

Chorégraphies urbaines

La danse dans l'espace public.

Alexandre Varin

DNSEP 2020

École Nationale Supérieure d'Art de Dijon

Préambule	6
Introduction	7
Histoire d'un clivage chorégraphique.	
Les danses populaires, expression d'identité sociale.	17
Les danses savantes, marqueur de distinction sociale.	25
Réappropriation des codes.	29
Performativité du quotidien.	
De la danse à la performance.	45
Inspiration du quotidien.	53
L'espace public, un espace utopique.	
Le droit à un espace apolitique.	65
Le droit à la culture.	71
De nouvelles modalités de représentations.	
L'émancipation des salles de spectacles.	77
Rapport avec le public.	89
La danse comme manifestation d'opinion.	103
Se réappropriier l'espace public.	111
Conclusion.	123
Remerciements.	131
Bibliographie.	133
Crédit photo.	147

Introduction

Dans la préface de son ouvrage *L'Espace public*, Thierry Paquot propose comme première approche des espaces publics la définition suivante : « les endroits accessibles au(x) public(s), arpentés par les habitants, qu'ils résident ou non à proximité, [et] permettent le libre mouvement de chacun dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité ¹ ». Cette idée de disponibilité et de démocratie se confronte selon lui, aux enjeux commerciaux du secteur privé.

Après la seconde guerre mondiale, les villes européennes se sont métamorphosées sous l'influence du « contrat social consumériste ² » proposé pour les alliés des États-Unis. Les aspirations mondialistes de la pensée libérale néo-classique de la fin du XIXe siècle, les théories d'un intérêt « individuel ³ » apte à stimuler l'intérêt commun formulé par Adam Smith, tout comme la pensée mondialiste marxiste ⁴, vont conduire à des normes monétaires mondiales, à la constitution de grands groupes multinationaux et à fonder les bases de la mondialisation. Cela d'abord en Europe occidentale, puis au Japon, en Amérique du Sud dans les années 1960-1970, en Europe orientale et en Russie dans les années 90 avec la disparition du Bloc soviétique, en Asie avec l'émergence de la Corée, puis la Chine. Au XIXe siècle, le philosophe Friedrich Nietzsche relevait déjà un paradoxe dans les fondations de l'Europe : « Les deux traits qui caractérisent les européens modernes semblent contradictoires : l'individualisme et l'exigence des droits égaux ⁵ ».

Préambule

Ce mémoire porte sur la, les pratique(s) de la danse dans le(s) espace(s) public(s). Au pluriel comme au singulier, ces combinaisons évoquent des traditions, des usages, des expériences d'espaces censés être libres d'accès.

Il a été nourri par ma curiosité, qui n'a de cesse de croître, envers la danse, et ma vision, jusque là assez pragmatique, du potentiel de la rue. C'est par ma propre pratique utilitariste des espaces publics que j'ai décelé, au travers de la corporalité de la danse, un outil d'analyse des espaces urbains.

1. Thierry Paquot, *L'espace public*, La Découverte, 2009, p. 5.

2. David Mangin, *La ville Franchisée*, Ed de la Villette, 2004, p232.

3. Jean Mathiot, *Adam Smith : philosophie et économie. De la sympathie à l'échange*, Presses Universitaires de France, 1990, p. 75.

4. Groupe mondialisation du GEMDEV, *Mondialisation, Les mots et les choses*, Karthala, 1999, p. 19.

5. Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes XI*, Gallimard, 1997, p. 201.

Au vu de l'ensemble de ces données, il importe de questionner la relation du privé et du public dans la gouvernance urbaine. Les villes européennes se développent autour du modèle libéral, autour du principe « d'auto-limitation gouvernementale ⁶ » en s'appuyant sur l'état du marché économique, d'un modèle marchand de plus en plus hégémonique. La mise en concurrence des individus et des entreprises ⁷ permet réguler à la fois le marché et l'implication de l'État grâce à la privatisation. C'est ainsi que se sont développées des logiques de compétitivité, de rentabilité entrepreneuriale, de « fonctionnalisation libérale ⁸ ».

Le sociologue Edmond Préteceille décèle de son côté que les grands lieux de commerces forment aujourd'hui « les rares lieux de brassage social à grande échelle ⁹ ». Dans les années 1960, Victor Gruen affirmait que le centre commercial avait pour but de « remplir le vide laissé par l'absence de points de cristallisations sociaux, culturels, civiques dans nos vastes étendues suburbaines ¹⁰ ».

