieux documents.

Merci à « mes dames » pour leur imagination débordante et leur enthousiasme.

# INTRODUCTION

---

## Présentation de la recherche

Ma première expérience en tant que spectatrice d'une création chorégraphique réalisée pour et avec des « amateurs », des non-danseurs aux corps hétérogènes et singuliers, a été pour moi un véritable choc esthétique. Par amateurs, je désigne des personnes qui sont « n'importe qui », non pas dans le sens péjoratif de quelqu'un qui ne compte pas, mais dans le sens où ce ne sont pas nécessairement des personnes professionnelles du spectacle vivant, encore moins des danseurs de profession. Ce sont peut-être des personnes qui pratiquent la danse occasionnellement, en loisir, ou bien peut-être des personnes qui n'ont jamais dansé de leur vie. Quels que soient sa condition physique, son âge, son genre, ses origines sociales, chacun peut être invité à participer. Ces personnes sont alors encadrées, souvent via une structure culturelle, artistique, médico-sociale ou éducative, à l'occasion de plusieurs ateliers de préparation en amont de la représentation. Ces personnes expérimentent parfois pour la première fois de leur vie un processus de création artistique. On trouve donc parmi eux des enfants, des personnes en situation de handicap, des seniors, des adolescents... Ces « amateurs » sont donc tout simplement des êtres humains non disciplinés par une pratique professionnelle du « faire de la danse ». Ce ne sont pas des « professionnels » dans la mesure où danser n'est ni leur métier ni leur source de revenus, ni leur savoir-faire principal.

En l'occurrence, c'est en 2011 que j'ai vécu ma première expérience de spectatrice d'une pièce chorégraphique incluant des danseurs professionnels et des « amateurs » : il s'agissait d'une pièce avec des habitants de Roubaix (59), aboutissement de 6 mois de travail avec Christina Santucci de la compagnie *Artopie*. Cette pièce reproduisait le schéma classique de la représentation : les artistes (professionnels et amateurs) sur le plateau, le public en face assis dans les gradins, immobile et silencieux. En revanche la représentation avait lieu dans un studio

de répétition (le grand studio du CCN de Roubaix, où répète la compagnie Carolyn Carlson), en plein jour, et donc sans création lumière. Cette pièce n'a été jouée qu'une fois, elle était la conclusion de ces plusieurs mois d'ateliers, elle prenait donc davantage la forme d'une restitution publique. Cependant le format comme la trame scénographique étaient ceux d'une pièce chorégraphique traditionnelle. Cette pièce n'était donc « qu'une » restitution, une exception hors toute programmation officielle, et pourtant elle m'a laissée un souvenir très marquant. Ce qui me frappe le plus, c'est qu'il me reste un souvenir très précis de ces corps anonymes et familiers, ces corps non entraînés, avec leurs maladresses, tandis que je n'ai plus qu'un souvenir très flou de l'autre moitié des danseurs, en l'occurrence des danseurs en formation professionnelle, élèves du dernier cycle de l'école du CCN de Roubaix. Je me souviens de cette femme en surpoids, dont le corps a priori lourd, qu'on imagine aisément-et d'autant plus dans une société qui ne cesse de faire l'éloge de la minceur- gêné dans ses mouvements, était tout à coup sublimé par la danse. Cette femme était d'une grâce magnifique, et elle semblait tout entière absorbée par cette expérience scénique. On oubliait tout à fait son poids, et elle donnait alors au contraire une grande impression de légèreté. Je me souviens également, entre autres, d'un enfant d'environ dix ans (dont j'ai d'ailleurs aperçu, dans le public, sa maman, voilée, qui lui faisait signe à la fin de la représentation), vif, un peu nerveux, dont on pouvait percevoir l'agitation et une certaine difficulté à se concentrer, mais en même temps une immense fierté à être sur scène, voir une envie, à la fois touchante et drôle, de se faire remarquer. Ce qui m'a surpris également, c'est l'impression, malgré ces personnages singuliers et non-professionnels, d'une pièce parfaitement professionnelle, digne selon moi d'être produite et diffusée dans différents théâtres. Mais aussi, je me souviens avoir ressenti une émotion extrêmement forte, à la fois spirituelle et kinesthésique: je me suis sentie immédiatement en empathie avec ces corps, et j'ai vu face à moi des êtres anonymes et quotidiens soudain sublimés, disséminant des indices de leurs trajectoires personnelles et de leur identité. Non pas des indices qui auraient un sens intelligible et parfaitement reconnaissable, mais, pour reprendre le terme de Maldiney, une signifiante, un « à dire » et « à voir ». En ce sens j'ai eu le sentiment que cette pièce, bien qu'elle reproduise les schémas habituels de la représentation d'un spectacle de danse, ouvrait un espace neuf, un espace en dehors de tout carcan artistique ou institutionnel habituel, un espace dans lequel il m'était possible, en tant que spectatrice, d'entrer, de me glisser, un espace neuf pour l'imagination : je crois qu'en quelque sorte je m'autorisais à me rêver à leur place, j'avais le sentiment qu'en

affirmant leur corps, leur singularité sur scène ils glorifiaient ma propre singularité. J'avais tout à coup le sentiment de faire partie intégrante de quelque chose qui serait de l'ordre d'une revendication, d'un droit à exister, en dehors de toute appartenance sociétale. C'est comme si en éloignant de la scène « l'idéal » du corps, on m'avait donné l'opportunité de me rapprocher des corps comme des paysages à parcourir.

Mon expérience de spectatrice a donc eu sur moi un véritable effet déclencheur, et c'est suite à cette expérience que j'ai décidé, notamment dans mes pratiques chorégraphiques personnelles, puis dans mon travail de recherche, de m'intéresser aux dispositifs chorégraphiques mobilisant la participation de non-professionnels du spectacle vivant.

Je choisis à dessein l'emploi du terme « dispositif chorégraphique » dans la mesure où je m'intéresse à différentes propositions artistiques, proposant des formats et des structurations variés. Le point commun à tous ces dispositifs qui attirent mon attention sont leur tendance à sortir d'une structure unique, figée, qui érigerait des barrières entre « ce que doit être » une œuvre impliquant la notion du chorégraphique, et ses conditions de réception. Je m'intéresse alors à des dispositifs chorégraphiques qui génèrent des expériences fluctuantes et des pratiques poreuses, une « pensée en acte » à travers la mobilisation des corps, y compris des corps non professionnels, non danseurs, non virtuoses ou techniciens, en somme. Ces amateurs sont placés au cœur d'une démarche chorégraphique comprise comme une écriture, une pensée opérante, acte corporel structurant, modulant, articulant un mode de pensée : il s'agit donc d'une écriture qui établit une trajectoire entre ce que Jacques Rancière nomme « le dicible, le visible et le faisable »<sup>1</sup>. Ces dispositifs chorégraphiques créent une « œuvre-environnement », durée à éprouver, expérience de la disponibilité à soi et aux autres et espace de relations humaines, de la Rencontre telle que définie par Deleuze.

Ainsi, « Pavillon », du chorégraphe Nantais David Rolland, en collaboration avec la poète Anne de Sterk, place face à face, sur des gradins, deux groupes de spectateurs (50 personnes maximum par gradins) : au-dessus de chaque groupe, un écran diffuse une sorte de « vidéo-partition », sur laquelle apparaissent des textes animés, des didascalies (textes à dire et gestes à faire), entraînant le public dans une sorte de joute chorégraphique et polyphonique. Les publics, ou ce qui semble

---

<sup>1</sup>RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La fabrique, 2008

apparaître comme les deux équipes se faisant face, se regardent, se parlent et se répondent, dans une sorte de jeu et de dialogue. De temps à autre deux danseurs apparaissent devant l'écran, sortes de maîtres du jeu qui interviennent pour orchestrer cette joute gestuelle et poétique. L'œuvre (comme environnement) n'existe donc qu'à travers l'existence des spectateurs, qui en deviennent les interprètes. Elle se transforme également en arène sociale, où deux communautés d'êtres singuliers, sans appartenance commune, créent dans l'immédiat un espace-temps commun, de rencontre et de partage.

Or de tels dispositifs remettent en cause « le partage policier du sensible », c'est-à-dire un « accord entre une « occupation » et une « capacité » qui signifierait « l'incapacité de conquérir un autre espace et un autre temps »<sup>2</sup>. En l'occurrence le public n'occupe pas sa « fonction » habituelle de spectateur, et ces personnes *a priori* « incapables », c'est-à-dire *a priori* non destinées à interpréter une œuvre artistique professionnelle, mais également non habituées à sortir de leur rôle habituel de spectateurs de théâtres (être silencieux, ne pas rire, rester immobile etc.), se transforment tout à coup en interprètes et sont au cœur de l'œuvre. En ce sens, les dispositifs qui placent les amateurs au cœur de leur démarche (quel que soit le format de ce dispositif) construisent de nouvelles fictions, c'est-à-dire qu'« on passe d'un monde sensible à un autre monde sensible » : ils construisent des formes dissensuelles, qui viennent « fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible »<sup>3</sup>. Ils créent une organisation du sensible pour laquelle il n'y a pas un « régime unique de présentation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, d'être reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et incapacités »<sup>4</sup>.

Ainsi, si ces dispositifs sont diffusés sous l'appellation « danse », ils nous offrent une conception élargie de la « danse ». Plus exactement, ils mettent en scène des corps dansants, c'est-à-dire des corps disponibles à un mouvement, à un engagement corporel et rythmique, à un état d'être qui ne renvoie finalement à aucun langage particulier. Il ne s'agit donc pas de personnes auxquelles on « ferait faire de la danse », le concept de corps dansant ici ne renvoie pas à une discipline. La

---

<sup>2</sup> Ibid, p48

<sup>3</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La Fabrique, 2008

<sup>4</sup> Ibid

« danse », telle que comprise dans cette analyse, offre un espace-temps, la possibilité d'une disponibilité à soi et aux autres, dans lesquels les corps sont révélés dans leur capacité à être créatifs, dans lesquels des potentiels d'action dégagés des normes leur sont offerts. Ainsi, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, « ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission »<sup>5</sup>. La danse est donc davantage comprise comme un « lieu sans lieu », et en même temps un espace concret pour l'imaginaire, un lieu qui « prend corps » dans l'acte corporel, mais dans lequel, à travers lequel et pour lequel le corps se transforme, est projeté au-delà de sa matérialité : la danse comme « hétérotopie », pour reprendre le terme de Michel Foucault.

Dès lors, ces dispositifs remettent en cause notre perception de la danse et des corps, ils nous détournent de nos habitudes perceptives. En effet, la perception est un dispositif cognitif d'interprétation du sensible, qui concerne à la fois le quoi, l'objet perçu, et le comment, l'évènement, l'acte de perception. La perception n'est donc pas assimilable à la sensation pure, il s'agit d'un évènement cognitif, qui suppose un travail herméneutique. C'est pourquoi la perception est influencée par les cadres qui régissent notre « partage du sensible ».

Au XXème siècle, ce sont les approches psychologiques de la perception qui ont rendu possible sa définition comme quelque chose relevant à la fois de la connaissance et du sensible, c'est-à-dire détachant la perception de simples réponses physiologiques locales, n'ayant pas de champ de conscience par elles-mêmes. Dans les années 70 émergent les théories de la psychologie cognitive, qui envisagent la cognition comme un ensemble de processus par lesquels l'information qui atteint le sujet est transformée, élaborée, avant d'être mise en mémoire et utilisée. Par ailleurs, selon une approche davantage phénoménologiste de la perception, la chose est connue, c'est-à-dire perçue, dans la manière dont elle se donne à nous, dans l'espace et dans le temps. Nous connaissons la chose dans la façon dont elle se phénoménalise, c'est-à-dire nous apparaît. Ainsi, la conscience n'existe qu'en tant qu'elle se rapporte à quelque chose d'autre, ce qui signifie que les sensations se rapportent à des choses, et ne sont pas des choses en soit. La phénoménologie met fin au mythe de l'intériorité : l'individu découvre en permanence l'extériorité du monde.

---

<sup>5</sup> RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, éditions La fabrique, 2000, p62-63

On retrouve donc, dans ces différentes approches, une définition commune de la perception, puisque d'une part la perception n'est pas assimilée à la sensation, et d'autre part les informations et sensations perçues sont transformées et liées à un dispositif cognitif d'interprétation.

On peut d'ailleurs rapprocher cette définition globale de la perception à la perception appliquée à l'art. A ce sujet, la citation d'Henri Maldiney est assez emblématique :

«Une œuvre d'art est un évènement. Il n'y a d'évènements que pour celui qui y son advenir. Parce qu'elle est un évènement, une œuvre d'art ne se donne pas à partir de l'étant, dans l'espace objectif. Ce que montre l'ambiguïté de son apparition (...) : la percevons-nous à partir de la toile, elle devient un objet irréel qui, du coup, cesse de nous saisir ; la percevons-nous à partir de nous-mêmes, elle devient une organisation de couleurs disposées sur un support et se réduit à un ouvrage. Engagé dans cette voie, le regard oscille sans pouvoir se fixer entre ces deux perceptions (...). Seule accède à son être-œuvre une vision qui se tient en deçà de toute intentionnalité perceptive dirigée sur l'étant à partir de l'étant. Son apparition est un avènement-évènement parce qu'elle déchire la trame de l'étant et que nous advenons au jour de la déchirure. Son espace exclut toute objectivité réelle ou imaginaire. Il n'est ni extérieur ni intérieur, ni même transitionnel. Nous entrons avec dans « l'aventure silencieuse des espaces intervallaires » (R.M Rilke).»<sup>6</sup>

Ainsi, la rencontre entre l'œuvre d'art et le spectateur renvoie à un avènement, c'est-à-dire une venue, une arrivée : autrement dit, la perception de l'œuvre naît de l'expérience de cette rencontre, qui conduit le spectateur à « être au monde ». L'idée de la phénoménologie de Maldiney est que le spectateur est impliqué dans quelque chose : il n'y a plus d'œuvre d'un côté et de spectateurs de l'autre, il y a une autre chose qui s'appelle « l'évènement », une rencontre.

Or les artistes qui placent les corps dansants, non-professionnels, au cœur du dispositif chorégraphique, semblent détourner le régime perceptif habituel, modifier le régime du « dicible, du pensable et du faisable » au profit de conditions de réception renouvelées. Car « recevoir » une œuvre c'est entrer en sa possession, l'admettre, l'accueillir dans son propre univers, son propre champ perceptif, c'est être « enté » (pour reprendre le terme de Merleau-Ponty) sur le monde de l'œuvre, dans une relation de chiasmes et d'entrelacs. Placer des amateurs au cœur d'un dispositif chorégraphique professionnel opère un détournement, change la trajectoire habituelle du spectateur, celui qui reçoit l'œuvre.

---

<sup>6</sup> MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, 1986, Editions Klincksieck, p211-212

Or je n'envisage pas, dans mon travail de recherche, le spectateur comme quelqu'un avec « des yeux qui voient », ou simplement comme celui qui regarde, mais, comme précisé ci-dessus, comme un être « enté » sur l'œuvre. Je choisis également de sortir de l'opposition traditionnelle entre un spectateur qui serait passif d'un côté ou actif de l'autre. Je ne préjuge pas du fait qu'un spectateur, immobile, dans le cadre d'un théâtre traditionnel, serait nécessairement passif. En ce sens, et pour reprendre les termes de Jacques Rancière, être spectateur ce n'est pas « être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir ». Il ne s'agit pas non plus, au cours de cette analyse, de faire l'apologie d'une « pédagogie de l'immédiateté éthique », cherchant à transformer à tout prix le spectateur en acteur. Être spectateur, ce n'est donc pas « la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité ». J'envisage en revanche la notion de spectateur à la lueur de la définition de Jacques Rancière du spectateur « émancipé » :

« C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre »<sup>7</sup>.

J'envisage donc l'idée d'un spectateur affranchi de toute hiérarchie et fixité des positions, mais également un spectateur en tant qu'être corporel.

C'est pourquoi je m'intéresse à la façon dont la mobilisation d'amateurs crée des conditions de réception renouvelées, pour le spectateur comme pour les participants, des dispositifs chorégraphiques. Je m'intéresse à la façon dont ces corps dansants opèrent un détournement esthétique de la perception, c'est-à-dire une modification de notre trajectoire perceptive, un renouvellement de notre manière de percevoir les modes d'articulations entre «des manières de faire, des formes de visibilité, de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapport, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée»<sup>8</sup>.

En effet, notre société de consommation occidentale glorifie le corps jeune, mince, presque «bidimensionnel» (les volumes des corps sont réduits au maximum, effacés par photosphop des images de publicité). Le monde du spectacle peut évidemment faire appel à des corps plus hétérogènes (comme le monde du théâtre par exemple) mais dans le champ de la danse et du chorégraphique, il est bien plus rare de mettre en scène des corps non entraînés, âgés, ou en

---

<sup>7</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La fabrique, 2008

<sup>8</sup> RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, éditions La Fabrique, 2000

surpoids. Je n'affirme pas ici qu'une telle possibilité n'existe pas : au contraire, il existe un certain nombre de dispositifs qui visent à changer les modalités de perception, dont ceux auxquels il s'agit ici de s'intéresser particulièrement. Mais en quoi le fait de « mettre en scène » (au sens large du dispositif) des corps divers de non-professionnels apporte-t-il une dimension supplémentaire, par rapport même à des professionnels qui seraient en surpoids ou âgés par exemple ? Des professionnels, quelles que soient leur particularités physiques, sont toujours identifiables : on trouve leur parcours artistique sur internet, pour les plus connus des ouvrages leurs sont consacrés, ils appartiennent au groupe des danseurs (contemporains, ou classiques, ou performers), ou des acteurs, ou des musiciens, ils sont donc des professionnels du spectacle vivant, bénéficient d'un certain type de contrats, appartiennent à un certain réseau institutionnel. En revanche, les amateurs au cœur des dispositifs chorégraphiques révèlent leurs corps en dehors de tout système d'appartenance, et ceci est d'autant plus vrai au sein des projets qui favorisent la mixité sociale. Quoiqu'il en soit, le spectateur ne peut les identifier : puisqu'ils ne sont pas vraiment danseurs, mais qui sont-ils alors, et que font-ils alors ? Et même en partant de l'hypothèse que les spectateurs ne soient absolument pas au courant de qui est professionnel et qui ne l'est pas, il semblerait que cette réalité reste probante, ou du moins c'est cette réalité que je souhaite interroger : on a de fait face à nous des corps divers, singuliers, des corps anonymes et quotidiens révélés. Or ces dispositifs chorégraphiques offrent un espace pour que ces corps existent en tant que «singularités quelconques»<sup>9</sup>, projetés en dehors de toute fonctionnalité, des corps improductifs, inidentifiables (*a priori* ou *a posteriori*) mais juste qui existent en tant que tels dans un espace donné.

L'œuvre (comme dispositif ou environnement) n'ouvre-t-elle donc pas un espace au sein duquel de nouvelles trajectoires perceptives sont ouvertes, un espace au sein duquel s'opère une réappropriation des corps ? Autrement dit, ces dispositifs chorégraphiques ne transforment-ils pas l'œuvre en un espace au sein duquel des êtres se réapproprient leurs corps, en dehors de tout système d'appartenance ? Ne s'agit-il pas d'établir une communauté, un espace commun comme condition et affirmation d'un détournement esthétique, un espace commun sans condition, négative ou positive, d'appartenance, poreux, changeant, particulier et quelconque ? L'amateur ne quitte-t-il pas alors sa condition d'amateur pour se transformer en être quelconque, au sens

---

<sup>9</sup> AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La librairie du XXe siècle, éditions du Seuil, novembre 1990 pour la traduction française

d'Agamben<sup>10</sup>, c'est-à-dire un être qui existe en tant que tel, et pas seulement en comparaison avec un référent fixe, un être uniquement relatif à son « être-tel » ?

Dès lors, c'est cet « être tel » qu'il s'agit d'interroger, être tel comme être non pas figé, mais en devenir : est-ce qu'alors cet espace commun ne serait-il pas cet espace inutile donc parle Georges Perec, c'est-à-dire un espace dans lequel transparaît « quelque chose qui pourrait être un statut de l'habitable »<sup>11</sup>, un espace de revendication d'un « être tel » qui « fait corps », un espace d'inscription et de transformation des corps, lieux d'une pensée opérante ? Et dans quelle mesure cet espace, en détournant les modalités habituelles de perception, inclue-t-il le spectateur, dans sa matérialité corporelle et dans son « être tel » ?

Autrement dit, il s'agit de questionner le déplacement de notre perception des corps qu'opèrent ces dispositifs mettant en mouvement ces corps « amateurs », mais aussi l'impact d'un tel déplacement de la perception. Je m'intéresse alors au déplacement de la perception à travers deux prismes d'analyse principaux :

Dans la mesure où je n'ai pas vécu ces expériences de l'intérieur, en tant que « participante » ou « amateur » au sein des dispositifs, et dans la mesure où j'ai moi-même une pratique professionnelle de la danse, j'ai décidé de questionner ma propre expérience de spectatrice, observateur extérieur de ces dispositifs. Je n'ai donc pas généralisé ma pensée à ce qui serait une « perception universelle » (ce qui serait antinomique) mais il s'agit bien d'un parti pris de mon expérience de spectatrice. Cependant ce n'est pas l'unique prisme de perception, puisque je me suis aussi intéressée à l'impact que peuvent avoir de tels dispositifs pour la perception qu'ont les participants de leurs propres corps mais aussi de ceux des autres. Pour cela, je n'ai pas mené une enquête de terrain auprès de ces « amateurs », dans le sens où je ne les ai pas interrogés directement. En revanche, je me suis appuyée sur un travail pédagogique que j'ai mené, et qui figure dans le corpus d'analyse : en tant que pédagogue et « chef d'orchestre » d'un dispositif chorégraphique, j'ai pu observer de manière empirique l'impact de tels dispositifs sur les participants. De même, j'ai beaucoup appuyé ma réflexion sur les observations de la chorégraphe Julie Nioche quant à l'aspect pédagogique de son travail, et qui concerne ce qu'elle a pu elle-même constater en menant des dispositifs chorégraphiques qui incluent des amateurs.

---

<sup>10</sup> AGEMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La librairie du XXe siècle

<sup>11</sup> PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, éditions Galilée, Paris, 1974/2000 (nouvelle édition revue et corrigée)

S'est alors révélée pour moi la nécessité de répondre à ma problématique à travers deux champs d'analyse.

Ma première partie s'est construite à partir d'une analyse approfondie des œuvres choisies pour mon corpus : je suis partie de ma propre expérience sensible et perceptive de spectatrice. Quelles informations et sensations m'ont procuré ces corps dansants, et comment les ai-je transformé en un exercice cognitif d'interprétation ; autrement-dit, comment ont-ils influencé ma perception et des corps et des dispositifs chorégraphiques en question ? De plus mon travail de pédagogue m'a permis de nourrir et d'enrichir ma réflexion. En effet, que m'ont révélé de leur propre perception des corps les participants aux ateliers chorégraphiques que j'ai menés ? Dans cette partie le corps est au cœur de ma réflexion, et le champ est essentiellement esthétique. Cette analyse empirique des œuvres est donc soutenue par une réflexion théorique.

Dans une deuxième partie j'interroge ces dispositifs chorégraphiques dans leur caractère politique. Ce questionnement m'est apparu essentiel et conséquence logique de cette première partie. En effet, en reconfigurant la perception des corps, en reconfigurant le « partage du sensible » l'acte chorégraphique devient un acte de revendication, un acte de réappropriation des corps. Evidemment par le terme « politique » je n'inclue pas la notion de politique comme construction partisane et idéologique, ni même comme contenu thématique de l'œuvre. En revanche, je m'intéresse à la notion de politique dans ses relations étroites à l'esthétique, émanation intrinsèque aux dispositifs chorégraphiques étudiés. A cet égard, et pour reprendre l'analyse de Jacques Rancière, la manière dont sont distribuées les normes sensibles et perceptives, les possibles et les non-possibles, posent déjà la question du politique. Car remettre en cause le partage du sensible, c'est transgresser des normes, c'est transgresser les fonctions et l'image du corps tel que définis par la culture dominante, par les représentations symboliques normées, c'est transgresser un imaginaire individuel et collectif construit par les rouages de la société. Dans cette partie mon analyse, bien qu'elle soit toujours étroitement liée à mon corpus de dispositifs chorégraphiques, prend une certaine distance vis-à-vis des corps en rapport à ma propre expérience sensorielle et perceptive de spectatrice, pour interroger leur portée plus globale, et questionner leur rapport au monde.

## Présentation du corpus d'analyse

- **« Les Sisyphe », par Julie Nioche, en collaboration avec l'ostéopathe Gabrielle Mallet**

« Les Sisyphe », performance *in situ* créée par Julie Nioche en collaboration avec l'ostéopathe Gabrielle Mallet, invite un groupe d'amateurs à sauter et sautiller en rythme, selon un certain protocole et certaines contraintes d'improvisations, sur la musique « The End » du groupe The Doors, chantée par le poète Jim Morrison. Il s'agit donc d'une performance collective, manifestation poétique ayant eu lieu en différentes places publiques (par exemple, dans le musée Beaubourg, dans une école primaire etc.) : le saut devient un acte de revendication, jusqu'à l'épuisement, une revendication de la réappropriation de son corps. En effet, Julie Nioche exprime sa volonté de placer le corps au cœur du politique, c'est-à-dire qu'il s'agit de se réapproprier son corps plutôt que de le laisser être exploité par la société commerciale et médiatique. Elle oppose le corps idéal au « corps tel qu'il est », et la performance *in situ* se révèle comme « un espace disponible qui permet d'éprouver les potentiels d'action dégagés des normes »<sup>12</sup>. *Les Sisyphe* porte donc également la revendication d'une présence à soi-même dans son action, et dans un certain jusqu'au-boutisme (sauter jusqu'à l'épuisement). Préalablement à la performance, les participants suivent 5 ateliers de 4h (parmi lesquels on compte la performance). En tout, 275 personnes à travers le monde ont participé à la performance.

- **« Pavillon », David Rolland et Anne de Sterk**

Ce dispositif a été décrit dans la première partie de l'introduction : deux « équipes » de 25 personnes assises sur des gradins placés l'un en face de l'autre, guidées par les chorégraphes puis par un prompteur, sont entraînés dans une joute verbale et gestuelle, à la fois drôle et poétique. En l'occurrence, ce qui est particulièrement intéressant dans ce dispositif chorégraphique, c'est que la voix et les mots guident le corps. La voix, l'élocution, le rire prolongent le corps, ou bien le révèle. La danse, ce n'est plus en corps en mouvement silencieux. Le corps est un corps

---

<sup>12</sup> Questions-réponses sur le projet d'ateliers par Julie Nioche et Gabrielle Mallet, [www.individus-en-mouvements.com](http://www.individus-en-mouvements.com)

sonore, les frontières entre les arts se brouillent, tandis que spectateurs et performers ne font plus qu'un.

- **« Etes-vous donc ? », David Rolland**

Le spectacle « Etes-vous donc ? » a été créé en 2009 ; Ce dispositif revient à un schéma classique de représentation, c'est-à-dire que pendant une heure un groupe de personnes (10 à 16 personnes) se donne à voir, sur scène, à un public. Ceci-dit, ce spectacle, qui mélange danseurs et non-danseurs, brouille les pistes. Au sol est disposé un tapis, dont on ne distingue pas, depuis les gradins, les signes. Les personnes en scène marchent sur ce tapis, et semblent pourtant y suivre une sorte de cheminement mystérieux. Un écran vidéo montre les visages concentrés, nous offre un gros plan sur certaines parties du corps, certains contacts physiques entre les participants (des croisements, des frôlements par exemple). Le public apprend que les personnes sur scène, non-danseurs, ont eu seulement 6h pour préparer ce spectacle d'une heure : le dispositif leur propose de suivre un certain nombre de règles du jeu, puis les invite à suivre certains gestes des danseurs professionnels présents sur scène. Les non-danseurs disposent donc d'une sorte de cahier des charges, et jouent sur scène, ce qui donne également à cette expérience un certain caractère aléatoire (il peut y avoir des « erreurs » ou des faux pas). Au fur et à mesure les individualités s'effacent, pour faire de cette écriture chorégraphique un acte collectif.

J'ai basé mon étude sur le spectacle qui a été réalisé au théâtre de Laval le 10 novembre 2010.

- **Les ateliers chorégraphiques que j'ai menés pour « expérimenter ma pensée »**

Par ailleurs, je souhaite intégrer à mon corpus d'analyse mon propre travail pédagogique, réalisé sous formes d'ateliers, auprès de dames âgées en moyenne de 60 ans (même si je ne sais pas exactement leur âge, et que certaines sont un peu plus jeunes, je le devine par certains indices disséminés, notamment par leur récit d'une jeunesse au cœur de la mouvance hippie puis rock'n'roll des années 60-70) n'ayant aucune expérience préalable de la danse. Ces ateliers ont lieu à raison de 2 heures par semaine pendant 7 mois, et visent la création d'une pièce chorégraphique d'une quarantaine de minutes, dont la première aura lieu le weekend du 21 septembre 2013 à l'occasion du festival *A nous'Aut* à Halinghen (62), et pour laquelle d'autres dates sont en cours de négociation. Au sein de ces ateliers nous expérimentons explicitement le médium danse, mais dans une démarche qui n'est non pas celle de « faire de la danse », sinon

d'ouvrir les corps et les esprits à une certaine disponibilité à soi et au groupe à travers une expression corporelle, d'ouvrir les corps et les esprits à une posture créative, se traduisant par un certain nombre d'actes corporels. Il s'agit pour moi de libérer mes participantes de certaines « incapacités » préjugées, pour que leurs corps, notamment leur corps vieillissant, ne soit pas considéré d'après cette utopie dont parle Foucault d'un « corps prison »<sup>13</sup>, qui me contraint par ses limites. Je les invite à découvrir un corps projeté, capable encore, malgré leur âge, d'un grand nombre de transformations. Nous avons ensemble instauré un climat de confiance et de solidarité ; ceci a d'ailleurs été d'autant plus facile que certaines d'entre elles sont amies de longue date. Pour moi, ces ateliers sont l'occasion d'une revendication : revendiquer, pour reprendre le mot d'Anna Halprin, « le droit à la danse »<sup>14</sup>, mais également revendiquer la possibilité d'une libération de ce qui est supposé être possible et ne pas l'être. Dans ces ateliers je me pose comme guide, sorte de maître du jeu et presque d'hôte, mais je ne « montre » rien, il n'y a strictement rien à imiter, puisque chacune est invitée à parcourir son propre corps, à expérimenter, repousser les limites. Je me contente de préparer le corps à recevoir certaines choses, je les aide à rendre leurs corps disponibles, et leur offre un certain nombre d'outils (qu'elles expérimentent à travers des jeux, des improvisations, des tentatives variées) comme les notions de poids, d'équilibre, de volume, de présence, de rythme, flux, de communauté, de prise d'espace etc. A partir et à travers ces notions elles puisent en elles-mêmes toute leur créativité, qui se traduit par des actes corporels, elles la puisent également dans l'entraide et la force du groupe. Au fur et à mesure des séances je me suis attachée à leur donner de plus en plus d'autonomie. Parfois nous avons également recours à d'autres média, comme l'écriture, la parole, le chant, parce que justement la danse n'est pas envisagée comme une discipline ou un langage strictement fermé, mais comme une disponibilité au mouvement (au mouvement comme geste mais aussi comme « mouvement de vie »). La pièce que nous préparons, qui sera présentée dans un schéma classique de diffusion, vise à « mettre en œuvre » et partager leur expérience, en créant un environnement dans lequel elles peuvent raconter leur propre corps, et quelque part, les ateliers qu'elles ont traversés. C'est donc une pièce pour elles, par elles, et qui parle d'elles. Cette pièce m'est apparue comme une nécessité pour concrétiser leur expérience, mais aussi pour revendiquer et « montrer », justement, leurs corps, leur féminité, leur « à dire », et leur offrir cet

---

<sup>13</sup> FOUCAULT, *Le corps utopique, les hétérotopies*, éditions Ligne, 2009

<sup>14</sup> GERBER Ruedi, *Anna Halprin, le souffle de la danse*, film documentaire, décembre 2012

espace de liberté pour « revendiquer », et ceci d'autant plus dans une société qui voue un culte à la jeunesse et aux corps uniformisés.

# Chapitre 1/ INSCRIPTION- TRANSFORMATION DU COMMUN

---

Cette première partie est le fruit d'une observation méticuleuse de mon expérience esthétique de spectatrice, au regard des œuvres étudiées dans le corpus présenté dans l'introduction. Ce sont les prismes corporels et perceptifs qui priment, c'est-à-dire que c'est l'observation des corps-celui des performers et mon corps de spectatrice-qui est la porte d'entrée de ma perception et de mon analyse.

## **Des corps familiers sortis de l'ombre**

Les corps de ces « amateurs », comme j'ai choisi de les nommer, sont des corps hétérogènes et singuliers dans la mesure où les personnes participantes sont des personnes aux âges diversifiés, appartenant à toute sorte de métiers et de classes sociales, de toutes corpulences. Contrairement à des danseurs professionnels, leurs corps ne sont pas galbés et dessinés par un certain type d'entraînement, une certaine technicité. En ce sens les corps des danseurs sont des corps homogénéisés, qui, bien qu'ils puissent bien entendu être différents (je ne dis pas que tous les danseurs sont des copies conformes !), possèdent en revanche un certain nombre de caractéristiques communes : ils sont rarement en surpoids, sont souples, leur musculature est en général développée à l'endroit des cuisses et des mollets, leur coup de pied est travaillé, la colonne vertébrale est à la fois souple et très « maintenue » (on ne voit pas de danseurs un peu voûtés par exemple). Et au-delà de caractéristiques purement physiques, les danseurs professionnels, surtout lorsqu'il s'agit d'une même compagnie, ont incorporé une certaine façon d'exécuter le mouvement, qui serait celle souhaitée par le chorégraphe : ils maîtrisent la gestion de leurs flux d'énergie, savent distinguer un « impact » d'un « impulse », peuvent explorer toute une palette de variations entre la lenteur et la rapidité, peuvent suspendre un tour ou au contraire tourner à toute vitesse, savent chuter, se relever sans rompre l'organicité du mouvement. Bref ils maîtrisent suffisamment le vocabulaire de la danse, et c'est à dessein que j'emploie ce mot, pour

que la mise à disposition de leur corps soit, lorsque cela est souhaité par le chorégraphe, homogène, maîtrisée. C'est d'ailleurs souvent cette homogénéité des danseurs d'une même compagnie qui impressionne le spectateur : par exemple les danseuses de James Thierrée dans *Tabac rouge* sont une dizaine, et pourtant elles dansent toutes exactement de la même façon, au point qu'il est impossible de les distinguer sur scène (de plus elles sont toutes à peu près de même taille et de même corpulence). On ne distingue aucune singularité ou individualité parmi elles. Ce cas de figure, on peut le retrouver au sein de plusieurs compagnies, où il faut vraiment bien connaître les œuvres pour distinguer les danseurs. Evidemment, il existe aussi des compagnies qui mettent en exergue la singularité des danseurs, c'était par exemple le cas de Pina Bausch. Mais ce cas n'est pas anodin puisque c'est une des seules chorégraphes de renommée internationale à avoir transmis une pièce de répertoire (Kontakhoff) à des adolescents et des personnes âgés non danseurs !

Quoi qu'il en soit les dispositifs chorégraphiques qui travaillent avec des amateurs, s'ils réussissent à construire un « commun », en revanche ne peuvent gommer ou cacher les singularités de chaque individu, tout simplement parce que ces corps ne sont pas suffisamment entraînés pour y parvenir, et parce qu'ils ne pourront jamais avoir les mêmes caractéristiques physiques. En ce sens, ce sont des corps singuliers et hétérogènes qui s'offrent au spectateur. Or l'expérience de la représentation face à un public est l'occasion pour ces corps d'exprimer pleinement leurs singularités, de sortir de l'anonymat, de l'ombre, c'est-à-dire d'un corps de l'habitude, celui qui est cadré par le quotidien et les rouages sociétaux. Autrement dit, être sur scène c'est pour ces performers débutants l'occasion non pas « de dire », mais d'exprimer un « à dire », c'est-à-dire quelque chose qui ne serait pas de l'ordre du sens mais de la signifiante telle que décrite par Maldiney. Le corps est en effet le lieu d'une inscription, il est ce que je donne à voir en premier lieu à l'autre, il est donc en quelque sorte ce qui me lie à l'autre. Ces corps d'êtres familiers, parfois issus de milieux défavorisés, ou simplement ces corps qui sont partie prenante du système sociétal et n'ont jamais l'occasion d'ouvrir une brèche, un interstice dans lequel ils peuvent être sublimés, sont tout à coup mis en lumière, et on se rend compte, en tant que spectateur, que derrière la carapace corporelle existe un corps capable d'une disponibilité, et qui exprime quelque chose de l'ordre d'un « à dire », ou d'un élan vital, quelque chose qui est propre à chacun, un lieu secret de liberté, souvent enfouie, qui existe en chacun de nous, même en les êtres *a priori* parfois le plus « broyés » sous le poids des conventions ou de la

quotidienneté. On donne à ces êtres tout à coup le droit d'exister pleinement dans cet espace-temps du dispositif chorégraphique, et d'être créatifs au sens de Winnicott, c'est-à-dire que cet espace-temps leur permet d'exister, au-delà de tout objet produit. Ainsi, c'est ce « qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter. »<sup>15</sup>

L'expérience de la danse pour ces personnes est alors pour eux une occasion de ne pas s'ajuster et se complaire aux réalités du monde extérieur, mais peut révéler un désir propre, une trajectoire personnelle porteuse de rêves et de frustrations, dont le sens n'est pas donné au spectateur mais simplement signifié. L'expérience de la danse est porteuse d'un dissensus, c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Jacques Rancière :

« Une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence. C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Renconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités »<sup>16</sup>.

Autrement dit, ces amateurs auxquels sont attribués un certain nombre de rôles sociaux, y compris dans la façon dont ils abordent leur propre corps, ont tout à coup la possibilité de « fendre en son intérieur » leur attitude face à l'existence, et se montrer créatifs en colorant autrement leur attitude face à leur propre vécu corporel. En ce sens, je crois qu'un dispositif qui prendrait uniquement la forme d'ateliers pourrait se révéler tout aussi efficace. En revanche, en montrant ces corps et en les mettant en représentation, ce n'est plus seulement l'expérience des performers qui est mise en jeu, mais c'est aussi l'expérience esthétique du spectateur, qui lui aussi va tout à coup reconfigurer son paysage du perceptible, du pensable, du dicible et du faisable.

---

<sup>15</sup> WINNICOTT D.W, « Jeu et réalité, l'espace potentiel », collection folio essais, Gallimard, 1975 pour la traduction française, p127

<sup>16</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions la Fabrique, 2008, p55

Afin d'expliciter et d'exemplifier ma réflexion, je souhaiterais tout d'abord puiser dans ma propre expérience de pédagogue auprès de femmes âgées de plus de 60 ans en moyenne, toutes parfaitement débutantes en danse.

Ces cinq femmes, « les dames » comme je les nomme, je ne connais pas exactement leur âge, mais elles m'ont distillées un certain nombre d'indices : une jeunesse passée en 63 à San Francisco, une jeunesse se déroulant dans les années 70, une naissance pendant la seconde guerre mondiale. Ce sont des femmes qui toutes ont débuté la danse à mes côtés, nous nous sommes rencontrées par hasard avant la mise en place de cet atelier. Mon objectif à travers ces ateliers est de leur ouvrir une nouvelle voie d'expression, celle du corps, à l'endroit même où elles pensaient, à cause de leur manque d'expérience d'une part et de leur âge d'autre part, être prisonnières de ce corps qui leur impose tout un panel de barrières pour s'exprimer et s'en libérer. Mes ateliers ne sont évidemment pas basés sur un principe d'imitation, d'ailleurs je ne montre presque rien, je suis un guide pour qu'elles expérimentent et puisent dans leur propre corps et leur propre créativité. En revanche, j'ai pris le parti de leur mettre à disposition un certain nombre d'outils : je leur apprend l'écoute, le contact en poids et contrepoids des autres corps, les différences de niveaux, de vitesses, la différence entre un corps relâché et un corps en tension, les notions d'équilibre et de déséquilibre, de rythme, de prise d'espace, et je leur ai même appris à chuter de manière douce, sans perdre l'organicité du mouvement. Ces outils me semblent essentiels pour libérer les corps de certaines «incapacités», mais aussi pour ne fonctionner en cercle fermé, c'est-à-dire qu'il y ait une réelle progression dans la maîtrise de leur corps. Je cherche aussi, à travers ce médium, à revendiquer la danse comme « un possible libérateur », qui à la fois revendique et inscrit ce que je suis (« voici mon corps ») et à la fois libère un corps en devenir constant, non pas figé et limitée par des incapacités. Au contraire, je puise dans l'expérience de ces corps âgés pour libérer des capacités qui sont propres à elles-mêmes, et que peut-être on ne pourrait pas retrouver chez des adolescents, par exemple. Chacune est porteuse d'une identité, d'un vécu : il s'agit donc d'inverser les rôles et leur permettre de se réapproprier leurs corps. Or, il est très intéressant pour moi de constater combien cette expérience artistique a transformé leur relation à leur propre corps, mais aussi à celui des autres. Cette conclusion je la tire de ma propre observation, de l'évolution dans leur façon d'aborder la danse, mais aussi à travers un certain nombre de phrases distillées : « je me sens rajeunir », « je me croyais incapable, à cause de mes problèmes de hanche, d'aller au sol, mais

maintenant je vois que c'est possible et j'ai moins d'appréhension », ou encore « c'est fou je n'aurais jamais pensé être belle en dansant ». Je sens s'épanouir une réaffirmation de leur féminité, une réappropriation de ce corps capricieux, mais aussi d'une réappropriation de leur propre image et de celle qu'elles portent aux autres. Ainsi, une de ces dames m'a un jour dit qu'avant cette expérience elle trouvait qu'un corps vieux c'est moche, c'est quelque chose qu'elle veut cacher car elle a peur d'incommoder les autres. Mais finalement, elle se sent moins honteuse de son propre corps. Par ailleurs, la danse a permis pour certaines d'ouvrir une brèche leur permettant d'exprimer des événements douloureux, enfouis et tus, car je leur ai donné la possibilité d'exprimer (selon un cahier des charges que je m'étais établi mais que je ne vais pas m'employer à décrire ici) un moment de leur vie les ayant marqué, sans pour autant nous en révéler les faits, ni en faire une interprétation littérale. Je me suis d'ailleurs entre autres appuyée sur les travaux d'Anna Halprin. Ainsi à travers leur danse on ne peut déceler le sens réel caché, en revanche on peut déceler ce « à dire », qui sublime l'existence tout en gardant sa zone de mystère. Car, pour reprendre une expression de la chorégraphe Julie Nioche : « Qu'est-ce qui sous-tend la mise en mouvement des corps ? Il est intéressant de se rendre compte que les empêchements des corps sont souvent liés à des croyances »<sup>17</sup>.

Ainsi une telle expérience modifie la façon dont ces femmes se distribuent, et distribuent par la même occasion aux femmes partageant leur condition, les rôles « corporels » à tenir (le rapport à la vieillesse et à la féminité par exemple), les limites des capacités et des incapacités qui seraient propres à leurs condition ( c'est-à-dire leur tranche d'âge, mais aussi leur niveau social, qui dans ce cadre est relativement homogène, il s'agit de femmes de la classe moyenne aisée, éduquées et relativement intéressées par l'art en général). En l'occurrence, elles remettent en cause ce que Jacques Rancière appelle « le partage du sensible » :

« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives (...). Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage (...). Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans

---

<sup>17</sup> NIOCHE Julie, issu du DVD « mécanique des possibles »

lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune etc. »<sup>18</sup>

Autrement dit, ces femmes ont remis en cause leur propre système d'évaluation selon lequel elles étaient incompétentes pour telle chose, selon lequel l'engagement d'un corps dansant était impossible ou extrêmement limité. Elles ont également remis en cause leurs critères de jugement du beau, du vieux, du montrable et du non montrable, du faisable et du non faisable. L'expérience des ateliers pourrait donc se suffire pour remettre en cause ce partage du sensible chez ces femmes, mais en donnant cette expérience à voir, on offre également la possibilité d'une transformation de la perception esthétique d'un spectateur.