La ville capitaliste, décrite par Henri Lefebvre, doit son dynamisme à son centre : « Un lieu de consommation et une consommation des lieux ¹¹ ». C'est devant la difficulté de faire société que la marchandisation a permis de créer la légitimité de nombreux rapports sociaux, autour d'une identité de consommateur. Nous devons assouvir un besoin matériel pour arpenter les rues des centres villes. Les citoyens se présentent le plus souvent en tant que consommateurs, clients, à des professionnels, des commerçants. C'est donc au travers de « rapports secondaires ¹² » que l'espace public est occupé, de manière segmentée et transitoire, dicté par des besoins utilitaristes, dans « un jeu complexe de rôles et d'appartenances ». Si « l'ordre marchand ¹³ » occupe une place essentielle dans « l'exercice de nos modes de vies », cependant la consommation ne doit pas définir les modalités d'organisation de l'espace public dans sa totalité, ni l'appartenance exclusive à des communautés selon ce que chacun consomme. L'acceptation d'un mode de vie consumériste a pour conséquences la cristallisation de normes qui dictent les comportements, et l'aseptisation de la vie des espaces publics, où seuls les comportements consuméristes se voient autorisés – tous les autres faisant au mieux l'objet de suspicions.

Les villes se servent de formes néo-traditionnelles pour se nourrir de leurs richesses culturelles. Henry Lefebvre critique cette « consommation culturelle ¹⁴ », dans les villes « historiquement formées », où la préservation du patrimoine et sa marchandisation constituent les ambitions majeures de certaines municipalités. Par les tentatives de restitutions pittoresques et chaleureuses, la ville devient un objet de consommation pour les touristes, pour animer « une ville morte », désertée par ses habitants. On assiste alors au phénomène de gentrification, qui incarne la restitution « d'un passé idéal qui n'a jamais existé, dans un présent luxueux qui reste l'exception pour un futur légendaire qui n'existera plus ¹⁵ ». C'est en façonnant de manière onirique notre environnement, de « rêves collectifs ¹⁶ », structurés par les marchandises, que se tisse une illusion de la réalité qui n'est finalement pas encore accessible. S'opère alors une homogénéisation des habitants de certains quartiers ayant la possibilité d'habiter au plus proche des commerces des villes avec pour conséquence le déplacement de populations moins aisées en périphérie. Un rapport de méfiance s'est installé dans les pratiques de l'espace public qu'illustre l'apparition d'un certain type d'aménagements urbains ouvertement excluants ¹⁷, comme les mobiliers urbains anti-SDF ou les dispositifs anti-squat en façade d'immeubles.

L'installation de tels équipements est révélateur d'un phénomène de fragmentation urbaine, où les entités spatiales et sociales qui composent la ville sont isolées, séparées les unes des autres. Cette mise à distance s'illustre au travers du développement de lotissements, de résidences fermées, de centres commerciaux qui nécessitent des « zones tampons ¹⁸ » à proximité pour renforcer leur isolement, puisque la vie en communauté peut engendrer des nuisances. François Asher et Francis Godard décèlent, au travers de cet individualisme, « un trop plein de liens ¹⁹ » qui ont du mal à se hiérarchiser et favorisent l'entre-soi. Ces liens se tissent de manière confuse dans un contexte où partager est synonyme de consommer et de redistribuer. Or, l'espace de la rue permet en principe de redistribuer les possibilités de rencontres en dehors des clubs, des cercles induits par l'économie. Sa liberté d'accès permet à la « démocratie de se mettre en œuvre ²⁰ ».

6 . Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique Cours au Collège de France (1978-1979)*, Gallimard, 2004, p. 23.

7 . Ibid., p. 24.

8 . Paul Allies, *Le rêve d'autre chose. Changer la République ou changer de République*, Don Quichotte, 2017, p. 45.

9 . Edmond Préteceille, « Comment analyser la ségrégation sociale ? », *Études foncières* n°98, Juillet-Aout 2002.

10 . Victor Gruen, *Shopping Towns USA, The planning of shopping centers*, Reinhold, 1960, p. 24.

11 . Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, 1968, p. 120.

12 . Yves Grafmeyer & Jean-Yves Authier, *Sociologie urbaine*, Armand Colin, 2015, p. 15.

13 . Cynthia Gorrha-Gobin, *Actes du colloque « Villes du xxi siècle »*, Editions du Certu, note de l'introduction.

14 . Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, 1968, p. 96.

15 . Marc Berdet, *Fantasmagorie du capital*, Zones, 2013, p. 221.

16 . Ibid., p. 8.

17 . Gilles Paté, Stéphane Argillet, *Le repos du fakir*, Paris 2003.

disponible sur : <https://vimeo.com/38364254>, consulté le 07/12/2019.

18 . Jacques de Suray, *Droit de l'urbanisme et de l'environnement, Tome 3 Permis de lotir*, Bruylant, 1991, p. 168 - 169. Il est fait mention de « zone d'isolement » et de « zone de diversion ».

19 . François Asher et Francis Godard, *Vers une troisième solidarité*, esprit n°11, 1999, p. 108.

20 . Gérard Sainsaulieu, *Les trottoirs de la Liberté*, L'harmattan, 2012, p. 16. 16. Ibid., p. 8.

Il est nécessaire d'engendrer des relations qui ne soient pas uniquement mercantiles et individualistes. De même il s'avère important de briser l'indifférence grandissante de nos sociétés. Il faut trouver des vecteurs de dialogues, des moyens de rassembler sans volontés de consensus.