En l'occurrence, si j'étais le guide de ces ateliers, je me suis aussi souvent retrouvée dans une posture de spectatrice. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de construire une petite pièce chorégraphique dont les principales chorégraphes sont ces femmes ; je n'ai fait qu'orchestrer le projet et les aiguiller.

Pour le spectateur, contempler dans un espace-temps de la représentation ces amateurs, corps fragiles et sublimés justement par la démonstration, révèle un «à dire» et un «à voir» de ces personnes, qui portent en elles les signes de leur trajectoire personnelle, et semblent à la fois se transformer sous nos yeux. Elles habitent tout à coup l'espace, rayonnent, et nous percevons leur corps autrement, indépendamment de ce que ces personnes peuvent être ou croient être dans la vie quotidienne et au sein des rouages de la société. Montrer ces corps c'est donc aussi donner au spectateur l'occasion de remettre en cause son partage du sensible, de se laisser surprendre par ces êtres capables tout à coup de révéler et sublimer quelque chose d'eux-mêmes au sein d'un dispositif chorégraphique. De tels dispositifs nous révèlent des corps parfois oubliés.

Par ailleurs, ces corps de « débutants » sont aussi des corps familiers, des corps qui, par leur singularité et dans la mesure où ils ne sont pas homogénéisés par un entraînement physique régulier, sont reconnaissables, identifiables pour celui qui regarde : ce sont des corps familiers. Cette possibilité de « reconnaître » le corps de l'autre nous renvoie à notre propre corps : un corps non idéalisé. Ainsi, en révélant leurs propres capacités les performers débutants nous

---

<sup>18</sup> RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, éditions La fabrique, 2000, p12-13

révèlent les nôtres, nous serions capables de ne pas être seulement spectateurs de danse, mais corps dansants, corps en mouvement puisant dans et révélant son « élan vital ».

La pièce «Etes-vous donc ?» de David Rolland est intéressante à cet égard : par-delà un jeu de marches communes, de rythme mis en commun et d'écoute, le chorégraphe fait également se rencontrer, sur scène, des duos, des trios, dont les gestes familiers, les allusions gestuelles et vocales à des moments de vie quotidienne sont à la fois anodins et révélateurs.



« Etes-vous donc ? », David Rolland

Ainsi, vers le milieu de la pièce se mêlent les voix des personnes sur scène, jusqu'à ne créer une seule voix scandant des mots tels que «bicycle» et «swimming pool». On ne voit alors pas distinctement leur visage. Puis tout à coup une voix off prend le relais, tandis que les « amateurs » assis chacun sur une chaise, regroupés par petits groupes, accompagnent de manière humoristique, à travers une gestuelle simple et puisée dans la vie quotidienne, les paroles proférées par la voix off. L'enregistrement nous donne d'ailleurs plusieurs voix à écouter, comme si des bribes de conversations au sujet du souvenir de la balade à vélo nous étaient offertes. Une première voix s'élève pour raconter qu'elle n'a aucun souvenir de la balade à vélo, tandis que l'autre répond qu'elle, en revanche, c'est plutôt le souvenir de la piscine publique qui l'a marquée. A un autre moment de la pièce «Etes-vous donc ?», David Rolland a d'ailleurs à plusieurs reprises recours aux voix-off, et à l'humour puisé dans une gestuelle familière ; il semble même puiser dans l'imaginaire visuel de la bande dessinée ou de la série B. Par exemple, il fait se rencontrer deux personnes sur scène, l'une en face de l'autre, qui tout à coup jouent par une simple posture debout et des gestes banaux, avec un certain parti pris de naturel, une situation de deux vieilles connaissances qui se retrouvent par hasard dans la rue. Deux voix enregistrées nous livrent la conversation. Dernier exemple de ce recours à des voix enregistrées qui nous livrent des bribes de conversation quotidiennes, tandis qu'une gestuelle familière est

mise en scène et mise en lumière par la représentation : il s'agit d'une situation qui nous évoque le rituel féminin du maquillage mais aussi le salon de coiffure.

Or si j'ai choisi de donner ces exemples précis, c'est parce que cette gestuelle et ces voix *a priori* anodines sont en fait, lorsque l'on y regarde de plus près, révélatrices à la fois de lieux publics (la piscine, le salon de coiffure) et intimes. J'entends plus exactement, par l'utilisation du mot «intime», des lieux qui sont à la fois des lieux existants et lieux fantasmés, des hétérotopies, pour reprendre le terme consacré de Michel Foucault<sup>19</sup>. En effet, le rituel de l'apprentissage de la bicyclette, ou même du geste de maquillage, sont autant de rituels qui évoquent un lieu insaisissable, immatériel et en même temps un lieu où s'opère un changement. Ce sont des lieux de tension entre ce qui est et ce qui n'est pas, ils ont une valeur symbolique. Ils représentent quelque chose de non localisable, mais en même temps des lieux de transformation sociale symbolique. Ces lieux, «hétérotopies», sont donc des lieux hors lieux, des espaces concrets pour abriter l'imaginaire. Ce ne sont pas des lieux précis, mais plutôt les lieux d'une signification.



« *Etes-vous donc ?* », David Roland

Or ces lieux sont révélés par les corps. En effet le corps est le lieu d'une inscription, une inscription du geste poétique, d'émotions ou simplement d'intentions : c'est donc le lieu d'une écriture et d'une hétérotopie, c'est-à-dire, comme explicité précédemment, à la fois un lieu hors lieu, un lieu pour lequel beaucoup de choses nous échappent (l'enveloppe corporelle d'un être ne nous révèle pas tout de cet être) et un espace concret pour l'imaginaire (je peux justement mettre sur ce corps mes propres projections, mes propres images, mon imaginaire). Le corps dansant ici

---

<sup>19</sup> FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, hétérotopies*, éditions Lignes, 2009

est donc l'expression d'une pensée en acte, il opère une transformation des mots en un langage corporel.

Du mot au corps, le chorégraphique atteste donc un acte de réécriture. L'écriture, par les mots ou par le corps, est une prise de position, qui inscrit une pensée et pourtant cette écriture « n'est » pas, elle « devient » sans cesse, elle est polysémique. Ainsi Derrida<sup>20</sup> donne l'exemple des mots différence et différance : il y a des choses qui peuvent s'exprimer à l'écrit, mais qui ne s'entendent pas. Le sens est différant, c'est-à-dire qu'il n'arrive jamais là où on l'attendait : il y a dans l'écriture une part d'incalculable et d'inanticipable. Le sens est toujours différent de ce qu'on avait imaginé, et l'interprétation du sens toujours différée. Il y a, dans tout acte d'écriture, de l'ambivalence et des « indécidables » : dans le langage il y a la polysémie. Certes, Derrida évoque le langage des mots et non le langage que propose la danse. Ceci-dit, le chorégraphique, bien que la pensée soit opérante à travers l'acte corporel, est une écriture, et comme toute écriture il met en acte des choses qui peuvent désigner à la fois une chose et son contraire. Notamment, au cœur de la problématique derridienne on trouve la parole, l'écrit, mais également les notions de présence et d'absence. Il s'intéresse particulièrement à la notion d'apophasme, c'est-à-dire ce qui suggère « la présence de l'absence » ou encore l'apophasme renvoie à « l'expression de l'impossibilité d'exprimer l'inexprimable ».

Or on peut faire le lien entre l'Art et la pensée de Derrida, car l'art est le lieu par excellence de l'apophasme, et notamment la danse, qui n'utilise pas les mots sinon un langage corporel : le chorégraphique ne dit pas explicitement mais suggère, propose. Le chorégraphique rend présent ce qui est absent, c'est-à-dire les mots.

L'écriture, qu'il s'agisse des mots sur une feuille de papier, des mots lus et prononcés ou bien du corps, se transforme donc au contact de celui qui la reçoit, et la réception de tout un chacun dépend de ses expériences de vie et de ses habitudes de perception. Chacun recevra l'acte d'écriture au prisme de sa propre compréhension des choses.

---

<sup>20</sup> *L'écriture et la différence* (Ed. du Seuil 1967), p. 239. Mais surtout, *La différance* est le titre d'une conférence prononcée par Derrida le 27 janvier 1968, publiée ensuite dans le Bulletin de la société française de philosophie (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (collection Tel Quel) Editions du Seuil 1968, puis republiée dans *Marges – de la philosophie* (Editions de minuit, Paris, 1972, p. 1-29)

Les mots, comme le corps dansant, évoluent et se déploient, sont interprétés différemment selon la perception de chaque être humain qui les reçoit: l'écriture est donc aussi un acte de transformation, qui transforme à la fois celui qui opère cet acte, et celui à qui est adressée cette pensée en acte, elle ouvre de multiples voies et de nombreux potentiels pour l'imagination.

Danser est donc pour ces amateurs l'occasion à la fois d'une inscription (mon corps parle de moi) mais aussi d'une transformation : je réécris ces lieux de mon imagination, je réécris l'existence spatiale et substantielle de mon corps. Par la même occasion je présente mon corps (« voici mon corps ») et je le transforme sous les yeux des spectateurs. A l'instar de ce jeu de maquillage que met en scène David Rolland, lieu hautement symbolique d'inscription et de transformation des corps. En effet le maquillage dépose sur le corps tout un langage énigmatique, et place le corps dans un autre espace, un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, comme un fragment d'espace imaginaire. Ces rituels symboliques (l'apprentissage de la bicyclette, le maquillage) font donc écho à cette perpétuelle inscription et transformation qui s'opère dans la danse. Le corps du danseur amateur se transforme en un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois. Bien que son corps de chair soit tangible, présent dans l'espace scénique, il est toujours ailleurs (avec son imaginaire, ses hétérotopies, avec les autres danseurs), mais c'est d'un ailleurs lié à tous les ailleurs du monde dont il s'agit. Pour reprendre le terme de Michel Foucault<sup>21</sup>, le corps du danseur devient le «point zéro du monde», c'est-à-dire qu'«il n'y a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et rayonnent tous les lieux du monde». Le corps dansant n'est plus simplement ancré socialement, il est polysémique, il est cet apophatisme de Derrida, le mystère même de l'expression de l'inexprimable. En ce sens le corps dansant du non danseur professionnel tue l'utopie du corps figé, de «ce lieu sans recours auquel je suis condamné», et nous propose en revanche un corps qui, au-delà de sa matérialité, n'a pas de limites, de fin, d'image fixe. Autrement, c'est la preuve même que le corps n'a pas une seule réalité, mais tout un champ de possibles. L'expérience de la danse rend à la fois nécessaire que celui qui participe incorpore ce qu'il est (c'est ce que l'on a tendance à nommer «la prise de conscience» de mon corps dans ses multiplicités), et en même temps, au fur et à mesure qu'a lieu cette incorporation, il se transforme, se découvre de nouveaux recoins, pas forcément dans le sens qu'ils étaient déjà là avant, mais dans le sens qu'à travers l'expérimentation de la danse il se

---

<sup>21</sup> FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, hétérotopies*, éditions Lignes, 2009

crée ces nouveaux recoins. En ce sens il y a déjà, dans les ateliers pré-production, quelque chose de performatif au sens d'opérant : à la fois ça opère une transformation de mon identité, du sensible, et à la fois ça me déplace ailleurs, dans un autre espace que mon espace propre. D'où le lien que l'on peut établir avec la polysémie telle qu'évoquée par Derrida : le sens est différent, il se déplace sans cesse.

J'ai d'ailleurs eu l'occasion, lors des ateliers menés auprès des dames, de noter ce phénomène d'inscription et de transformation des corps. Or j'ai souvent fonctionné par petits groupes de travail, mais aussi en laissant chacune travailler en autonomie. Elles montrent ensuite une par une aux autres ; j'ai donc pu constater d'une part que leur réception du corps de celle qui montre a évolué au fil du temps, mais aussi que c'est parfois davantage le fait de « voir » les autres qui les aidait à faire évoluer leur propre expérimentation, et non systématiquement l'inverse, comme on pourrait avoir tendance à le croire. En effet, la première étape du dispositif que j'ai mis en place a été de faire prendre conscience à chacune de son propre corps à travers les notions de projections dans l'espace, d'appréhension du poids, des tensions, de prise de conscience de son corps comme volume, avec tout un ensemble de charnières articulaires. Dans cette première étape de travail il s'agit simplement d'une prise de conscience de ce qui existe déjà et est déjà inscrit en soi. En même temps, avec cette prise de conscience naît une transformation progressive de l'appréhension et de la maîtrise de ces phénomènes corporels, et finalement j'ai vu au fil des mois s'opérer une subtile transformation de leur identité, de leur rapport aux autres corps et au sensible : comme je l'évoquais précédemment, j'ai vu se réaffirmer une forme féminité enfouie, qu'elles croyaient perdue, entre autres exemples.

Or j'ai fait venir des observateurs « extérieurs » à ces ateliers, pas du tout danseurs. Parmi eux il y a avait aussi des femmes âgées n'ayant jamais pratiqué la danse. L'expérience a été probante : ces « spectateurs » étaient tout simplement impressionnés par ce qu'étaient capables de faire ces dames. Notamment, j'ai constaté que cela transforme le regard sur la féminité et sur l'âge. Tout à coup, quelque chose s'ouvre : c'est possible. Et même pour moi, qui suis guide de ces ateliers, je ne cesse d'être surprise, car j'avance au gré des ateliers, je ne sais pas toujours jusqu'où je pourrais aller. J'avoue qu'il y a des choses vers lesquelles je pensais qu'il serait impossible de se diriger, et pourtant, les participantes ont surpassé mes attentes. Donc créer de tels ateliers a remis

en cause ma propre perception de leurs corps. Ça a ouvert tout un champ de possibles pour mes futures pratiques pédagogiques et chorégraphiques.

## Du corps individuel au corps collectif

Cependant ces corps amateurs, familiers, hétérogènes et singuliers sont au service d'un projet commun. Ils n'existent pas uniquement individuellement au sein du dispositif chorégraphique, mais interagissent avec d'autres, dans un moment de partage mis en commun. Ils habitent ensemble un espace-temps, hors temps et hors espace habituel. Ce sont donc des corps individuel et collectif qui se rencontrent, au sens Deleuzien de « la Rencontre ».

Ainsi, David Rolland présente, le 18 novembre 2010 au théâtre de Laval, sa chorégraphie « Etes-vous donc? » à un public situé dans les gradins. 16 personnes, des habitants de Laval, tous débutants en danse, montent sur scène suite à seulement 6h de répétition. Deux autres personnes sont présentes sur scène : ce sont deux danseurs professionnels, «maîtres de cérémonie». Lorsque le spectacle commence, le noir se fait sur la scène, tandis qu'émerge une musique percussive. Rapidement, des voix naissent et s'élèvent depuis la scène, tandis que celle-ci reste plongée dans le noir. Ces voix clament tout un ensemble de mots qui renvoient à la notion de groupe :

« Un gang, une clique, une bande, une armée, une secte ». Puis tout à coup : « êtes-vous libres trois soirs de suite, pour apprendre les règles du jeu ? Sommes-nous une foule, un parti, un chœur, un bouquet ? Sommes-nous une assemblée, un bataillon, une confrérie, une mêlée, un orchestre, une communauté, une association, une constellation ? ».

Plusieurs voix scandent ces mots et phrases à l'unisson, nous révélant la présence de corps invisibles ; ces voix sont animées d'un rythme commun, et paraissent nous poser les règles du jeu, tout en nous distillant des indices de ce qu'ont été les questionnements soulevés par cette écriture chorégraphique. L'adresse au spectateur est directe, même si la question posée renvoie au travail des personnes sur scène, qui de fait se sont libérés trois soirs de suite pour apprendre les règles du jeu. Ceci-dit, on nous interpelle : «êtes-vous libres ?». Le spectateur est invité à se rendre disponible, à accepter cette règle du jeu qui consiste à se rendre disponible et attentif, pendant cet espace-temps de l'expérience scénique, à ces corps qui évoluent sur la scène. Puis d'emblée sont posés les jalons du questionnement du chorégraphe (qui est d'ailleurs aussi sur scène) : ce groupe de personnes qui ne mettent jamais ensemble leur corps en représentation, et

qui aujourd'hui rassemblées sur scène, qu'interrogent-ils, qui sont-ils : et d'ailleurs, ont-ils un point commun, ou comment vont-ils se créer cette identité commune ? Il semblerait qu'ils anticipent mon interrogation de spectatrice car les voix se mettent à scander : «nous avons un point commun». C'est alors, petit à petit, que sont brandis de petits panneaux lumineux, qui nous révèlent de fait la présence de ces corps, ces corps auxquels appartiennent ces voix anonymes, même si les corps en eux-mêmes restent cachés par la pénombre. Puis une autre musique nous arrive et les corps apparaissent sous la lumière.

Il me semble que ce prologue d'une part explicite la démarche chorégraphique, et d'autre part avertit le spectateur de l'interrogation principale que soulève cette expérience scénique, à savoir la notion de groupe. Pourtant, je n'ai pas ressenti ce prologue comme un simple avertissement, mais comme une réelle prise à parti. Tout à coup, en me demandant «êtes-vous disponibles», puis dans cette adresse «nous avons un point commun», je me suis sentie concernée par cette interrogation «qui sommes-nous ?» et j'ai eu le sentiment que ce «nous» n'était pas une interrogation «entre soit» des personnes étant du côté de la scène, mais que ce questionnement au contraire prenait à parti et incluait les spectateurs. Ce sentiment a été exacerbé par le fait que nous ne percevons pas les corps. En nous distillant un indice (les voix) de la présence de ces corps, et même d'une multiplicité de corps, le chorégraphe éveille notre curiosité : quels corps peuvent être cachés derrière de telles voix, par quelles enveloppes corporelles de telles voix peuvent-elles bien être abritées ?

Par la suite, lorsque ces corps sont révélés au regard, ils habitent l'espace par tout un ensemble de trajectoires et de formes géométriques, en duo, en trio, à plusieurs, tous ensemble, marchant souvent en rythme, sur un rythme commun. Finalement, habiter ainsi l'espace, en lui conférant des formes et donc des contours, est rendu possible par le rassemblement de ces corps. Mais surtout, cette mise en commun d'un rythme et d'un espace est rendue possible par un énorme travail d'écoute les uns des autres. Personne n'évolue complètement seul, ou dans une improvisation totale, qui n'inclurait pas les corps des autres : on sent sur scène une alchimie, une concentration commune. Peu à peu ils semblent instaurer ensemble des règles du jeu : sur un plateau blanc révélé, chaque personne entre et s'assoit sur une chaise qu'il transporte. Au fur et à mesure que de nouvelles personnes entrent sur le plateau avec leur chaise (depuis les coulisses), celles qui sont déjà sur scène avancent, de sorte que nous avons l'impression qu'un échiquier

grandeur nature s'installe sous nos yeux. Lorsque tous sont installés sur le plateau, certains se penchent vers l'avant, d'autres se lèvent ou changent de direction, les actions des corps créant peu à peu une sorte de partition rythmique visuelle. Du jeu d'échec nous passons alors progressivement à un autre type de jeu, qui évoquerait davantage quelque chose de l'ordre des chaises musicales.

Or si je choisis de décrire assez précisément le déroulement de ce processus scénique, c'est parce que je me suis rendue compte que c'est à travers un certain nombre de procédés chorégraphiques que s'opère la mise en commun : on peut en effet constater une importance majeure accordée au rythme, qui donne une pulsation commune aux corps et semble les faire vibrer ensemble, mais aussi au travail d'écoute, c'est-à-dire de prise de conscience de sa propre position dans un groupe mais aussi de l'existence d'une masse corporelle commune, au-delà de ma propre individualité. Par ailleurs, la dimension du jeu est extrêmement importante dans les différentes œuvres que j'ai choisi d'étudier : le jeu transparaît comme une certains nombres de règles, à la fois des contraintes et des espaces de liberté, qui sont mises à disposition des « amateurs ». Les participants sont à la fois aiguillés par ces règles, et à la fois disposent d'une certaine autonomie, ils doivent à certains moments prendre des décisions dans leur manière de se rendre disponibles au mouvement. La danse s'exprime à travers cet élan, cette disponibilité des corps au mouvement.

En l'occurrence le dispositif chorégraphique « Etes-vous donc ? » est le lieu au sein duquel peuvent s'écrire de nouvelles règles du jeu pour ces personnes, danseurs « débutants » : l'écriture chorégraphique est l'occasion d'un partage, d'un construire ensemble, à partir d'un certain nombre d'éléments tels que l'écoute, le rythme, le jeu ou encore la disponibilité aux mouvements, à soi et aux autres, en dehors de tout système de consommation et de productivité. Il est possible de créer un espace-temps du « je » transformé en un « nous » inédit, jamais exploré auparavant, puisque ces personnes ont l'occasion de se rassembler pour vivre seulement et uniquement une expérience artistique, en dehors de toute condition de classe sociale, de corps de métier, d'âge, de sexe ou ni même de corpulence. Ces personnes hétérogènes et singulières acceptent simplement de rendre leur corps disponibles à certaine créativité, au sens de Winnicott, au service d'un projet commun, de l'œuvre comme environnement, moment de partage dans un espace-temps donné, hors temps et espace habituels.

Car l'œuvre comme environnement peut –être une proposition autre d'habiter le monde, ou ce que Nicolas Bourriaud appelle «un interstice social», c'est-à-dire «un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles en vigueur dans ce système».

Or ces dispositifs chorégraphiques qui mettent en mouvement des non danseurs créent selon moi un lien social, un interstice dans lequel les participants ne sont pas réduits à leur condition de consommateur de temps et d'espace, seule alternative que leur propose «la société de figurants»<sup>22</sup>. Au contraire, ils leur permettent d'expérimenter de nouveaux modes de relations aux autres, préservés de l'uniformisation des comportements ; «l'art fait tenir ensemble des moments de subjectivités liés à des expériences singulières», telle que l'expérience pour des non danseurs de se mettre à danser, voir même de se mettre à danser «pour quelqu'un». Ainsi, bien que Nicolas Bourriaud ne donne pas concrètement l'exemple d'œuvres telles que celles que j'étudie ici, il semblerait que sa définition de l'art relationnel soit cohérente avec les pièces que j'étudie.

« L'espace où leurs œuvres se déploient est tout entier celui de l'interaction, celui de l'ouverture qu'inaugure tout dialogue (Georges Bataille aurait écrit : « déchirure »). Ce qu'elles produisent sont des espaces-temps relationnels, des expériences interhumaines qui s'essaient à se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse ; en quelque sorte, des lieux où s'élaborent des sociétés alternatives, des modèles critiques, des moments de convivialité construite »<sup>23</sup>.

Il utilise également une notion intéressante, celle de «laisser sa chance à chacun, à travers des formes qui n'établissent aucune préséance a priori du producteur sur le regardeur mais négocient avec lui des rapports ouverts, non résolus par avance.»<sup>24</sup>

A cet égard l'exemple de «Pavillon» de David Roland est particulièrement intéressant. Lorsque les spectateurs arrivent, David Roland et Anne de Sterk commencent par les installer : 25 personnes sont assises sur des gradins, les 25 autres sont assises sur des gradins situés parfaitement en face. Les deux gradins se font donc face, tandis qu'au centre un étroit plateau les met à distance. David Rolland s'approche de son groupe et chuchote : «on va faire le vent pour le groupe d'en face». Il les guide en commençant lui-même à faire le bruit du vent, puis s'éloigne,

---

<sup>22</sup> BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 2001

<sup>23</sup> *Ibid*, P49

<sup>24</sup> *Ibid*, P59-60

tandis qu'un prompteur, situé au-dessus des gradins d'en face, prend le relais, affichant « ffff ». Les gens commencent à comprendre et à accepter les règles du jeu ; déjà les rires fusent. Ensuite Anne de Sterk se dirige vers l'autre groupe et chuchote : «Pour remercier les gens d'en face, on va leur faire la pluie, on va faire « clouc » ». Le même mécanisme se met alors en place. Peu à peu, le dialogue, à travers des onomatopées, s'installe. Peu à peu, des mots apparaissent sur les prompteurs : spontanément, les gens suivent le rythme insinué par la façon dont les mots sont écrits : coool, relaX. Les premiers mots, «cool», «relax», «tranquille», semblent inciter les spectateurs à se détendre, et à simplement se mettre dans l'ambiance. Un fond sonore (musique d'ambiance avec le bruit des oiseaux, du vent, de la pluie) les accompagne tandis qu'ils scandent les mots apparaissant sur le prompteur. Un fois ce prologue installé, le noir se fait dans la salle.



« Pavillon », Anne de Sterck, David Rolland

Les écrans reprennent leurs activités, des voix sans visages s'élèvent de l'obscurité. Des mots fournis « en pièces détachées », comme un puzzle dont il faudrait retrouver le sens, semblent distiller des indices du leitmotiv du dispositif chorégraphique : «TGV», «va», «pavillon», «porte». Puis la lumière réapparaît, avec les chorégraphes, qui disent «Bon, on va passer à autre chose. Surtout toi Michel, c'était vraiment pas mal.». Cet interstice humoristique semble continuer la cérémonie du jeu tout en confirmant aux spectateurs qu'ils ont bien compris le principe. C'est alors que se met en place toute une joute verbale, créant parfois une polyphonie, parfois un quinquaphonie. Certaines phrases scandées mettent parfois en abîme leur propre situation, le fait qu'ils soient manipulés par les prompteurs : «je suis un mouton de toute façon». Peu à peu, on comprend qu'il s'agit d'une conversation de voisinage, avec le côté absurde de certaines conversations de palier.

Peu à peu, cette joute entre deux «équipes» qui se font face instaure aussi une idée du «faire corps», puisque qu'au sein de chaque groupe les individus peu à peu ne font plus qu'un. Une synergie s'installe dans un même espace. Ici les spectateurs ne sont pas extérieurs au dispositif

mais les spectateurs sont à la fois les performers : les spectateurs se font face, s'observent, dialoguent par un système de questions-réponses. «Pavillon» est donc une œuvre à faire et à dire, mobilisant différents sens : les mots et les sonorités, les actions corporelles (incliner le buste, tourner la tête etc.), tout est « incorporé ». Ce sont des expériences à éprouver, à vivre directement dans son propre corps. Or l'aspect ludique de l'œuvre, le fait que le silence et l'immobilité du spectateur soient « profanés » désacralise en quelque sorte le rapport à l'œuvre : celle-ci se transforme en un environnement au sein duquel les spectateurs sont invités à bouger, à s'exprimer, et surtout, à rire ! Car le rire est selon moi une dimension fondamentale du dispositif chorégraphique mis en place par David Rolland et Anne de Sterck : les spectateurs s'amusent, se prennent au jeu, le dispositif se transforme en une grande fête, comme une mise en abîme du propre dispositif : une fête s'instaure au sein d'un dispositif qui se construit sur l'idée d'une garden party entre voisins. Or le rire facilite la désinhibition, il crée une proximité et une intimité au sein du dispositif. Le rire permet en quelque sorte de faire connaissance, et désacralise les relations entre les gens. On accepte l'autodérision : ainsi les spectateurs se mettent à scander, en riant et à pleine voix : «oui» lorsque Anne de Sterck clame «On est complètement manipulés». Encore une fois le dispositif met en abîme la propre situation des spectateurs, qui sont en quelque sorte manipulés. Il me semble que c'est alors le rire qui permet de ne pas se sentir pris en otage. En tous cas, et bien que je n'aie pas eu l'occasion de vivre ce dispositif de l'intérieur, en tant qu'observatrice extérieure j'ai le sentiment que cet aspect ludique du dispositif adoucit l'aspect critique du dispositif (sans pour autant amoindrir son impact) : on ne reproche pas au gens d'être réellement des moutons, mais finalement, par l'expérience de la mise en commun d'une expérience artistique, par l'expérience du partage d'un espace-temps entre inconnus, les spectateurs se font surprendre par leur propre capacité à se désinhiber, à se «décoincer» (pour reprendre le mot de la fin que les spectateurs sont invités à scander : «je vais me décoincer», «c'est ça, décoincer»). On peut se demander si finalement cette expérience ne les aidera pas à justement faire connaissance de leur voisin...ceci est une hypothèse dans la mesure où je n'ai pas eu l'occasion d'interroger les spectateurs concernés, mais la question me semble-t-il mérite d'être soulevée. Car l'aspect ludique du dispositif est presque « thérapeutique » : par le rire et la mise en commun d'une expérience «atypique» on oublie sa propre réalité pour se laisser entièrement absorber par la réalité du moment.

En ce sens «Pavillon» crée cet interstice ou «nouvelle façon d’habiter le monde» qu’évoque Nicolas Bourriaud. Ce n’est alors pas seulement une communauté de gestes, de corps et de voix qui se crée, mais aussi une communauté d’esprit : tout à coup, en dehors de tout système d’appartenance sociétale, chacun est concentré sur le même objectif, et le groupe se soude autour d’une même expérience.

Pour autant, la création de la communauté ici ne se résume pas au fait que le spectateur, soit-disant «passif» dans un schéma de spectacle «conventionnel» (c’est-à-dire, tel que défini dans l’introduction, dans un schéma de représentation qui sépare les artistes-sur l’espace scénique-, des spectateurs-dans les gradins-, invités à être immobiles et silencieux), devienne tout à coup «actif» dans le cadre d’un dispositif participatif. Eclairée par la lecture de Jacques Rancière, je remets donc en cause la notion d’un dispositif chorégraphique au sein duquel le spectateur serait nécessairement actif ou passif. Plus précisément, ce n’est pas parce que le spectateur serait «actif» (au sens d’invité à une participation active à l’environnement- œuvre) que tout à coup se crée la communauté. Je remets en cause, comme précisé dans l’introduction, cette opposition entre un spectateur actif ou passif, «partage policier du sensible» qui structure et hiérarchise nos manières de percevoir, comprendre et sentir.

En revanche, c’est davantage la notion de jeu comme lieu de créativité, d’émancipation du spectateur et de création d’un commun qu’interroge «Pavillon». En effet, Winnicott décrit la créativité comme «une coloration de toute attitude face à la réalité extérieure» et l’oppose à la soumission («la soumission entraîne chez l’individu un sentiment de futilité, associé à l’idée que rien n’a d’importance»)<sup>25</sup>. Il précise que la soumission est une mauvaise base de l’existence. Or il est possible de tisser un lien entre cette notion de créativité, celle d’émancipation de Rancière et le «Pavillon» de David Rolland.

Winnicott décrit l’espace de jeu comme ce qui rend possible la créativité. L’espace de jeu est donc un espace vécu, de l’ordre de l’expérience et de l’activité motrice. Cet espace de jeu, en nous permettant d’être créatifs, nous permet d’avoir le sentiment d’être au monde (il s’agit donc

---

<sup>25</sup> WINNICOTT D.W, *Jeu et réalité, L’espace potentiel*, Traduit de l’anglais par Claude Monod et J.-B Pontalis, Préface de J.-B Pontalis, collection folio essais, éditions Gallimard, 1975, p126-127

d'une expérience ontologique). Or, en bouleversant les schémas traditionnels de la représentation (pas de prédominance du visible, mobilité des spectateurs, les mots comme acte chorégraphique etc.) «Pavillon» ne cherche pas à inculquer un quelconque savoir au spectateur. Ce dispositif en revanche abolit toute fixité et hiérarchie des positions (le spectateur est aussi performer). Le dispositif propose quelque chose de l'ordre d'une expérience ontologique. En ce sens «Pavillon» s'offre comme un espace de jeu rendant possible l'égalité des intelligences, pour reprendre l'expression de J. Rancière. Car jouer ne signifie pas seulement agir, au sens d'une action qui s'opposerait à la passivité ; jouer donne la possibilité d'être au monde à travers l'œuvre. C'est ici que se situe pour moi toute la subtilité de «Pavillon» : on ne demande pas simplement au spectateur de «faire œuvre» ou d'être «co-créateur» de l'œuvre, on lui propose d'expérimenter une manière de colorer différemment son «être au monde».

Selon moi l'intérêt et la réussite de «Pavillon» réside également dans le fait que les chorégraphes ne sont tombés ni dans l'écueil de ce que Jacques Rancière nomme «le modèle pédagogique de l'efficacité de l'art» (idée de l'art comme modèle de pensée et d'action à imiter ou à fuir) ni dans l'écueil de «la pédagogie de l'immédiateté éthique» (modèle de l'art qui transforme nécessairement le spectateur en acteur).

En revanche « Pavillon » nous propose quelque chose qui serait plus de l'ordre d'une «troisième voie», celle de «l'efficacité esthétique de l'art» :

«C'est l'efficacité de la séparation même, de la discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée par des spectateurs (...). L'efficacité esthétique est l'efficacité d'une distance et d'une neutralisation.»<sup>26</sup>

« Pavillon » est une fiction. C'est-à-dire, pour reprendre la définition de Jacques Rancière :

« La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification »<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La Fabrique, 2008, p62

<sup>27</sup> Ibid, p72

De plus le recours au jeu brise toute possibilité d'anticipation du spectateur : en perturbant son rôle de spectateur, en brouillant ses habitudes perceptives, il ne sait pas «à quoi s'attendre» et doit se soumettre aux aléas du dispositif. Car même pour les chorégraphes il est impossible de prévoir exactement comment tel public réagira, les réactions, les rires, les voix, les corps sont nécessairement différents d'une expérience à l'autre. Le jeu laisse place à cette part d'imprévu ; en ce sens le dispositif œuvre n'est pas un «produit fini», c'est un espace-temps en devenir constant, qui se transforme au contact de son public. Chaque groupe d'individus crée son propre rythme, son propre commun : le dispositif n'est pas à chaque fois radicalement différent, mais il n'est pas non plus chaque fois le même. Ce dispositif chorégraphique est donc «différent» au sens de Derrida : il est polysémique.

De plus, créer un rythme commun sans condition préalable d'appartenance, sans nécessairement se connaître et se «rencontrer» en dehors de l'expérience du dispositif donne la possibilité d'exister à «l'être quelconque», «l'être tel», tel que le décrit Giorgio Agamben<sup>28</sup> :

« L'avoir lieu, la communication des singularités dans l'attribut de l'étendue, ne les unit pas dans l'essence, mais les disperse dans l'existence ».

---

<sup>28</sup>AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La librairie du XXe siècle, éditions du Seuil, novembre 1990 pour la traduction française

## « L'être quelconque » de la communauté (Agamben)<sup>29</sup>

*Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de l'ouvrage référent nommé, de Giorgio Agamben*

C'est à travers différentes vidéos (voir vidéographie) que j'ai observé «Les sisyphes», performance de rassemblement mis en en place par Julie Nioche en collaboration avec l'ostéopathe Gabrielle Mallet, transmissible à des non danseurs et dans des conditions *in situ*. Ce dispositif performatif a en effet investi divers lieux (gymnases, places publiques, musées etc.) en différentes villes d'Europe et du monde (d'Armentières à Rio de Janeiro). Ce projet a été transmis à 275 participants. Ce projet, qui se caractérise par l'action du saut, de manière répétitive et via une partition de 35 sauts (inventés par les participants) sur la musique *The End* des Doors, teste les limites de la résistance psychique et physique : jusqu'où je suis capable d'aller, à quoi je pense pour être heureux et me dépasser dans cet acte, à l'instar du Sisyphe de Camus, qui, alors qu'il répète exactement la même chose chaque jour, doit trouver à l'intérieur de lui-même les ressources nécessaires qui lui permettront, à l'intérieur de cet acte incessant, d'être heureux. Or cet acte du saut, du dépassement de ses propres limites physiques et mentales, est un acte solitaire, qui implique à chacun de prendre la responsabilité de son acte. Pour autant, cette expérience s'inscrit dans un acte performatif collectif. Le corps de chacun est exposé au regard des spectateurs dans sa fragilité, sa fatigue, ses efforts, il est exposé «tel quel», sans artifices, sans rouages de l'illusion du spectacle (lumière du jour, tenue choisie par les participants), un corps plus ou moins âgé (parmi les participants on trouve de jeunes enfants comme des seniors), plus ou moins volumineux, sans condition de genre ou d'appartenance sociale. Chacun s'exprime dans sa singularité (d'autant plus que le choix des sauts est le fruit d'une recherche corporelle accompagnée au sein d'ateliers avec des formateurs) sans pour autant afficher la moindre revendication sociale ou identitaire. Le corps s'expose tel qu'il est, par opposition au corps idéal et idéalisé. La performance est donc l'occasion pour les participants de se réapproprier leur corps en dehors de toute exploitation médiatique ou commerciale, en dehors des rouages «coercitifs» ou contraignants de la société (l'école, le travail). La performance est donc l'occasion de «l'expérimentation d'une résistance», pour reprendre les termes de Julie

---

<sup>29</sup> AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La librairie du XXe siècle, éditions du Seuil, novembre 1990 pour la traduction française

Nioche, mais aussi de partager ces intimes revendications, un «à dire» en en faisant un acte collectif. La performance «Les Sisyphe» crée donc «un espace disponible qui permet d'éprouver les potentiels d'action dégagés des normes». Les participants sont donc amenés à expérimenter tout un apprentissage par la sensation : ressentir les différentes sphères contenues dans le geste, ses cheminements, ses directions, ses qualités, rythmes et intentions, mais il s'agit aussi d'interroger les ancrages de l'imaginaire à travers le geste.

En tant que spectatrice, j'ai la sensation que cette performance est l'occasion de l'expression de revendications chaotiques, un exutoire qui rendrait visible et palpable un sentiment à la fois très fort et inidentifiable, dont l'origine et les effets peuvent différer d'un individu à l'autre. En ce sens, «Les Sisyphe» est l'occasion d'exprimer un «être tel quel» au sens de Giorgio Agamben. Ainsi ces individus anonymes sont sublimés par l'acte performatif, et apparaissent aux yeux du spectateur comme ce qu'ils sont en tant qu'êtres humains, c'est-à-dire des «êtres quelconques», être qui viennent, «êtres tel que de toute façon il importe», en dehors de tout système d'appartenance, si ce n'est l'appartenance à l'humain. Le mouvement n'est alors pas ce qui transporte vers un autre lieu, mais ce qui transporte vers «son propre avoir lieu». Le mouvement est l'occasion d'une simple (et à la fois pleine) expérience ontologique. Le commun se forme alors par l'addition de ces «singularités quelconques» : il s'agit d'un commun sans conditions (négatives ou positives) d'appartenance. Ce commun renvoie à un non-Etat, à l'humanité, sans revendication d'une identité ou d'une représentativité (au sens sociologique du terme), si ce n'est la revendication d'un « être tel quel ». Cet acte performatif «Les sisyphe» illustre alors cette idée d'Agamben du «modèle de la communauté qui vient», c'est-à-dire une «communauté inessentielle, une solidarité qui ne concerne pas une essence» mais qui «disperse une existence».



« Les Sisyphe », Julie Nioche

«Les Sisyphes» c'est donc la revendication du quelconque, comme être avec toutes ses propriétés, propriétés qui ne constituent pas une différence : l'indifférence aux propriétés est justement ce qui individualise et dissémine les singularités. Agamben ajoute même que c'est cette indifférence aux propriétés qui les rend «aimables». Or je trouve cette idée de l'Aimable particulièrement intéressante au regard de mon expérience de spectatrice. En effet, j'ai pu constater, en contemplant ces «êtres quelconques» s'évertuer, prendre plaisir et exulter à travers ces sauts, cette forme de transe rythmique, une forte sensation kinesthésique : mon propre corps tressaillait au même rythme que les participants, je me suis surprise et bouger le torse, la tête en rythme, à taper du pied, et finalement à piétiner d'envie de me joindre à eux. Tout à coup cette revendication purement dynamique, purement humaine, en dehors de toute formulation concrète, cette revendication en pure perte d'énergie m'a happée et je me suis sentie profondément solidaire de ces êtres singuliers et quelconques. Je me suis sentie à la fois très concernée, mais aussi renvoyée à ma propre singularité : tout à coup, on se sent «tel quel» et puissant dans ce commun quelconque, cette «communauté qui vient». Cette énergie qui déborde des participants semble se déverser sur celui qui regarde, dans mon propre corps j'ai ressenti quelque chose de l'ordre d'une impatience, liée à cette envie profonde de les rejoindre. Mon expérience de spectatrice a donc été très riche et puissante, tant du point de vue de la sensation corporelle que du point de vue de l'aspect émotionnel. Car finalement, «le commun et le propre, le genre et l'individu ne sont que les deux versants qui se précipitent des lignes de faites du quelconque». Autrement dit, le passage du commun au propre a lieu dans les deux sens, selon une «ligne de scintillement alternatif où nature commune et singularité échangent les rôles et se pénètrent réciproquement». Or sur cette «ligne de scintillement» l'être qui s'engendre est l'être quelconque.

En l'occurrence cette «manière», «jaillissement», est bouleversée dans le cadre de la performance « Les Sisyphes ». En effet, les ateliers menés pour la performance ont permis aux participants d'expérimenter, au contact des formateurs désignés par Julie Nioche et de l'ostéopathe Gabrielle Mallet, la découverte de nouvelles sensations corporelles, de nouvelles «manières» de comprendre et d'appréhender leur propre corps (au sens littéral de «prendre avec soi»). Ils ont expérimentés, pour paraphraser Gabrielle Mallet, «le plaisir de la découverte de nouveaux mouvements». Les participants ont pu découvrir de nouveaux possibles de leur propre corps, et finalement leur manière de faire n'est pas celle «d'un être qui est dans tel ou tel mode,

mais d'un être qui est dans son mode d'être et, de ce fait, tout en restant singulier et non indifférent, est multiple et vaut pour tous». Autrement dit, cette idée rejoint l'idée d'un corps qui est à la fois le lieu d'une inscription (le lieu de ma singularité de mon «être tel») et le lieu d'une transformation (un corps multiple, dont les limites sont repoussées, tandis que les croyances en son propre corps et son propre potentiel sont interrogées).



« Les Sisyphes », Julie Nioche

Ces êtres qui se montrent à nous à travers «Les Sisyphes» sont donc des êtres qui ne demeurent pas entièrement enfouis en eux-mêmes : à travers la perte d'énergie ils partagent quelque chose d'eux même, il y a une sorte de don de soi à l'acte performatif. Pour autant, ces êtres ne se qualifient pas, ils s'exposent et sont continuellement engendrés par leur propre «manière». Ainsi, pour reprendre les mots d'Agamben :

« Une manière jaillissante est également le lieu de la singularité quelconque, son principium individuationis. Pour l'être qui est sa propre manière, celle-ci n'est pas, en effet, une propriété qui le détermine et l'identifie comme une essence, mais plutôt une impropiété ; ce qui toutefois le rend exemplaire, c'est que cette impropiété est assumée et appropriée comme son être unique. L'exemple n'est que l'être dont il est l'exemple : mais cet être ne lui appartient pas, il est parfaitement commun. L'impropiété, que nous exposons comme notre être propre, la manière, dont nous faisons usage, nous engendre, elle est notre seconde nature, la plus heureuse. », p35

Il est particulièrement intéressant de faire le lien entre cette nature « la plus heureuse » dont nous parle Agamben et la notion de plaisir que non seulement évoquent Julie Nioche et Gabrielle Mallet dans le petit film «Mécanique des possibles», mais aussi qui se lit sur les visages des participants et émane de leur être tel, comme un aura les entourant. En effet je sens, en tant que spectatrice, des corps qui exultent, se libèrent, des visages profondément imprégnés par cette expérience performative, en sueur, comme un défouloir et un canalisateur au sein duquel il leur est possible d'être pleinement eux-mêmes. L'émotion, tout comme la fatigue, émanent de la forme pure, de l'acte performatif en lui-même, sans que les participants n'aient à jouer ou à

expliciter leur ressenti mental et corporel. Il me semble, en ce sens, que « Les Sisyphe » est un acte qui est celui de la sincérité et de la générosité. Dans l'effort et le dépassement des limites on ne peut mentir, ni à soi-même, ni aux autres ; c'est alors une condition idéale pour que s'exprime «l'être tel», et surtout que se révèlent les possibles physiques et mentaux, bouleversant très certainement les schémas habituels de distribution des capacités et des incapacités. Ceci vaut tant pour celui qui participe que pour celui qui regarde : il est par exemple étonnant pour un spectateur de voir émaner d'un enfant une énergie au même titre que celle d'un adulte, ou à l'inverse de voir une femme relativement âgée (disons «senior») participer à ces sauts incessants sans céder, durant toute la durée de la performance. Lorsque les participants s'exposent à nous, ils acceptent de s'exposer dans leur force et dans leurs fragilités puisqu'ils sont au cœur d'une lutte physique, et donc mentale : c'est la raison pour laquelle le spectateur y projette ses propres résistances, ses propres limites et ses propres potentiels. Ainsi « L'homme est et doit être quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas une essence, ni même à proprement parler une chose : il est le simple fait de sa propre existence comme possibilité en puissance ».

D'ailleurs Agamben définit la notion d'éthique comme «être sa propre puissance» et «laisser exister sa propre possibilité». Or il est intéressant de constater que Julie Nioche quant à elle évoque la notion de «responsabilité». En effet, l'acte répétitif astreint les participants à atteindre les limites de leur résistance (physique et mentale), et donc questionne le corps et les potentiels de chacun : en tant que spectateur, on se demande jusqu'où ils peuvent aller, mais d'après Julie Nioche, il interroge aussi, pour celui qui participe, la notion du « jusqu'où je veux aller »<sup>30</sup>. Il semblerait alors que chacun ait la responsabilité de puiser en lui, en ses propres ressources, sa propre réponse (bien que pour optimiser ses ressources il ait été guidé et aiguillé par un certain nombre d'ateliers préalables). Cet acte performatif interroge également l'image que je me fais et que je donne de mon corps : qu'est-ce que je donne à voir, qu'est-ce que je suis ? Par ailleurs, cet acte pose la question du pourquoi, de la puissance de l'acte inutile (au sens de George Bataille, d'énergie en pure perte) : qu'est-ce que je fais, pourquoi je le fais, alors que finalement, pour reprendre les termes de la chorégraphe, je sais que je vais mourir. Il y a donc dans l'acte performatif une prise de responsabilité. Cette prise de responsabilité renvoie à un questionnement de tous les jours : ainsi, et pour paraphraser Gabrielle Mallet, comment tous les

---

<sup>30</sup> Dvd « La mécanique des possibles »

jours je peux faire à peu près les mêmes choses, en les renouvelant, en puisant en moi de nouvelles ressources. Il s'agit de « prendre la responsabilité active de me faire vivre les choses de manière à être heureuse ».

«Les Sisyphe» est aussi une preuve en actes, l'idée opérante selon laquelle un être *a priori* parvenu à ses fins, ayant *a priori* consommé toutes ses possibilités, peut toujours recevoir un don supplémentaire. Un infime déplacement de chaque chose est toujours possible. A cet égard la performance me renvoie à ma propre expérience, évoquée plus haut, d'ateliers auprès de mon groupe de «dames» : ces femmes croyaient être parvenues au bout de leurs possibles en ce qui concerne leur rapport au corps, et pourtant elles ont découvert à travers la danse un espace ouvert, un potentiel qui se révèle sans cesse. L'être humain est en devenir constant, ce qui rend les limites indéterminées. Il existe ce qu'Agamben nomme un «Frémissement du fini» : en repoussant sans cesse les limites on n'atteint jamais la finitude, tout comme Sisyphe, mais surtout comme le mythe qui se perpétue et se transforme sans cesse, frémissant à l'infini.

Dès lors, «Les Sisyphe» offre un espace ouvert, au sein duquel les singularités quelconques, telles que de toute façon elles importent, revendiquent leur existence. Le commun qui se crée n'est alors pas celui d'un système d'appartenance, mais la simple condition de l'existence, de «l'être au monde». «Les sisyphes» offrent donc la possibilité, pour les participants comme pour le spectateur, d'expérimenter «le ainsi» :

« Si les hommes pouvaient ne pas être ainsi, dans telle ou telle biographie particulière, mais être seulement le ainsi, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accèderait pour la première fois à une communauté sans présumé et sans objet, à une communication qui ne connaîtrait plus l'incommunicable », p67

Cette citation de Giorgio Agamben est pour moi particulièrement saisissante au regard de la performance «Les Sisyphe». En effet, cet acte performatif offre au regard du spectateur des corps complètement hétérogènes, divers, sans que nous sachions pour autant quel est le parcours de ces personnes, d'où ils viennent, ou bien s'ils ont quelque chose, socialement parlant, en commun. Evidemment, j'ai pu constater que des scolaires, enfants ou adolescents, étaient invités à participer. Mais sur les 275 participants mobilisés aux quatre coins du monde, on trouve une grande diversité de personnes. Donc si la performance affiche parfois clairement un certain lien sociologique entre les personnes (pour des soucis que j'imagine logistiques et en lien avec les relations publiques des structures culturelles) ce n'est pas systématiquement le cas. Ce

brouillage des frontières et des origines est d'autant plus fort pour moi qui ai vu plusieurs vidéos de cette performance en des endroits différents. Je trouve d'ailleurs plus intéressante, plus puissante l'expérience d'une performance qui mêle complètement les différentes tranches d'âges, pour la simple raison que l'on a accès alors seulement à l'humanité des participants, à cette énergie qu'ils dépensent en pure perte, dont ils font don au spectateur. On accède alors à une communauté «sans présumé et sans objet», au commun comme singularités quelconques, et de cette humanité sans condition d'appartenance émane une puissance émotionnelle mais aussi une puissance de revendication d'une condition «d'existant tel quel» saisissante pour le spectateur. Du rythme et de la dépense d'énergie jaillissent un élan vital qui lie et solidarise le spectateur au groupe.

## *Conclusion première partie*

---

Au sein des dispositifs chorégraphiques qui incluent des danseurs non professionnels, le corps devient l'étendard de mon «être tel» : il est le lieu d'une inscription non pas au sens d'une condition d'appartenance, mais au sens d'une condition de mon existence. Ces dispositifs donnent la possibilité à des êtres anonymes d'être sublimés, de se retrouver en représentation devant des personnes qui nous valorisent et nous écoutent. Ils permettent aussi d'expérimenter de nouveaux possibles, de nouvelles distributions des soi-disant capacités et incapacités de chacun, et d'étirer les limites du dicible et du faisable. Les individus peuvent alors affirmer leur singularité, mise au service et transformée par l'expérience artistique, mais aussi par l'expérience collective du commun comme «singularité quelconque». Les corps «font corps» en dehors de toute hiérarchie et fixité des positions d'âge, de genre, de couleur, d'origine culturelle, de corpulence. Les corps, individuels et collectifs, deviennent alors sous nos yeux l'étendard de notre humanité, dans sa force et ses fragilités, dans l'infini de ses possibles et son devenir constant.

Ces dispositifs sont donc l'occasion, pour le spectateur, de transformer sa propre perception des corps, du corps individuel et collectif. Ainsi, une personne âgée ou en surpoids peut tout à coup se révéler capable de sautiller et sauter sur place pendant 18 minutes, alors même que nous aurions tendance à ne pas attribuer cette capacité à ces catégories de personnes. Ces dispositifs brisent l'utopie du «corps prison», un déplacement infime est toujours possible ; le corps est le lieu d'un espace potentiel, c'est le lieu d'une hétérotopie, c'est-à-dire le lieu de passage à l'acte d'un imaginaire opérant. Ces dispositifs remettent également en cause le principe d'identité (une chose est une chose et n'en est pas une autre) et «d'être». Tandis que tout l'effort de notre culture occidentale est de figer les choses de manière normée, d'encadrer et de définir des limites que nous subissons plus que nous n'expérimentons, ces dispositifs mettent en péril toutes ces normes qui encadrent le corps et les individus, et permettent de penser, pour reprendre la formule de Deleuze, «les multiplicités et les devenirs». La Rencontre entre les performers débutants et les spectateurs a alors lieu dans cet «entre deux», dans ce processus de devenir, qui se révèle à travers l'expérience artistique.

Ces corps dansants «débutants» renvoient également au propre corps du spectateur, par un phénomène de reconnaissance d'un corps familier qui pourrait être nôtre. Ces corps quotidiens, «quelconques» nous renvoient une image de notre propre corps, on s'interroge alors sur nos propres capacités et incapacités. Ces dispositifs ouvrent comme un espace, une voie possible. Evidemment mon jugement est quelque peu biaisé par le fait que j'aie moi-même une pratique intensive de la danse. Ceci-dit, ces dispositifs ouvrent un espace nouveau pour l'imaginaire et l'image des corps, pas seulement en ce qui concerne mon rapport à mon propre corps mais aussi en ce qui concerne l'image que j'ai des corps d'autrui.

Par ailleurs, si ces corps hétérogènes dégagent des potentiels singuliers, le collectif nous fait également sentir la puissance du groupe, du rassemblement au service d'un projet commun, la mise en commun des humanités. Tout à coup, ces dispositifs m'ont fait prendre conscience du potentiel humain, solidaire et politique du groupe, de la communauté.

Lorsque j'utilise le terme politique, il ne s'agit pas ici d'un potentiel politique au sens d'une appartenance idéologique. Il s'agit davantage de la notion de politique au sens de Jacques Rancière<sup>31</sup>, qui établit un lien entre esthétique et politique. En effet, le partage du sensible, la distribution normée des capacités et incapacités, des compétences et des incompétences posent déjà la question du politique. Ce sont en quelques sortes des distributions de rôles, *a priori* immuables (ou bien difficiles à transgresser) selon nos origines culturelles, sociales, notre parcours de vie etc. Or les dispositifs chorégraphiques étudiés dans mon analyse remettent en cause ce partage normé du sensible : c'est pourquoi un lien fort existe entre esthétique et politique.

« Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune etc. Il y a donc, à la base de la politique, une « esthétique » (...). C'est un découpage du temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. »<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, éditions La fabrique, 2000

<sup>32</sup> *Ibid*, p14

Or « L'important, c'est que à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question du rapport entre esthétique et politique »<sup>33</sup>.

Autrement dit, l'art, et plus précisément les dispositifs étudiés, sont l'occasion d'une remise en question de tous ces découpages normés, qu'il s'agisse des rôles sociétaux, des valeurs de la société marchande, de l'espace et du temps. Tout à coup, ces dispositifs offrent une possibilité de percevoir autrement, en remettant en cause tous nos systèmes et jugements de valeur. Ils ouvrent donc une brèche, un espace dans lequel l'humain peut se revendiquer autrement, au-delà de toute appartenance idéologique, identitaire : en ce sens, ces dispositifs ont une dimension politique. Cette dimension politique n'a donc rien à voir avec la politique partisane (dans le cas de figure du moins des dispositifs que j'étudie) mais il s'agit d'une dimension qui permet de redéfinir le sensible, qui permet de revendiquer un «être au monde», une possibilité de transformer et transcender le réel tel que défini par la société normée, de transformer les corps et leur place dans l'imaginaire individuel et collectif.

« La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire (...). Les énoncés politiques ou littéraires font effet dans le réel. Ils définissent (...) des régimes d'intensité sensible. Ils dressent les cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire. Ils définissent des variations des intensités sensibles, des perceptions et des capacités des corps. Ils s'emparent ainsi des humains quelconques, ils creusent des écarts, ouvrent des dérivations, modifient les manières, les vitesses et les trajets selon lesquels ils adhèrent à une condition, réagissent à des situations, reconnaissent leurs images. Ils reconfigurent la carte du sensible en brouillant la fonctionnalité des gestes et des rythmes adaptés aux cycles naturels de la production, de la reproduction et de la soumission. »<sup>34</sup>

Dès lors il s'agira, dans un deuxième chapitre, de s'intéresser à la façon dont les dispositifs chorégraphiques étudiés brouillent l'ethos (au sens du geste de l'habitude) et la fonctionnalité du geste, sortent les corps d'un fonctionnement purement encastré dans les rouages d'une société qui invite et cantonne les individus à des rôles de consommateurs, de producteurs et

---

<sup>33</sup> RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, éditions La fabrique, 2000

p24

<sup>34</sup> *Ibid*, p62-63

reproducteurs. Autrement dit, ces dispositifs profanent et déconstruisent la norme. Ils remettent également en cause la soumission des individus et l'imagerie coercitive qui entoure les corps.

Il ne s'agit donc pas de mettre en valeur un quelconque contenu politique (au sens d'une œuvre dont la thématique serait politique) de ces dispositifs, mais bien de déceler en ces formes de dispositifs une dimension politique intrinsèque.

## CHAPITRE 2/ DE L'ESTHETIQUE AU POLITIQUE

---

Comme affirmé précédemment, les dispositifs chorégraphiques étudiés au cours de cette analyse ne sont pas politiques en termes de thématique ou de contenu. Le problème qui m'intéresse dans cette partie n'est donc pas celui d'une validité morale ou politique du message transmis par ces dispositifs, mais bien les dispositifs en eux-mêmes. Il ne s'agit donc nullement de s'intéresser à d'éventuels messages, modèles ou contre-modèles de comportements contenus dans l'œuvre-environnement, mais le politique réside en des dispositions nouvelles des corps, «en découpages d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants »<sup>35</sup>.

En l'occurrence, je souhaite étudier l'efficacité politique des dispositifs étudiés en ce qu'ils annulent l'anticipation du spectateur, qui doit revoir ses attentes face à un objet qui n'est pas un produit parfait de contemplation, mais un environnement œuvre qui propose sous nos yeux de partager une expérience humaine, avec ses forces et ses faiblesses, ses failles et ses aléas. A travers ces dispositifs chorégraphiques c'est l'expérience qui prévaut, c'est-à-dire une œuvre-environnement qui nous propose une tentative, dans une perspective exploratoire. Ces dispositifs nous renvoient à la réalité, notamment celle des corps, comme finalement étant un ensemble inexploré, complexe, à parcourir, visiter et revisiter. Ces dispositifs corroborent l'idée d'une réalité comme un ensemble de faits, de représentations et de symboles dont on ne vient jamais à bout, puisque tout à coup il est possible de renverser littéralement nos habitudes perceptives. Une telle idée de l'œuvre comme environnement et expérience s'oppose justement à la notion de consommation, au contraire l'œuvre s'offre comme réalité incorporée. Ces dispositifs reconfigurent la logique des corps, de ce qui est visible ou invisible, et donc rompent avec une

---

<sup>35</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, Paris, p60

certaine anticipation de la perception, c'est-à-dire une interprétation du sensible qui relèverait d'une évidence ou d'une habitude normative. Ainsi, «La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations du pouvoir dans l'évidence même des données sensibles»<sup>36</sup>.

Ces dispositifs chorégraphiques créent donc de nouvelles fictions, les fictions n'étant pas la création d'un monde imaginaire qui serait opposé au monde réel.

La fiction, c'est « le travail qui opère le dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles et les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification »<sup>37</sup>.

Le travail d'ateliers que je mène avec mes dames est d'ailleurs à ce titre significatif. Dans la manière dont j'ai construit ces ateliers, mais aussi dans la façon dont ils se sont transformés au contact des participantes, il n'y a pas de contenu partisan ou idéologique. En revanche, ces ateliers questionnent le rapport normé au corps vieillissant, à la féminité, au groupe, pour le déconstruire peu à peu. On déconstruit un territoire pour reconfigurer un territoire nouveau. Des rapports nouveaux se sont configurés entre l'apparence (en l'occurrence des corps qui perdent les caractéristiques de la jeunesse, des rides qui se creusent etc.) et la réalité. La réalité était dans un premier temps, dans l'imaginaire individuel et collectif de ces femmes, celle d'une jeunesse qui craint de « voir » les stigmates de l'âge ; ces stigmates étaient presque honteux, à cacher sous des manches longues. La féminité semblait presque un tabou, bien qu'en revanche la coquetterie soit acceptée comme une garantie de non laisser-aller. Mais de là à jouer de sa féminité, l'exprimer pleinement, et l'affirmer comme une présence non disparue mais toujours enfouie en elles, le pas était grand. Or, peu à peu, à travers la danse nous avons transformé ce rapport au corps, pour sublimer et souligner l'expression de la féminité dans toute l'ampleur de sa maturité, nous avons questionné les corps pour mieux les révéler et leur donner une toute autre image. Le travail est long, il nécessite d'instaurer un réel climat de confiance, mais c'est justement cette teneur «politique» qui me tient à cœur : changer le rapport entre le visible et sa signification normée, reconfigurer en son sein la perception de la «réalité».

---

<sup>36</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008, Paris, p66

<sup>37</sup> RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, ibid, p72

Ainsi, il ne s'agit pas ici de défendre la vision selon laquelle on passe directement de la vision d'un spectacle à une action politique, mais plutôt de défendre la vision selon laquelle on passe «d'un monde sensible à un autre monde sensible, qui définit d'autres tolérances et intolérances, d'autres capacités et incapacités». C'est-à-dire que ce que nous considérons comme le réel n'est finalement que le résultat d'une interprétation d'un ensemble de symboles et d'images, mais aussi de l'incorporation d'un certain nombre de normes et de règles. Il est donc possible de fendre de l'intérieur les rapports entre un monde visible, la façon dont nous l'interprétons habituellement et un espace de possibilités. Il est nécessaire de remettre en cause les paradigmes, c'est-à-dire les modèles d'intelligibilité du monde, qui exercent une autorité.

Dès lors, il s'agit de se demander dans quelle mesure les dispositifs étudiés dans ce corpus sont-ils politiques, dans quelle mesure ils opèrent des dissensus et des dissociations ? Comme l'acte chorégraphique transforme-t-il une pensée en acte corporel opérant un geste politique ?

## L'œuvre profanée

### De l'objet de contemplation à l'œuvre-environnement

«Pavillon» de David Rolland, en transformant l'acte chorégraphique en une joute polyphonique et gestuelle entre les spectateurs, désacralise la notion d'œuvre comme objet sacré de contemplation auquel on consacre un silence et un calme respectueux. Ici l'œuvre se transforme en un environnement à expérimenter, à vivre, et le dispositif n'est opérant qu'à travers ses spectateurs, transformés pour l'occasion en joueurs d'une grande fête collective. On parle, on crie, on rit fort, on se dandine sur nos sièges. Les spectateurs sont même invités, vers la fin du dispositif, à changer de place et choisir quel point de vue ils souhaitent adopter : veulent-ils changer de gradin et passer dans le camp «d'en face» ou bien souhaitent-ils se poser en observateurs, spectateurs extérieurs entre ces deux équipes ?

« (Au choix)

(Pour ceux qui le désirent rejoignez le groupe d'en face)

(Pour ceux qui souhaitent simplement regarder : asseyez-vous dans la zone orange sur le sol)

(Sinon restez à votre place en observant le déplacement des autres) »

*Prompteur*

Ce n'est donc pas tant l'œuvre comme produit fini, comme résultat parfaitement maîtrisé par un ou plusieurs créateurs qui importe, mais le processus qui fait vivre le dispositif. Cette expérience est donc l'occasion pour les spectateurs d'une incorporation. Ils sont au cœur d'un acte d'écriture chorégraphique. Car au fur et à mesure, alors que le dispositif se déploie et que les spectateurs se prennent totalement au jeu, s'instaure une certaine concordance entre les gestes et la musicalité créée par leurs multiples voix suivant les lectures du prompteur. Or, les spectateurs sont aussi

invités, toujours d'après des indications du prompteur, à accomplir à l'unisson un certain nombre de mouvements : se frotter les mains, lever le bras, incliner le buste, se redresser sur son siège, montrer son profil, ouvrir la main. L'acte chorégraphique se transforme alors en un acte collectif, au sein duquel 25 personnes d'un côté et 25 personnes de l'autre semblent se métamorphoser en 1+1. Puis peu à peu, le dispositif propose au spectateur une mise en abîme de sa propre situation de spectateur au sein du dispositif «Pavillon». En effet, la chorégraphe Anne de Sterck, sur le ton de l'humour, se place entre les deux gradins et invite les gens à «dialoguer» autour de la notion de manipulation, qui est finalement la situation dans laquelle ils se trouvent au sein du dispositif :

« Ils ont fait des réformes au ministère de la sexualité (...) les gens ils vont réagir »

« Je ne sais pas on est complètement manipulés »→ ce à quoi le groupe répond « oui » (toujours en suivant les indications du prompteur)

Quelques minutes plus tard, la discussion reprend :

« J'aimerais bien qu'on parle de sexualité à table (...) ; elle est bien sa chorégraphie, mais quand même ! (...) Ecoute, je suis épatée de te voir assis là ! »

Puis en dernier ressort, le groupe est invité à scander (en canon entre les deux gradins) :

« dé..dé quoi ? Dé...quoi ? »

« Je vais me décoincer, c'est ça DECOINCER »

« *Pavillon* »

Or cette joute verbale et humoristique invite les spectateurs à une réflexion «micro» ( leur situation de spectateur au sein du dispositif) mais aussi «macro» (leur situation en tant que citoyen ou membre d'une société) : elle les renvoie à leurs propres inhibitions et à leurs capacités à finalement se désinhiber et déplacer, reconfigurer les «rôles» qui leur sont habituellement attribués, que ce soit en tant que membre d'une société (qui les incite à contrôler leurs comportements selon un certain nombre de protocoles) ou en tant que spectateurs (on a rarement l'occasion de rire, de crier et de bouger en tant que spectateur d'une création artistique).

L'œuvre-environnement est donc l'occasion d'un être ensemble mais aussi d'un «être tel», moment de suspension et de disponibilité. Bien qu'à l'intérieur du dispositif les spectateurs soient guidés par un certain nombre de rouages, par le rire et la mobilisation des corps (auquel j'inclue la voix) le dispositif leur offre un espace de liberté, un interstice au sein duquel il est possible de se «lâcher», de se «décoincer» pour reprendre le terme consacré par «Pavillon».

Ce dispositif crée donc un système qu'il est possible de pérenniser et de démultiplier, mais qui sera de fait à chaque occasion à la fois à peu près le même et tout à fait différent. Ce système, parce qu'il repose sur la mise en mouvement (corporel, vocal et mental) des spectateurs, n'est pas infaillible, il repose sur les aléas des réactions des participants. Il n'est donc pas le lieu infaillible d'une pure illusion, et modifie donc les modalités habituelles de réception du spectacle. Il désacralise le silence, l'immobilité mais aussi le sérieux face à l'œuvre.

### **L'espace scénique, lieu « sacré » profané**

En outre, en franchissement la frontière ancestrale de « la scène » (que ce soit réellement la scène ou l'espace symbolique de la représentation), les « amateurs » profanent un lieu « sacré », « réservé » aux artistes professionnels. Tout à coup l'espace scénique devient un espace palpable, à l'intérieur duquel il est possible d'intégrer son propre corps, sans le regarder à distance. A cet égard il est intéressant de s'arrêter un instant sur l'expérience proposée par David Rolland dans le cadre de « Êtes-vous donc ? ». En effet, ce dispositif chorégraphique reproduit le schéma traditionnel de la représentation, c'est-à-dire les corps dansants au sein de la boîte noire du théâtre, tandis que des spectateurs les observent depuis leurs sièges des gradins, plongés dans le silence et la pénombre. Pour les danseurs débutants, c'est donc l'occasion de franchir cette frontière sacrée, d'inverser les rôles. Ils peuvent expérimenter l'effet de leurs corps comme masses, lignes, volumes intégrés à l'architecture du théâtre. Ils peuvent également pressentir cette présence massive, immobile et attentive des spectateurs face à eux, éprouver la texture d'un tapis de scène, vivre cette émotion qu'on appelle communément « le trac ». Ils éprouvent cette expérience de la disponibilité totale et sans concessions à un processus créatif, parce que l'on sait que l'on est regardé et donc on ne s'accorde pas le droit à l'erreur. Les corps sont alors invités à s'exprimer, se mouvoir à l'intérieur de ce lieu symbolique où tous les « à dire » et « à voir » sont (idéalement) acceptés. On se rend d'ailleurs compte de cette frontière symbolique qui existe

dans l'imaginaire entre celui qui se donne à voir et celui qui regarde lorsque l'on observe les représentations ayant lieu dans les espaces publics : officiellement, il n'y a ni scène ni gradin, et pourtant rarement un spectateur ose s'aventurer dans l'espace de la représentation. Cette constatation vaut d'ailleurs dans le cas de dispositifs *in situ* qui sont pensés de manière à ce que les spectateurs puissent circuler librement à l'intérieur du dispositif artistique. Ainsi, dans *Panoramix* de La Ribot, les spectateurs peuvent entrer et sortir à leur guise de l'espace occupé par l'artiste, ils sont libres et autonomes, peuvent «profaner» le sol foulé par l'artiste en la suivant ou simplement en se baladant dans cet espace, en l'investissant selon leur guise. Et pourtant, on constate que très souvent ces personnes reproduisent le schéma traditionnel de l'espace scénique, en entourant l'artiste, regroupées en silence et quasi immobiles à une distance respectueuse. Proposer à des débutants de s'introduire et de construire l'espace de la représentation est donc une proposition qui inverse complètement les rôles : ces habituels spectateurs deviennent des performers.

### **Transformation de la perception du spectateur**

Or j'ai pu observer deux types de conséquences pour le spectateur « extérieur ». D'une part celui qui a participé à un tel dispositif se voit offerte l'occasion de changer son regard de futur spectateur, de le construire autrement. C'est du moins ce que j'ai eu l'occasion de constater à travers l'atelier que je mène auprès des «dames». Dans un premier temps plusieurs d'entre elles m'ont dit s'intéresser davantage aux programmations de danse contemporaine, et expérimenter davantage de spectacles, y compris de chorégraphes qu'elles ne connaissent pas et donc vis-à-vis desquels elles n'ont pas «d'attentes particulières». Ensuite, et parce qu'elles ont éprouvé corporellement certaines notions emblématiques de la danse contemporaine (le rapport à la gravité, la suspension, le déséquilibre, le rapport à l'autre etc.), certains spectacles qu'elles jugeaient jusqu'alors «incompréhensibles» ont en quelque sorte fait sens pour elles. J'utilise ici le terme «sens» non pas comme signification, mais comme «signifiante» (telle que définie par Maldiney). Tout simplement parce que ces éléments deviennent reconnaissables : la reconnaissance du spectateur crée alors une sorte de familiarité avec l'œuvre. Expérimenter la danse a donc transformé leur perception en tant que spectatrice de danse. Elles sont davantage capables d'éprouver les corps en termes de volumes, de masses, de poids, de contact, «d'écoute».

D'autre part, être spectateur de corps non professionnels qui s'exposent à l'intérieur de cet espace symbolique qu'est la scène reconfigure également notre propre perception du spectacle. J'en appelle à ce sujet à ma propre expérience de spectatrice : je me sens concernée par ces corps familiers, hétérogènes, il y a, à les voir ainsi si forts et si fragiles, quelque chose de charmant. J'utilise ici le terme charmant à dessein. En effet, il s'agit de réutiliser le terme de Deleuze<sup>38</sup> : le charme naît parce qu'il est source de vie. Or la vie, nous dit-il, «ce n'est pas votre histoire», et le charme «n'est pas du tout la personne». Le charme c'est qu'à chaque combinaison de vie s'exprime à la fois quelque chose de fragile et «une puissance de vie qui s'affirme, avec une force, une obstination, une persévération dans l'être sans égale». Ce corps, ces corps, qui s'expriment sous nos yeux dans leur puissance, leurs potentiels et leur «devenir au monde» charment, émeuvent. Ces corps sont comme un étendard de notre droit, en tant qu'humanité, à exister, comme si finalement à travers l'expérience artistique c'était la cause humaine qu'ils défendaient. D'ailleurs, au regard de ce type de dispositifs (qui incluent des amateurs), ce n'est pas tellement comme danseuse mais plutôt en tant qu'être humain que je me suis sentie profondément concernée.

---

<sup>38</sup> DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, champs essais, éditions Flammarion, 1996, p11-12

## Eloge de l'inutile

L'expérience artistique est donc l'occasion d'expérimenter un espace-temps de la disponibilité, pour celui qui est l'intérieur du dispositif comme pour celui qui regarde, en dehors des champs habituels de la consommation, de la production et de la reproduction, en dehors de rouages sociétaux au sein duquel notre temps se calcule et se rentabilise. Tout à coup, le temps d'une performance ou d'un spectacle, on peut mettre entre parenthèse le «dehors». Ce qui ne signifie pas qu'on est en dehors du monde, mais qu'il nous est donné l'occasion de le percevoir et le sentir autrement, dégagé des normes. Les dispositifs chorégraphiques qui incluent des amateurs leur offre un espace-temps à soi, celui de la disponibilité à soi et aux autres, sans attendre en retour une rémunération ni une utilité en termes de productivité. Il s'agit simplement d'un espace-temps à éprouver, une respiration pour reprendre possession pleinement de son corps, loin des schémas marchands.

Ainsi, les ateliers que je mène auprès des dames sont un lieu de dépense d'énergie en pure perte, dans la mesure où d'une part elles ne deviendront jamais des danseuses professionnelles, et d'autres part ne savent pas dans quelle mesure et quand elles atteindront leurs limites. Commencer la danse à plus de 50 ans pose donc la question du «Pourquoi je le fais ?», et donc questionne la responsabilité de chacune face à sa propre vie et à son propre corps. Une telle activité interroge la quête du sens de la vie en dehors de «la société du spectacle», mais interroge l'élan vital en soi, le potentiel d'épanouissement personnel et les ressources intimes alors même que le «plus gros» de la construction de notre vie (études, travail, mariage, famille, enfants) est derrière nous. C'est en ce sens que participer à une telle expérience remet en cause le paradigme de la productivité, modèle d'intelligibilité du monde qui régit les relations humaines selon un système marchand, et questionne une présence à soi à laquelle la société globalement nous empêche. Entrer dans un processus créatif n'est pas neutre, c'est une puissance à laquelle je me trouve exposée, quelque chose qui me transforme, l'occasion d'une élaboration. Pour autant, une telle expérience, du moins dans le cas de figure cité, est purement inutile, au sens de l'improductivité de Georges Bataille. C'est aussi une expérience aventureuse, qui exige une forme de courage, car il faut s'accrocher et accepter de s'exposer à des transformations. Entrer dans un processus créatif engage à une sorte de voyage initiatique, dans le sens où l'on n'a accès

pleinement à soi qu'après s'être mis en péril, s'être émancipé d'un cadre normatif (cadre que nous entretenons par nos propres croyances, et qui nous sécurise). Entrer dans un processus créatif soulève quelque chose de l'ordre de la fidélisation du désir : on ne peut procéder sur le mode du caprice ou de la consommation, mais il s'agit au contraire d'inscrire une relation continue, continuée, un effort soutenu. Entrer dans un processus créatif nous enseigne enfin, pour paraphraser E. Morin, que « le temps chronométré et le temps vécu ne coïncident pas », il faut accepter de mettre entre parenthèse le monde pour pouvoir tout redécouvrir. C'est pourquoi donner la possibilité à des personnes extérieures au champ de l'art d'expérimenter ce genre de processus est un acte politique : on leur permet de s'extraire d'une réalité normée, d'interroger un corps dont de multiples possibles et frémissements sont ignorés. L'acte chorégraphique leur donne la possibilité de devenir des êtres parfaitement improductifs, il est emblématique ce que Georges Bataille nomme «la dépense improductive» (en dehors de toutes éventuelles analyses sociologiques quant aux «bienfaits» de telles expériences).

### **« Les Sisyphe » : de l'énergie en pure perte ?**

«Les sisyphe» est à ce sujet une performance emblématique : c'est de l'énergie en pure perte. Ainsi, on voit les participants sautiller, sauter, taper du pied en rythme, tandis que le corps peu à peu se relâche, que le buste est de plus en plus actif dans les sauts et qu'apparaît une gestuelle tour à tour du combat, une gestuelle tribale, une gestuelle de boîte de nuit qui semble emmener les participants dans une transe collective. Bientôt la sueur ruisselle, des hommes se dévêtissent le torse, la fatigue se lit sur les visages et dans les corps. L'énergie parfois décroît, pour reprendre de plus bel. Mais jamais les participants ne renoncent, ils vont jusqu'au bout, ils explorent leurs limites physiques et mentales. Leurs corps et leurs esprits sont entièrement disponibles à l'expérience, s'abandonnent et distillent cette énergie évacuée en pure perte. Cet acte performatif crée alors «un espace disponible qui permet d'éprouver les potentiels d'action dégagés des normes», pour reprendre l'expression de Julie Nicohe. Il est nécessaire pour les participants (d'après le retour d'expérience qui nous est offert à travers le DVD «La mécanique des possibles») de donner du sens à cet acte inutile, pour pouvoir résister à l'effort jusqu'au bout. Les participants doivent puiser en eux-mêmes une présence à soi dans son action, et assumer l'inutilité de leur acte.

Or on peut établir un lien entre «Les Sisyphe» et la théorie de Bataille, qui évoque le fait que l'homme peut avoir intérêt à des pertes considérables, la dépense improductive (c'est-à-dire une dépense à l'exclusion de tous les modes de consommation) étant la seule façon de se libérer d'un système normatif :

« Le plaisir, qu'il s'agisse d'art, de débauche admise ou de jeu, est réduit en définitive, dans les représentations intellectuelles qui ont cours, à une concession, c'est-à-dire à un délassement dont le rôle serait subsidiaire. La part la plus appréciable de la vie est donnée comme la condition-parfois même la condition regrettable- de l'activité sociale productive (...) (L'homme qui gaspille) est incapable de justifier utilitairement sa conduite et l'idée ne lui vient pas qu'une société humaine puisse avoir, comme lui, intérêt à des pertes considérables»,<sup>39</sup>

Evidemment, la pensée de Bataille s'inscrit dans un contexte idéologique qui critique ouvertement ce qu'il nomme «l'hypocrisie de la société bourgeoise». En revanche il ne s'agit pas, dans le cadre de mon analyse, d'interroger le politique comme système d'appartenance, mais bien comme espace de revendication de l'être au monde, de l'être disponible et d'un bouleversement de la perception normée des corps. En ce sens, m'en référer à la pensée de Bataille m'a permis d'établir un lien entre le saut comme acte performatif des Sisyphe, comme dynamique de dépense et de perte d'énergie sans autre «utilité» que celle de la disponibilité à soi et aux autres. L'efficacité politique réside alors dans la transgression de la norme, car revendiquer l'improductif (au sens marchand du terme) c'est déjà un acte de transgression.

Dès lors, on peut se demander si l'acte performatif «Les Sisyphe» ne devient pas le lieu de cet «espace inutile» qui cherche désespérément Georges Perec<sup>40</sup>, c'est-à-dire un lieu qui chasse les fonctions, chasse les rythmes (habituels), les habitudes, la nécessité. Un espace au sein duquel transparaît «ce qui pourrait être un statut de l'habitable»<sup>41</sup>. Est-ce que cet espace inutile n'est pas finalement le lieu de l'expérience qui existe pour exister, sans autre objectif que celui d'une pure perte d'énergie, une revendication de son « être au monde ». Ainsi la révolte, ou le refus de la soumission, serait le seul lieu « habitable » face à l'absurdité du monde. C'est donc la révolte en elle-même qui serait plus importante que la cause défendue.

---

<sup>39</sup> BATAILLE Georges, *La notion de dépense*, 1933, éditions Ligne, parution 2011

<sup>40</sup> PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, éditions Galilée, 1974/2000 (nouvelle édition revue et corrigée), Paris

<sup>41</sup> Ibid, p70

## **« La communauté qui vient », acte de revendication**

En l'occurrence « Les Sisyphe », s'ils interrogent un mythe ancestral, celui du « pourquoi j'agis quand je sais que ça ne sert à rien, quand je sais que la fin est la même pour tous », font également écho à l'actualité, et notamment aux manifestations de ces « Indignés » à qui la presse a maintes fois reproché l'absence de ligne partisane ou identitaire claire. Car habiter « l'espace inutile », l'espace de l'être au monde en pure perte, en pure dynamique et élan vital, n'est-ce pas une façon de revendiquer, de s'indigner, de refuser la soumission ? N'est-ce pas créer cette « communauté qui vient », qui veut « s'approprier son appartenance même, son propre être-dans-le langage », et qui, dès lors, en ne distinguant aucune condition d'appartenance claire et consensuelle, devient « le principal ennemi de l'Etat » ? En effet, Giorgio Agamben interroge le lien entre cette « communauté qui vient » et la politique :

« Quel peut être la politique de la singularité quelconque, autrement dit, d'un être dont la communauté n'est médiatisée ni par une condition d'appartenance (l'être rouge, italien, communiste) ni par l'absence de toute condition d'appartenance (une communauté négative, telle que Blanchot l'a récemment proposée), mais par l'appartenance même ? »<sup>42</sup>

Ainsi, l'absence de contenu revendicatif précis crée une lutte (bien que dans le cas de figure du dispositif que nous citons celle-ci soit symbolique) « entre l'Etat et le non-Etat (l'humanité), disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation politique ».

« L'Etat peut reconnaître n'importe quelle revendication d'identité -même (...) celle d'une identité étatique à l'intérieur de lui-même. Mais que les singularités constituent une communauté sans revendiquer une identité, que des hommes appartiennent sans une condition d'appartenance représentable (...) constitue ce que l'Etat ne peut en aucun cas tolérer »<sup>43</sup>.

Bien que la pensée d'Agamben soit fortement ancrée dans le contexte politique de son époque, elle n'est pas sans faire écho à l'actualité européenne et internationale. Ainsi, des revendications politiques suffisamment floues pour ne pas être clairement identifiables, par un groupe suffisamment large et hétérogène pour ne pas être clairement reconnaissable seraient selon l'auteur le pire ennemi de l'Etat.

---

<sup>42</sup> AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La Librairie du XXe siècle, éditions du Seuil, novembre 1990 pour la traduction française, p88

<sup>43</sup> Ibid, p89

Mais laissons les revendications à contenu clairement politique pour revenir à l'acte performatif «Les Sisyphe». Dans ce cas de figure précis, il n'y aucune volonté politique (au sens idéologique du terme) affichée, aucune revendication parfaitement exprimable et identifiable, et des personnes complètement hétérogènes se rassemblent autour du même acte. J'ajouterai, autour d'une même «pensée en acte». «Les sisyphe» est donc un acte esthétique porteur d'une dimension politique dans la mesure où le rythme et le saut jusqu'à l'épuisement affichent une réappropriation des corps «tels quels», une réappropriation par une communauté anonyme d'un espace public. L'acte chorégraphique devient alors un acte de revendication individuelle et collective.

## **Le « devenir nomade » : secouer le modèle binaire de l'Etat**

*Dialogues avec Gilles Deleuze et Claire Parnet* <sup>44</sup>

*Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de cet ouvrage*

« Les gens ne cessent d'être enfoncés dans des trous noirs, épinglés sur un mur blanc. C'est cela être identifié, fiché, reconnu » (p 31).

Nous sommes tous, de fait, des êtres segmentés, coupés, classés, hiérarchisés : profession, genre, origine sociale, nation, ethnie, langue maternelle, tranche d'imposition, quartier, ville... La liste pourrait s'allonger encore et encore. Nous sommes rangés dans de grandes cases à l'intérieur desquelles se déploient en rétrécissant d'autres multiplicités de cases. Ainsi, on peut reprendre la classification opérée par Fitzgerald entre les grands segments ou «coupures» (riche-pauvre, jeune-vieux, etc.), les «lignes de fêlure» (quelque chose d'imperceptible se modifie en nous, change la répartition de nos désirs, c'est en quelque sorte le lieu d'une mutation secrète), et pour finir la «rupture» (on est devenu comme tout le monde, mais justement, on a fait de «tout-le-monde un devenir»).

Or, essayer de s'extraire de ces segments, ce n'est pas créer d'autres lignes, mais sortir des dualismes en les déplaçant, «tracer une ligne au milieu de la ligne segmentaire». On ne peut sortir dans l'absolu des segmentations, mais déterritorialiser notre «être-au-monde» pour reterritorialiser notre «devenir-monde». Il ne s'agit pas d'établir une dichotomie entre deux choses, mais d'une pluralité de lignes et de directions au sein d'un agencement.

Or l'agencement est un acte chorégraphique. Un acte modulant, structurant, articulant l'espace, les corps, le temps, les rythmes en une multiplicité de dimensions. C'est une pensée en acte : sortir du dualisme non pas simplement en le décrivant, mais par un acte opérant, un geste de réappropriation des corps, de «devenir-présent». Laisser s'exprimer la mauvaise herbe.

« Avenir et passé n'ont pas beaucoup de sens, ce qui compte, c'est le devenir-présent : la géographie et pas l'histoire, le milieu et pas le début ni la fin, l'herbe qui est au milieu et qui pousse par le milieu, et pas les arbres qui ont un fût et des racines. Toujours de l'herbe entre les pavés » (p31).

---

<sup>44</sup> DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Champs essais, 1996, pour cette édition, Flammarion

Ainsi, il ne suffit pas de crier «vive le multiple», mais de faire le multiple. C'est à mon sens ce qui opère à travers «Les Sisyphe», acte performatif perpétré par l'association A.I.M.E : «l'Association des Individus en Mouvements Engagés». Les participants sautent en rythme, exultent, s'offrent à cette transe individuelle et collective, se réappropriant et leurs corps et l'espace public. Rien n'est dit, mais tout est contenu dans le geste chorégraphique.

Car le danger de la classification normée est partout, elle ne concerne pas seulement les dispositifs étatiques mais aussi «tous les dispositifs du pouvoir qui travaillent nos corps, toutes les machines binaires qui nous découpent, les machines abstraites qui nous surcodent ; elle concerne notre manière de percevoir, d'agir, de sentir, nos régimes de signes» (p166). Dans une société où tout s'accélère, saturée d'images figées et mouvantes, dans une société de la rentabilité, où même le sommeil devient une perte de ce temps chronométré, calculé, utilisé<sup>45</sup>, il est plus facile, plus «rapide» d'imiter la norme consumériste, de suivre la mode. On devient plus performant, on conquiert un «réseau», on est connecté à plusieurs lieux à la fois. On est bien loin de cette «vitesse absolue», «vitesse des nomades », vitesse du temps vécu qu'évoquent Claire Parnet et Gilles Deleuze ; vitesse du temps vécu où ce ne sont ni le passé ni l'avenir qui comptent : peu importe à quel phénomène social j'appartiens, dans quelle case je suis identifié, car «les nomades n'ont ni passé ni avenir, ils ont seulement des devenirs (...). Les nomades n'ont pas d'histoire, ils ont seulement de la géographie» (p39).

Temps vécu, disponibilité, présence à soi et aux autres, éprouver la durée : c'est ce qu'offrent ces dispositifs chorégraphiques qui incluent des non danseurs, non artistes, tous ces Hommes anonymes. Peu importe que ces dispositifs aient lieu dans un cadre temporel précis (6h de répétition pour «Êtes-vous donc», 5 ateliers de 4h chacun pour «Les Sisyphe») : on en revient toujours à une forme d'organisation.

« Même si nous avions le pouvoir de la faire sauter (la segmentarité), pourrions-nous y arriver sans nous détruire nous-mêmes, tant elle fait partie des conditions de vie, y compris de notre organisme et de notre raison même ? La prudence avec laquelle nous devons manier cette ligne, les précautions à prendre pour l'assouplir, la miner, témoignent d'un long travail qui ne se fait pas seulement contre l'Etat et les pouvoirs, mais directement sur soi », p166

---

<sup>45</sup> Voir *Yourope* de la semaine du 11 mai 2013, [www.arte.tv](http://www.arte.tv)

Mais ce qui compte, c'est le temps qui s'étire à l'intérieur du temps chronométré, l'Instant t, instant du «point zéro des corps»<sup>46</sup>. L'instant du «devenir nomade», «devenir-présent» ou encore de ce que je nomme le «devenir-au-monde». Car devenir, ce n'est pas imiter un modèle normé, c'est «rencontrer, c'est trouver, c'est capturer». Mais, nous précise Deleuze, «il n'y a pas de méthode pour trouver, rien qu'une longue préparation».

« Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité (...). Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même (...) Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie (...)» (p8-9)

C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il m'est apparu inenvisageable de transformer les ateliers chorégraphiques que je mène auprès des dames en une forme de «cours de danse». Mais plus encore, j'ai pris le parti pris de ne rien montrer, de ne jamais m'ériger comme modèle à suivre. Je donne des indications, quelques outils de base, j'aiguille. Mais plus nous avançons dans les ateliers, plus mon propre corps s'efface, laissant l'espace de la créativité libre et ouvert tout entier à ces femmes. J'ai pris le parti pris de ne jamais dire «non». La négation c'est refuser ce que je n'ai pas anticipé en tant que pédagogue. C'est poser un cadre normatif. D'ailleurs je ne dis ni oui ni non, car je ne veux pas qu'elles aient besoin de mon assentiment pour explorer une voie qu'elles ont eu l'intuition de suivre. Je les aide simplement à approfondir leurs processus de découverte et de recherche corporelle. Si vraiment elles s'éloignent totalement d'une consigne de départ que j'aurais élaborée, je leur signale, leur reformule l'objet de la recherche, mais finalement je leur laisse toujours la possibilité d'explorer ce chemin qu'elles avaient désiré suivre. L'objectif des ateliers n'est en aucun cas coercitif, je ne souhaite pas leur faire intégrer une discipline, bien que de fait, elles entrent dans une forme de discipline (parce que, comme dit précédemment, on n'échappe pas aux catégories). Elles apprennent certes un langage, un langage corporel mais aussi usuel : elles apprennent les notions de poids, de flux, d'écoute etc. Mais je fais en sorte, du moins j'essaie sans cesse de faire en sorte, qu'à l'intérieur de ce langage de multiples agencements soient toujours possibles. D'ailleurs je me laisse surprendre par leur créativité : souvent elles dépassent complètement mes attentes. C'est pourquoi je crois que le spectateur face à ces amateurs ne trouvera jamais la réponse à ses attentes. Il sera toujours ou déçu ou surpris.

---

<sup>46</sup> FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, hétérotopies*, éditions Lignes, 2009

## **L'Acte chorégraphique, un acte de revendication**

### **Se réappropriier son corps « tel quel »**

Exposer des êtres créatifs, révélés, sublimés, dans l'espace symbolique de la représentation, brisant les frontières du « sacré » pour inverser les rôles, c'est l'occasion qu'offrent les dispositifs chorégraphiques faisant expérimenter la danse à des non danseurs, des non professionnels du spectacle. C'est l'occasion alors d'une réappropriation des corps. Le corps « tel quel » s'exprime, libéré du corps marchand broyé par les rouages sociétaux de ce que Guy Debord nomme «La société du spectacle», société consacrant «le devenir-monde de la marchandise, qui est aussi bien le devenir marchandise du monde». Bien que cet ouvrage ait été publié au début des années 90, il résonne encore parfaitement avec l'actualité. Ainsi, pour Guy Debord, la «société du spectacle» c'est la société marchande, «fabrication concrète de l'aliénation». Le spectacle, la représentation ne sont celui lui que «le résultat et le projet du mode de production existant», «représentation diplomatique de la société hiérarchique devant elle-même, où toute autre parole est bannie», ou encore «auto-portrait du pouvoir à l'époque de sa gestion totalitaire des conditions d'existence».

Evidemment, cette citation ne fait absolument pas référence à un spectacle, une représentation qui serait par exemple une pièce chorégraphique reproduisant un schéma habituel de représentation. Il ne s'agit pas d'établir un jugement de valeur entre les formes d'art. Il s'agit en revanche de dénoncer le spectacle comme mode de contrôle, manipulation à des desseins marchands et société. Le spectacle, c'est donc la société toute entière, telle que broyée par le pouvoir de l'argent, de la production et de la consommation. La société du spectacle, c'est la perte du qualitatif au profit du quantitatif, c'est le temps chronométré, c'est l'identification et l'assujettissement total à la norme dominante.

La société du spectacle, c'est donc (et bien que Guy Debord ne s'y réfère pas directement) le corps segmenté, chosifié, rendu à sa condition d'outil au service de la productivité. Le corps est aspiré, broyé par la vitesse et la violence de l'échange marchand : tout va vite, se dépêcher de trouver une place dans les transports en commun, jouer des coudes, arriver à l'heure, écourter la pause déjeuner au travail, écourter ses heures de sommeil, rester assis face à son ordinateur

quand on a mal au dos parce que tout l'*open space* nous surveille. Mais aussi, être à la mode, actif sur ses réseaux sociaux, saisir des bribes d'actualité, lire les gros titres, pouvoir parler de la dernière grosse exposition parisienne. La liste pourrait être longue encore. Le corps est conditionné par tout un ensemble de processus normatifs, de processus de contrôle : il est ratatiné, réduit à occuper discrètement des recoins, à rester sage, ne surtout pas briser le protocole des apparences. J'évoque ici un homme chosifié ; Guy Debord<sup>47</sup> d'ailleurs parle de «l'homme réifié» dont le seul usage est «l'usage fondamental de la soumission».

Or, les dispositifs chorégraphiques étudiés dans cette recherche redonnent au corps invisible toute sa place, toute sa grandeur. Ce corps est valorisé, entièrement tendu dans, vers une présence à soi et aux autres. Il est une affirmation de l'existence d'une volonté de liberté, il est un corps qui s'affirme, qui exulte et revendique : moi, «point zéro du monde», lieu concret et lieu de tous les imaginaires, j'ai quelque «à dire», je suis un corps «à voir». Non pas comme une marionnette donnée en pâture, pour confirmer des stéréotypes qui nous rassurent, mais comme, pour déjouer les mots de Guy Debord, «un devenir-Homme de mon corps, qui est aussi bien un devenir-Corps du monde».

Ce corps n'est pas un corps idéal, il n'est pas un corps «vedette», corps glorifié pour sa réponse parfaite à l'imaginaire normé du corps. Ce n'est ni un corps parfaitement lisse, ni un corps en «deux dimensions». Le corps vieux n'y est pas caché. Ce n'est pas le corps glorifié d'une société du jeunisme. C'est le corps «tel quel», tel qu'il existe dans toutes ses dimensions, un corps en volumes, charnel, en proie à l'effort. Ce n'est pas «une représentation spectaculaire de l'homme vivant», qui, «passant dans le spectacle comme modèle d'identification, a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses»<sup>48</sup>.

Faire danser n'importe qui «tel que de toute façon il importe»<sup>49</sup>, c'est donc revendiquer un corps en mouvement, un corps non figé, un corps qui perpétuellement se transforme et se questionne.

Danser ensemble c'est aussi partager une communauté de sens, c'est une communauté de partage : au sein d'un espace-temps commun se déploie un espace sensoriel, vécu et partagé,

---

<sup>47</sup> DEBORD Guy, *La société du spectacle*, collection Folio, éditions Gallimard, Paris, 1992, p62

<sup>48</sup> Ibid, p56

<sup>49</sup> AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La librairie du XXe siècle, novembre 1990 pour la traduction française, Editions du Seuil,

créant les conditions d'une Rencontre au sens Deleuzien du terme, c'est-à-dire les conditions d'une expérience artistique, et non simplement d'un rapport cognitif à une œuvre comme bien culturel. Les corps «font corps» au sein d'une expérience sensorielle, physique et mentale commune.

### **Se réapproprier l'espace public : l'exemple de la performance « Les Sisyphe »**

La performance « les Sisyphe » est un exemple particulièrement intéressant de la puissance d'un acte chorégraphique comme revendication : revendication d'une réappropriation des corps, d'un temps d'une présence à soi, mais aussi de l'espace public. L'action du saut s'est aussi fouler le sol, prendre possession en quelque sorte d'un territoire. C'est à la fois un acte tribal, une revendication de la communauté : on retrouve le saut, l'expérimentation du rythme dans certaines sociétés «primitives» mais aussi dans des danses dites aujourd'hui «folkloriques». «Les sisyphes» déterritorialisent certains espaces publics pour les habiter, les «re-territorialiser» (pour reprendre les termes utilisés par Deleuze, et empruntés à Guattari). Ainsi, ces espaces sont détournés de leurs fonctions et représentations habituelles. A cet égard je choisis deux exemples emblématiques : celui de la place publique et celui du musée. Car en modifiant notre usage de l'espace, la danse pose la question de ce qui peut raisonner dans notre imaginaire, nous toucher, c'est-à-dire qu'elle questionne une poétique de l'espace : en quoi cet acte *in situ* influence notre manière de sentir, individuellement et collectivement, l'espace ? Comment les corps s'inscrivent dans cet espace et qu'est-ce qu'ils nous révèlent ?

La danse réinvente les corps face à la place publique, face au musée comme édifice et lieu de représentations symboliques. Elle pose notamment la question de l'usage de soi dans cet espace, et nous permet de reconsidérer le visible.

La place publique, c'est un lieu de passage, mais aussi un lieu ouvert à tous : on peut s'y arrêter, s'y assoir, y partager un moment entre amis. Sur la place publique on est tantôt observateurs, tantôt observés. C'est aussi le lieu où les corps défilent. Des corps, foulant d'un rythme commun la place publique : c'est comme figer le temps, un moment de suspension. Plusieurs passants s'arrêtent, la poussière parfois s'échappe du sol. Il y a quelque chose alors de l'ordre d'une manifestation. Une manifestation sans slogans ni banderoles, mais dont les corps sont les seuls étendards.

Le musée : créer hors du théâtre, c'est manifester la volonté d'organiser des conditions de réception spécifiques. La danse, les corps dansants nous révèlent une conception élargie du musée. Ce lieu d'accueil d'œuvres plastiques, tangibles, mais aussi, de plus en plus ces dernières années, d'installations, de performances, est aussi un lieu protocolaire, de contraintes des corps. Le musée c'est une architecture, qui ordonne un certain cheminement des corps. C'est le lieu et d'une déambulation constante, et d'arrêts en station assise ou debout. Souvent debout. C'est un lieu dans lequel il est toléré de chuchoter, c'est une rumeur plus ou moins forte selon la fréquentation, mais ce n'est manifestement pas un lieu de chahut. C'est enfin un lieu «sacré» dans lequel le spectateur se tient à distance respectueuse des œuvres, ne s'appuie pas aux murs, ne touche pas, ne court pas. C'est un lieu dans lequel le corps se fait discret : on se faufile, on fait attention à ne rien heurter. Or « Les Sisyphe », en s'introduisant dans Beaubourg, renverse la perception habituelle des lieux. Sauter, se défouler, entrer en transe et suer dans un musée est une expérience pour le moins inhabituelle. D'autant plus inhabituelle que ce sont des gens «comme vous et moi» qui envahissent l'espace du musée. Toute l'attention se concentre sur cette masse de corps regroupés, l'image en mouvements et nouvelle attire l'œil davantage que l'image figée. La performance questionne alors l'usage des corps dans des espaces normés, protocolaires. Mais c'est aussi l'occasion de questionner le territoire historique de la danse, et notamment la place de la danse dans l'héritage socio-culturel et historique de l'art, ainsi que son ancrage parmi les arts contemporains. Le musée est en effet le reflet d'un style et d'une époque, et en cela laisse trace de ce style et de cette époque. Il invite donc la danse à s'interroger, à s'insérer dans cette époque, et donc à questionner son propre langage.

Le musée, comme architecture mais aussi comme lieu de représentations socio-culturelles, crée un territoire nouveau, un territoire qui reflète les préoccupations des artistes d'une époque, et c'est au sein de ce territoire historique et social que la danse s'insère et crée ses propres marques. Introduire la danse dans les musées, c'est donc interroger l'Histoire de la danse et du langage chorégraphique, et sa place au sein du champ artistique, ainsi que son dialogue avec les autres arts. La danse interroge également la place des corps dans l'art et la société, tout comme les usages et les imaginaires des corps dans cet espace socio-culturel qu'est le musée.

Car amener la danse vers les espaces muséaux renvoie aux tournants que prennent aujourd'hui les musées en accueillant non plus seulement des œuvres plastiques et figées dans le temps et

l'espace, mais aussi des œuvres vivantes, éphémères, qui ne sont pas «exposables » de manière pérenne . La danse laisse alors trace dans l'Histoire des usages du Musée, mais également y prend une place et s'inscrit dans cette Histoire. Le musée devient vivant et est habité par l'instantané, l'éphémère.

## **Se réappropriier le temps**

« Le temps de la production, le temps-marchandise, est une accumulation infinie d'intervalles équivalents. C'est l'abstraction du temps irréversible, dont tous les segments doivent prouver sur le chronomètre leur seule égalité quantitative. Ce temps est, dans toute sa réalité affective, ce qu'il est dans son caractère échangeable. C'est dans cette domination sociale du temps-marchandise que « le temps est tout, l'homme n'est rien-il est tout au plus la carcasse du temps » (Misère de la Philosophie). C'est le temps dévalorisé, l'inversion complète du temps comme « champ de développement humain ». », Guy Debord, *La société du spectacle* <sup>50</sup>

En l'occurrence, à travers les dispositifs chorégraphiques qui incluent des amateurs, c'est tout ce «champ du développement humain» qui est questionné. Participer à un processus créatif c'est expérimenter le temps de la recherche corporelle, du micro-mouvement, de la sensation. On voit bien dans le DVD « La sisyphes, Les Sisyphes » (voir bibliographie) combien la danse et l'ostéopathie sont mêlées. On entre dans un rapport au corps qui est quelque chose de l'ordre du soin : découvrir des sensations inexplorées, c'est aussi (re) découvrir son propre corps. Ainsi, on peut voir Gabrielle Mallet proposer un petit exercice ludique à de jeunes enfants dans le cadre des ateliers ayant lieu en amont de la performance «Les Sisyphes». Elle distribue à chacun des petites balles de couleur, et les invite à les faire rouler sur leurs pieds, à s'appuyer dessus. Dans un premier temps elle leur demande de se concentrer sur la sensation que leur procure cette balle. Puis elle les invite à retirer la balle et à poser les deux pieds à plat sur le sol : quelle est alors leur sensation par rapport à avant l'expérience de la balle, quelles sont les différences ? Ces ateliers sont donc l'occasion d'une présence à soi, d'une exploration de sensations jusqu'alors laissées de côté. Ce temps-là est un temps entièrement consacré à la recherche personnelle, un temps dédié au corps dans un rapport actif. C'est-à-dire, ce n'est pas pareil qu'un simple soin (massage par exemple) qui consisterait à abandonner notre corps aux mains d'un expert, mais c'est un soin

---

<sup>50</sup> DEBORS Guy, *La société du spectacle*, collection folio, éditions Gallimard, 1992, Paris, p 149

procuré par soi-même (bien que guidé par le formateur), qui nécessite une implication et une prise de responsabilité. Quels sont les chemins que j'investis, comment je m'approprie mon propre corps ? C'est donc le temps d'une mise entre parenthèse du monde, un temps non marchand, le temps de l'expérience et de la disponibilité. De plus, une telle pratique s'oppose complètement aux pratiques de nos sociétés modernes, au sein desquelles on cherche toujours à gagner plus de temps : on nous propose des livres résumés « de culture » qui nous retracent quelques grandes dates au lieu de nous inviter à expérimenter l'art, les cadres bénéficient également dans certaines entreprises de « formations éclair » pour pouvoir briller dans les dîners mondains, on court les expositions et on cherche à voir absolument tous les tableaux en un minimum de temps, quitte à ne passer que quelques secondes devant chaque tableau, au lieu de prendre le temps de s'offrir ne serait que 10, 15 minutes de contemplation devant chaque tableau, quitte à n'en choisir que quelques-uns. En revanche, dans le cadre d'ateliers qui invitent à une recherche corporelle, chacun est invité à « prendre son temps », il n'y a pas de réponse toute faite, de « packaging » permettant d'améliorer le rapport quantitatif-qualitatif. D'ailleurs ce qui compte dans de tels ateliers c'est la qualité, souvent les participants apprennent peu à peu à épurer leurs gestes, à clarifier leurs intentions. On élimine les mouvements parasites, on élimine ce qui n'est pas essentiel, c'est-à-dire, ce qui n'est pas sincère. Car éprouver le temps c'est aussi faire l'expérience de la sincérité et de la générosité, en premier lieu avec soi-même. On est donc à l'opposé d'un corps qui s'évertue à paraître, à se conformer à l'image normative du corps, quitte à se cacher, ou à nier certaines capacités ou possibilités du corps. A ce sujet me vient à l'esprit l'image d'une des dames qui participe à mes ateliers. Alors que je l'ai guidé pour trouver une manière « organique » et calme de se laisser tomber, d'abandonner le maintien de la verticalité pour s'abandonner au sol en une chute vers l'horizontalité, elle m'a avoué qu'elle pensait tout simplement être incapable de le faire, non parce qu'en soit cette action lui paraisse particulièrement difficile, mais parce qu'elle se croyait trop âgée pour de telles choses ! Danser c'est donc remettre en cause toutes ses barrières mentales, et les images que nous nous faisons de notre propre corps. C'est à la fois l'occasion d'une prise de conscience et d'un dépassement des limites que l'on s'est soi-même fixé. On doit donc abandonner les schémas auxquels nous avons l'habitude de nous conformer pour tout redécouvrir. Il ne s'agit pas de paraître mais d'exister. Le temps de la recherche corporelle ce n'est donc pas le temps des apparences, c'est le temps dans lequel nous puisons en nos propres ressources, le temps de l'épure, du retrait de l'artifice pour

être au plus proche de sa vérité. Vérité non pas absolue mais qui se transforme au fur et à mesure que nous avançons dans la recherche.

De cette idée d'épuration je trouve une citation du Dialogue entre Gilles Deleuze et Claire Parnet particulièrement intéressante :

« Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là-même peuplé. C'est cela qui est difficile à expliquer : à quel point involuer, c'est évidemment le contraire d'évoluer, mais c'est aussi le contraire de régresser, revenir à une enfance, ou à un monde primitif. Involuer, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre. », p37

Cette idée d'une « involution » me semble particulièrement intéressante dans la mesure où elle rappelle le fait que ce genre d'expérience (comme les ateliers de la performance «Les Sisyphe») ne sont pas là pour « faire évoluer » les gens par rapport à un système de valeurs qui seraient celles du chorégraphe par exemple. Involuer c'est plutôt la démarche de l'épuration, aller à l'essentiel ; c'est une démarche qui nécessite un renoncement à «l'évolution» justement, c'est-à-dire au vouloir paraître, à son rôle d'homme civilisé et normé, pour chercher en soi l'économie de se paraître. Seul reste le plus important. On est complètement en dehors d'un système de représentation qui viserait à «offrir du spectacle», «du show» ou même de la virtuosité tout simplement, au public. Par exemple dans le cadre des ateliers « Les Sisyphe », les formateurs préparent les participants pour que, lors de la performance, ceux-ci fassent simplement «don d'eux même», avec sincérité, mais en se défaisant d'un système d'un «sur-moi» en «sur-représentation».

## **Acte chorégraphique et politiques culturelles**

Bien que le propos de ce travail de recherche ne soit pas sociologique, il est évident que la question de l'impact de telles expériences pour la confiance en soi, le rapport aux autres et aux corps, mais aussi pour sa propre vie est à questionner. Je n'ai pas interrogé les personnes concernées, mais j'ai pu observer, comme dit précédemment, les réactions des dames avec lesquelles j'ai développé des ateliers chorégraphiques. Le rapport à son corps, à la féminité, à la vieillesse, au possible et à l'impossible, au faisable et non faisable est complètement chamboulé. J'ai également pu faire cette même constatation en tant que spectatrice et observatrice des œuvres que je me suis proposé d'étudier. Or, comme je l'ai à maintes reprises explicité dans cette étude, bouleverser des schémas normés de pensée, des schémas normés de perception, c'est déjà entrer dans un questionnement politique. Dès lors, il est intéressant de s'autoriser un petit aparté au champ purement esthétique pour interroger la notion politique du point de vue des politiques culturelles. En effet, pourquoi cherche-t-on à défendre l'impact esthétique et politique de telles pratiques ? En partie pour que leur intérêt soit compris et entendu par les acteurs de ces politiques culturelles.

Car, évidemment, bien qu'il ne s'agisse pas de brimer ou nier le travail de certaines associations créées par des amateurs et pour des amateurs, de manière bénévole et dans le cadre d'un hobby personnel, ici ce n'est pas le registre dans lequel nous nous situons. Il s'agit au contraire de dispositifs encadrés par des professionnels. Car ces expériences, encadrées par des professionnels, permettent aux participants d'aller plus loin dans leurs démarches artistiques, de bénéficier de l'expérience d'artistes dont le travail corporel est le métier. Elles permettent aussi de donner une certaine crédibilité à ces expériences en leur offrant une visibilité dans des lieux reconnus pour être des lieux d'accueil de professionnels. Pour cette raison, il est nécessaire qu'artistes et lieux culturels (du moins les lieux subventionnés, du secteur public) travaillent en étroite collaboration. Or, pour quelle raison de telles expériences doivent avoir lieu avant tout dans le champ de l'art, et non pas uniquement dans le champ par exemple des instituts médico-sociaux ? D'une part parce que ces expériences doivent être ouvertes à tous, en deçà et au-delà de potentiels « difficultés » sociales ou thérapeutiques. D'autre part parce que l'art est le seul domaine au sein duquel tout est encore possible, c'est un espace d'expérimentation ouvert, le

plus ample possible, à l'intérieur duquel il est possible de chambouler les normes et de créer des expériences « non identifiées ». Pour reprendre les termes de Julie Nioche, il s'agit d'un champ au sein duquel il est permis de faire des mouvements «non sociaux», «non habituels» et «non thérapeutiques».

Ceci-dit il me semble nécessaire que l'impact de telles pratiques soit compris et corroboré par des acteurs de la vie publique, afin notamment que les institutions culturelles publiques puissent travailler étroitement avec les établissements scolaires, les instituts médico-sociaux, mais aussi afin qu'ils puissent régulièrement proposer à leurs citoyens (et ceci dans une logique de décentralisation) ce genre de pratiques.

L'UNESCO s'est d'ailleurs rendue compte de l'importance de telles pratiques, et a affirmé, dans une récente déclaration, soutenue par des expertises de sociologues :

« La culture et les arts jouent un rôle clé dans une éducation complète permettant l'épanouissement de l'individu. L'éducation artistique est donc un droit de l'homme universel, y compris ceux qui sont souvent exclus de l'éducation tels que les immigrés, les minorités culturelles et les personnes handicapées (...). Les êtres humains sont tous doués de la faculté de créer. Les arts offrent un cadre et des pratiques uniques permettant un engagement actif des élèves dans le processus créatif. Selon les travaux de recherche, l'enseignement des processus artistiques aux élèves, tout en intégrant des éléments de leur propre culture dans l'éducation, permet de cultiver chez chaque individu le sens de la créativité et de l'initiative, une imagination fertile, une intelligence émotionnelle, des valeurs morales, l'esprit critique, le sens de l'autonomie, ainsi que la liberté de pensée et d'action. En outre, l'éducation dans et à travers les arts stimule le développement cognitif et permet un apprentissage en meilleure adéquation avec les besoins des élèves et des sociétés modernes dans lesquelles ils vivent »<sup>51</sup>.

Si l'Unesco donne la priorité à l'éducation, négligeant peut-être d'autres aspects (notamment l'impact citoyen) des pratiques artistiques, il est vrai qu'une telle déclaration reflète une prise de conscience internationale de l'importance de ces pratiques. Evidemment, une telle déclaration reste « déclarative » et ce sont à chacun des Etats de coordonner leur politique culturelle. Ceci-dit il est primordial qu'ait lieu cette prise de conscience.

---

<sup>51</sup> UNESCO, Conférence mondiale sur l'éducation artistique :  
*Développer les capacités créatrices pour le 21ème siècle*  
Lisbonne, 6-9 mars 2006

Or la danse, telle que définie dans l'introduction et telle que comprise tout au long de ce mémoire, permet de réaborder un corps sensible, un corps propre. Un corps non hiérarchisé, non stratifié mais quelque chose de l'ordre du «corps sans organe».

Le «corps sans organe», terme apparu en premier chez Antonin Artaud, est une notion, malgré le mot «sans», à connotation positive. Elle cherche à libérer le corps des limites et contraintes qui l'enferment, notamment la religion (le jugement divin). C'est donc un besoin d'émancipation, un élan vital et passionnel pour briser ces carcans. Le terme «sans» traduit donc une affirmation du corps, et non son rejet.

Ce terme, introduit par A. Artaud<sup>52</sup>, est ensuite repris par Deleuze et Guattari<sup>53</sup>: Le corps n'est pas un lieu, ce n'est pas non plus un simple support matériel, délimité spatialement, c'est un corps «ouvert», projeté, c'est une matrice productrice d'intensités (positives). Ce corps produit ses propres énergies. Le corps n'est donc pas structuré selon une hiérarchie, il n'est pas morcelé : c'est la raison pour laquelle on parle de «corps sans organe». Il est matière malléable, énergie, tout y circule librement, sans «strates» à traverser, sans obstacles. Chez Deleuze et Guattari, ce corps sans organe renvoie à une conception du corps social et politique qui défend l'absence de hiérarchisation et de stratification.

Le Cso (abréviation du «corps sans organe») ne défend pas pour autant le chaos mais recherche une certaine harmonie, en dehors de tout dispositif. Deleuze et Guattari évoquent notamment la notion «d'intensité niveau zéro», ce qui ne signifie pas l'absence d'intensité, mais au contraire un socle à partir duquel tout est possible, le point de départ de toutes les intensités qui traversent et animent le CsO. Il ne s'agit pas du zéro au sens du vide mais au sens d'une essence, d'une origine.

Le Cso n'a pas de forme préalable mais une matière tactile, qui évolue formellement par principes d'intensités : spatiale, volumineuse, thermique... c'est une traversée d'états différents et de formes différentes.

En l'occurrence que proposent les dispositifs chorégraphiques étudiés au cours de cette analyse ? Ils proposent aux participants différentes traversées d'états et de formes. Des états et des formes

---

<sup>52</sup> ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Création radiophonique

<sup>53</sup> DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille plateaux*, Paris, éditions de minuit, 1980

que nous n'avons pas l'occasion d'expérimenter ainsi par ailleurs. C'est pourquoi il me semble essentiel que cet enjeu soit compris par les politiques publiques.

Evidemment, on peut opposer l'idée selon laquelle si on fait entrer ces dispositifs à l'intérieur des politiques publiques, alors on les «normalise» en quelque sorte. C'est pourquoi je pense qu'il est très important que carte blanche soit laissée aux artistes. Car, malgré tout, si les artistes veulent que leur travail bénéficie d'une visibilité, de moyens, de lieux d'accueil, mais aussi si l'on souhaite que les participants bénéficient de la gratuité des ateliers, il est nécessaire qu'un financement, ou ne serait qu'un prêt de studio et une logistique mise à disposition des ateliers, soit accordé. Car soyons réalistes, même dans un lieu public, il faut des autorisations, peut-être bloquer la circulation etc...ou alors ce sont des actes militants contre l'autorité étatique, et là c'est encore autre chose : on ne peut pas faire participer des mineurs ou des personnes en situation de fragilité ou de handicap à de telles actions, sans encadrement, ne serait-ce que pour d'évidentes questions de sécurité. Il ne s'agit pas d'emmener des amateurs à la fronde, mais de les inviter à expérimenter un processus créatif et des sensations corporelles intenses.

Il est également important que, en dehors des institutions culturelles, les établissements scolaires, instituts divers, associations, collaborent directement avec des artistes, mais encore une fois il est nécessaire pour cela qu'un budget soit disponible. Prendre conscience de l'importance de tels dispositifs et de la nécessité qu'ils soient soutenus par les politiques culturelles, c'est aussi une manière de faire avancer les choses, et notamment bénéficier d'un Etat qui accepte que la norme soit remise en question : et c'est en soit un énorme exercice démocratique.

Il existera toujours des artistes qui évolueront bénévolement, en dehors de tout système institutionnel, mais reconnaître la professionnalisation des artistes, et la nécessité qu'ils soient rémunérés pour leurs activités, c'est aussi reconnaître que ce sont des acteurs de la vie citoyenne majeurs, et non les reléguer au plan de «marginiaux». Car il est toujours plus facile de laisser pour compte des «marginiaux», de refuser d'entendre leurs voix et de les stigmatiser au niveau de la société. En revanche, il est beaucoup plus difficile de stigmatiser et ridiculiser une profession reconnue à part entière.

En revanche, il me semble nécessaire que ces dispositifs chorégraphiques restent en dehors des systèmes marchands et de cette «société du spectacle» que critique Guy Debors. En effet, j'ai

trouvé passionnant et le travail de Julie Nioche et le travail mené par David Rolland. Je trouve notamment le travail de ce dernier très subtil, surtout en ce qui concerne le dispositif «Pavillon», où il réussit à faire entrer complètement les spectateurs dans sa démarche, et surtout où le rire est un mécanisme très intéressant. Pourtant, je trouve dommage, en ce qui concerne «Etes-vous donc ?», et dans le cadre de la représentation menée en Bretagne (au théâtre de Laval, le 10 novembre 2010) que les participants soient présentés au public comme les «commerçants» de telle rue de Laval. En effet, cela transforme une occasion de former une «communauté qui vient» en un groupe identifié, et en une forme de publicité pour ce groupe. On perd alors ce mystère et la force de l'expérience artistique, car cela replace la démarche dans les rouages du système marchand, où l'acte artistique se transforme en acte «utile» au sens de «productif», car on peut imaginer que ce spectacle éveille la sympathie du public envers ces commerçants, et qu'ils iront par la suite plus facilement acheter dans leurs magasins : ce qui n'est pas un mal en soit, mais ce qui, à mon sens, biaise la démarche artistique. Il est essentiel que l'acte artistique reste un acte «improductif», respiration dans le système marchand. C'est alors de cette «improductivité» de l'acte chorégraphique que naît l'acte politique.

## CONCLUSION

Les dispositifs chorégraphiques étudiés opèrent un détournement esthétique de la perception des corps : en effet, on sort de l'utopie d'un «corps prison» au profit d'une redistribution des possibles et des impossibles. Ces dispositifs reconfigurent l'imaginaire individuel et collectif des corps, que ce soit pour le spectateur extérieur comme pour « l'amateur », celui qui participe à de tels dispositifs. La danse est révélée et révélatrice d'un élan vital qui existe et peut se déployer en chacun. Tout corps est capable de danse, ce n'est pas uniquement une question de technicité ou de discipline : la danse révèle une disponibilité au mouvement, une disponibilité à son propre corps mais aussi au corps de l'autre, au « faire corps », au groupe. Elle révèle le corps comme un paysage à parcourir, un lieu concret et un refuge pour l'imaginaire, à expérimenter, explorer, découvrir sans cesse. Le corps qui s'expose dans ces dispositifs n'est pas un corps idéal, il ne nous renvoie ni l'image habituelle d'un corps de virtuose ou au contraire d'un corps anonyme qui s'adapte aux rouages sociétaux. C'est un corps lieu d'inscription et de transformation, qui à la fois est l'expression d'un « je » et une porte qui nous relie au « nous ». Le corps n'est pas seulement un assemblage anatomique, c'est un lieu de projection, de circulation d'énergie, mais aussi un lieu opérant ; celui d'une pensée en actes. Ce corps rompt non seulement avec la tradition virtuose, mais aussi avec le « vedettariat » : c'est un corps étendard de notre humanité singulière et commune, de notre « devenir au monde ».

Ce corps familier, le spectateur peut s'y identifier, y « reconnaître » ses propres capacités et incapacités, et donc, les remettre en cause : puisque d'autres, parfaitement « amateurs » le font, c'est que tout à coup se révèle tout un champ de possibles. Ce corps nous rappelle qu'en chacun de nous existe un « potentiel d'action dégagé des normes », et la possibilité d'un devenir perpétuel, même en des endroits que l'on pensait figés (la vieillesse par exemple). Le corps n'est pas seulement une vitrine, ce n'est pas non plus le reflet d'une identité qui serait figée et sédentaire, dont le seul processus de transformation serait celui d'une « régression » inéluctable vers la mort. Le corps c'est aussi le lieu de mon existence, de ma créativité.

Or un tel renversement de la perception des corps transforme notre rapport au sensible, et par là-même, notre rapport au monde. C'est en ce sens que ce détournement esthétique de la perception

est politique. De tels dispositifs opposent un corps «tel quel» au corps marchand, pressé et conditionné par un engrenage normatif. Il ne s'agit pas alors de sortir d'un certain dualisme pour créer de nouveaux dualismes, mais plutôt de fendre les choses en leur sein, tracer des lignes et des détours au milieu de ce qui est perçu comme le réel, pour donner encore une autre coloration au réel. Ces dispositifs nous rappellent qu'en chacun de nous est enfouie une part de liberté ; il reste toujours un «à dire», «à voir», aucun corps n'est insignifiant. Les choses sont rendues signifiantes ou insignifiantes par le regard que l'on décide de porter sur elles. Ainsi, des personnes anonymes et parfois oubliées sont sublimées par l'expérience artistique : sublimées dans le sens où on leur offre un lieu pour s'exprimer «tel quel». Mettre des amateurs au cœur d'un processus créatif c'est donc revendiquer une réappropriation des corps. Ces dispositifs chorégraphiques opèrent et actent d'une redistribution du temps, de l'espace, du groupe, du corps, de l'individuel et du collectif. Autrement dit, ils dégagent une possibilité d'opérer et acter quelque chose en dehors des normes. En ce sens l'acte esthétique devient un acte politique.

Or il me semble passionnant, et essentiel, d'ouvrir cette réflexion à un champ plus large : ce type de dispositifs peut être une porte d'entrée pour penser le rapport au handicap, à l'exclusion sociale par exemple. Car tout à coup on donne la possibilité d'exprimer leur «devenir-au monde» à des personnes brimées et désocialisées par les rouages sociétaux. D'où l'importance que les artistes et pédagogues souhaitant mettre en place de tels dispositifs bénéficient d'une reconnaissance de la portée de leurs expérimentations par les politiques publiques. Et bien sûr en laissant ces artistes inventer, tout chambouler, reconfigurer, expérimenter, car bien évidemment les dispositifs que j'ai étudiés ne sont pas des «solutions clé en main», ce ne sont que des exemples parmi tant d'autres qui ont été inventés et qui restent encore à inventer.

## ANNEXES/ INDICES BIOGRAPHIQUES SUR LES ARTISTES ETUDIÉS

### • ANNE DE STERK

<http://www.esa-quimper.fr/Anne-de-Sterk.html>

« Disons que Anne de Sterk est poète avant tout et qu'elle se montre systématiquement insatisfaite des modes d'énonciations de cette poésie... » (J.Y. Jouannais)

Anne de Sterk est née en 1971 et reçoit une formation en arts visuels à l'Université et aux Beaux-arts d'Aix en Provence. Elle vit et travaille à Nantes.

"Après un passage rapide aux ateliers Astérides de la Friche Belle de Mai à Marseille, elle est accueillie en 98 en Post-diplôme, à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes et y développe des projets de compositions sonores et visuelles, des arrangements qui se singularisent par leur mode d'écriture cinématographique et qui s'alimentent d'étranges objets verbaux, nodules sonores, ovnis langagiers" (S. Carrayrou)

Pour plus d'informations se rendre sur son site internet <http://annedesterk.free.fr/>

### • DAVID ROLLAND

David Rolland est un chorégraphe nantais. Il s'intéresse beaucoup aux dispositifs chorégraphiques qui incluent la participation des spectateurs ou de danseurs non professionnels.

Pour plus d'information se rendre sur son site internet [www.davidrolland.com](http://www.davidrolland.com)

• **JULIE NIOCHE**, article extrait du site internet [www.individus-en-mouvements.com](http://www.individus-en-mouvements.com)

« Julie Nioche est danseuse et chorégraphe, diplômée du CNSMD - Conservatoire National Supérieur de musique et de danse de Paris en 1996. Elle a travaillé comme interprète auprès d'Odile Duboc, Hervé Robbe, Meg Stuart, Alain Michard, Catherine Contour, Emmanuelle Huynh, Alain Buffard, Jennifer Lacey.

De 1996 à 2007, elle co-dirige l'association Fin novembre avec Rachid Ouramdane au sein de laquelle elle participe à des projets communs et initie les siens propres. Elle y met également en place de nombreux dispositifs de recherche plus informels.

Elle débute en 2000 un cursus universitaire en psychologie, une formation en ostéopathie validée en 2008 et participe à plusieurs colloques d'éthique médicale.

Julie Nioche a créé A.I.M.E. en 2007 avec une équipe de chercheurs-enseignants, acteurs du monde associatif et praticiens du corps.

L'association a pour objet la création des oeuvres de la chorégraphe et le développement d'un « art citoyen » consistant à diffuser la danse et les savoirs liés à cette pratique, notamment les pratiques somatiques dans le milieu médico social et éducatif. Julie Nioche est une artiste qui se situe au carrefour de plusieurs champs d'exploration, celui de la création contemporaine, du monde du soin et de la recherche. Elle questionne les territoires de la danse et le transfert de ses savoir-faire dans d'autres contextes : le monde médical, celui de l'architecture ou encore la sphère de l'éducation.

À la recherche d'une autre façon de considérer l'espace du sensible dans notre quotidien, elle ancre ses projets dans des environnements diversifiés afin qu'ils prennent différentes formes et soient vus par différents publics. Elle sort des théâtres pour s'adapter à différents lieux, produisant des projets « In situ ».

Julie Nioche privilégie l'hybridation des sources et le partage des savoirs avec les gens désireux de participer à ses projets. Elle parle de « In situ humain » dès lors qu'elle s'attache à intégrer les savoirs du corps dans la société et tire toujours un fil entre sa création de pièces chorégraphiques et la vie quotidienne en initiant performances et ateliers de pratiques corporelles.

Ses recherches l'ont menée à passer de la notion d'« image du corps » à celle « d'imaginaire gestuel » qui est le point de rencontre et de tension signifiantes entre sa pratique artistique et sa relation au quotidien et au monde du soin.

Ainsi, l'installation X, à la source de la pièce XX (2001), axée sur les troubles de l'image du corps, a connu un prolongement sous forme d'ateliers auprès de patientes souffrant de troubles du comportement alimentaire au CHU de Dijon.

La pièce La Sisyphe (2003), travaillant les limites du corps à travers l'épuisement physique, a été conçue en lien avec un atelier pour des enfants infirmes moteurs cérébraux dans un centre de rééducation motrice à Reims.

Pour la réalisation de la performance Les Sisyphe en 2006 (démultiplication du solo), la chorégraphe a développé avec Gabrielle Mallet un atelier alliant danse et ostéopathie s'adressant à des personnes non danseurs.

En 2005, la pièce H<sub>2</sub>O-NaCl-CaCO<sub>3</sub> questionnant les limites du corps avec l'espace, la mène à réaliser avec l'architecte Virginie Mira des ateliers au sein d'école d'architecture comme l'ENSAD à Paris.

La création Matter (2007/2008) (et ses extensions : Matter of fact, Women's matter, No matter, Lost matter) est un questionnement sur la construction de la physicalité féminine avec 4 artistes femmes de pays différents. À travers la dissolution de leur vêtement par le contact avec l'eau, les danseuses donnent à leur corps une consistance de réalité matérielle à la fois sensuelle et dérisoire. La pratique du massage et le rapport à l'élément eau font partie intégrante du processus de création de cette pièce.

En 2010, elle crée Nos solitudes, œuvre imaginée autour d'un corps suspendu qui dans un rapport nouveau à l'espace et à la gravité, fait l'expérience de la solitude grâce à ce référentiel inhabituel. La danse déborde alors vers une métaphore scénique de nos attaches, nos liens et nos appuis.

En 2011, avec Contes Tordus, elle continue de travailler à partir de matières autres que celles de la danse et part de l'écriture de Christophe Huysman pour entamer une recherche partagée sur le thème du conte. Julie Nioche propose une mise en scène, une chorégraphie d'un ou plusieurs

contes écrits par l'auteur. Avec cette pièce courte, boîte à musiques, à couleurs, à paroles et à danses ; elle s'ouvre alors au jeune public.

En 2012, elle co-signe sa nouvelle création *Voleuse* avec la scénographe et architecte Virginie Mira. Une pièce mettant en scène 4 femmes en prise avec une hélice géante à la recherche d'une calme rêverie malgré l'environnement parfois violent, exigeant et toujours trop rapide.

Toutes ces recherches croisées entre chorégraphie et ateliers de pratiques corporelles ont été le point de départ de plusieurs séminaires : "Études" à La Ménagerie de Verre en 2002, "Autour de l'image du corps" (2003-2009), séminaire annuel au département danse de l'université Paris 8, en collaboration avec Isabelle Ginot, Gabrielle Mallet, Christine Roquet.

Elles ont abouti à la signature d'une convention de collaboration entre A.I.M.E et le département danse de l'université Paris 8 et à la création en 2009 du nouveau Diplôme d'Université : Techniques du corps et monde du soin.

Ce D.U. a pour but de donner les outils conceptuels et techniques pour penser et construire la place du travail corporel au sein de l'accompagnement médical, social ou socio-éducatif. »

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. Livres

RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, éditions La fabrique, 2000

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La Fabrique, 2008

ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, champs arts, éditions Flammarion, Paris, 2002

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, 2001

WINNICOTT D.W, *Jeu et réalité*, folio essais, éditions Gallimard, 1975, pour la traduction française

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, éditions Galilée, 1974 /2000 (nouvelle édition revue et corrigée)

BATAILLE Georges, *La notion de dépense*, 1933, éditions Ligne, parution 2011

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, collection Folio, éditions Gallimard, Paris, 1992

DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Champs essais, éditions Flammarion, 1996, chapitre premier « Un entretien, qu'est-ce que c'est, à quoi ça sert ? », chapitre IV « Politiques »

AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque*, La librairie du XXe siècle, éditions du Seuil, novembre 1990 pour la traduction française

## 2. Collectifs

*La rencontre et le lieu*, collectif sous la direction de Chris Younes, texte de Maldiney, « Art et existence »

## 3. Articles et dossiers de presse

Présentation de « Pa villon » et « Etes-vous donc ? » : Dossiers de presse de l'association ipso facto danse, David Rolland chorégraphies

MONTAIGNAC Katya, *La danse du spectateur, Jeu* : revue de théâtre, n° 125, (4) 2007, p. 122-126.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique, hétérotopies*, éditions Lignes, 2009

#### 4. **Web**

##### **a. Corpus David Rolland**

[www.davidrolland.com/](http://www.davidrolland.com/)

Dans les onglets „Pa villon“ et „Etes-vous donc“ sont disponibles des extraits vidéo

##### **b. Corpus Julie Nioche**

[www.artistes-en-mouvements.com](http://www.artistes-en-mouvements.com)

- e Blog "Sisyphes X ..." : <http://aime-sisyphes.blogspot.com/>

Le projet Sisyphes de Julie Nioche, par Enora Rivière, août 2007

Questions réponses sur le projet d'ateliers « Sisyphes » par Gabrielle Mallet et Julie Nioche, Mai 2006

- « Les Sisyphes » à Beaubourg: <http://www.youtube.com/watch?v=SJez-WUWfUQ>

• « Les Sisyphes » avec les étudiants de la formation Artistes chorégraphiques: <http://www.youtube.com/watch?v=62M4M9eOboQ>

- « Les sisyphes au Vivat, métropole lilloise : [http://www.wat.tv/video/sisyphes-julie-nioche-1ghla\\_2h2i5\\_.html](http://www.wat.tv/video/sisyphes-julie-nioche-1ghla_2h2i5_.html)

- Ateliers extension sauvage, 2012, avec des élèves de CM2 : <http://vimeo.com/50304596>

### **c. Site de l'encyclopédie en ligne Universalis**

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/perception/>

Article de Georges Thinès sur la perception

Article de François Trémolières sur l'ouvrage de Merleau-Ponty, « La phénoménologie de la perception »

## **5. Films et vidéos**

- GERBER Ruedi, Anna Halprin, Le souffle de la danse, film documentaire, sortie décembre 2012
- DVD édité par « David Rolland Chorégraphies » : captation vidéo de « Etes-vous donc ? » au Théâtre de Laval, le 10 novembre 2010
- DVD édité par « David Rolland Chorégraphies » : extraits (38 mn) de captations vidéo de « Pavillon », par Anne de sterk et David Rolland, 2006
- DVDS « La Sisyphe », « Les Sisyphe », production AIME, Association d'Individus en Mouvements Engagés, réalisation Julie Nioche et Laure Delamotte-Legrand, soutenue par une commande de Vidéodanse du Centre Pompidou à Paris.
- LINSEL Anne, HOFFMANN Rainer, Les rêves dansants, sur les pas de Pina Bausch, paru le 5 avril 2011