Pour Marc Berdet, l'utopie est « un dispositif de critique sociale ²¹ ». Si l'on se détache du caractère uchronique de cette représentation idéale de la société, il est intéressant de recontextualiser cet exercice. Il reste difficilement imaginable de concevoir des projets urbains qui font consensus. En revanche, « il convient d'opérer un renversement : faire advenir au contraire le rêve au centre du réel (...) Placer l'utopie au milieu de l'action ²² ». « L'image permet à l'individu de se projeter dans le futur, [elle] joue un rôle de médiation entre l'individu et le monde ²³ ». Cependant ce rapport au virtuel nous renvoie à l'allégorie de la caverne de Platon ²⁴, et au constat actuel de crainte, d'intolérance généré par les interfaces et l'entre-soi.

La culture et l'art ont un rôle à jouer dans les contextes de nos sociétés – notamment en proposant des utopies. C'est en s'émancipant des lieux dédiés à la monstration que certains artistes cherchent un nouveau cadre pour faire évoluer leur pratique. Pour d'autres, il s'agira de partager à leurs créations dans un contexte nouveau, de s'adresser directement au public et s'émanciper des enjeux marchands du monde de l'art. C'est également pour se soustraire aux règles des espaces conventionnels d'exposition qu'artistes, plasticiens, chorégraphes, musiciens se confrontent à la légitimité démocratique de l'espace public. Ce sont de nouveaux rendez-vous qui sont proposés dans les lieux publics, et deviennent de nouveaux prétexte pour sortir, en dehors de simples besoins de consommation.

La danse, en particulier, a le potentiel de créer des liens sociaux fort, où les statuts juridiques n'existent plus, où les rapports ne sont plus simplement conventionnels mais corporels. C'est ce qui peut rendre la pratique de la danse en extérieur incongrue, puisque les relations corporelles peuvent suspendre les normes conventionnelles liées à l'espace public, voire les transgresser. Une recherche, culturellement admise, du spectaculaire, entraîne une attente particulière, un désir d'être ébahi face à certaines représentations et pousse à adopter une posture passive et critique de spectateur. Danser c'est prendre le risque de rendre plus floue la frontière entre vie privée et vie publique, remettre en question une pudeur protectrice, se rendre vulnérable aux regards d'autrui. Danser, c'est provoquer des interactions, c'est être invité à tenter de comprendre l'autre, ce qui l'anime, de comprendre d'où lui vient cette énergie qui le met en mouvement. Cette expérience commune peut amener une autre perception de l'autre, ébranler la polarisation des villes, et ré-insuffler le potentiel de liberté des espaces-publics. Par cette remise en question des normes de la société, et l'implication physique qu'elle nécessite, la danse est un outil permettant d'aborder, de regarder, de pratiquer, de percevoir, de vivre l'espace public différemment. Elle permet de révéler les structures de ces espaces, à l'échelle du corps humain en fonction des possibilités physiques de chacun. En développant ce que Jacques Rancière nomme « un sens commun ²⁵ », il est possible de dépasser les préjugés établis sur nos modes de perceptions en fonction des conditions sociales, qu'il est possible de développer une autre « forme d'être ensemble qui relie des individus, ou des groupes sur la base de cette communauté première entre les mots et les choses ²⁶ ». Il s'agit d'affirmer qu'en « co-partageant un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas, ou entendre comme de la parole discutant sur le commun ce qui n'était entendu que comme le bruit des corps ²⁷ ».

21 . Marc Berdet, *Fantasmagorie du capital*, Zones, 2013, p.181.

22 . Gérard Sainsaulieu, *op. cit.*, p. 181-182.

23 . Paulo C. Gomes, Vincent Berdoulay, *Image et espace public*, L'Harmattan, 2010, p. 5.

24 . Platon, *La république, Allégorie de la caverne, Livre VII*, traduit par Émile Chambry, Gallimard, 1989, p. 236 - 270.

25 . Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 111.

26 . *Ibid.*, p. 112.

27 . *Ibid.*, p. 67.

Nous aborderons dans un premier temps les enjeux historiques et sociaux de la pratique de la danse en Occident à la lumière du clivage entre danses populaires et danses savantes. Nous verrons alors, dans un second temps comment la remise en question de ce clivage avec les nouveaux modes d'expression de la performance, va susciter un intérêt croissant pour le quotidien, jusque dans ses gestes les plus simples et triviaux. Dans une troisième partie, nous étudierons la dimension politique inhérente aux espaces publics et les enjeux culturels qui en découlent. Nous montrerons, pour terminer, pourquoi de nombreux artistes ont investi l'espace public, et permis progressivement son émancipation et sa réappropriation.

Histoire

d'un

clivage

choré

graphique



Les danses populaires, expression d'identité sociale

Il semble difficile de situer les origines de la danse avant les premières traces de documents écrits, produits pendant l'âge de fer, en occident. C'est avec beaucoup de précaution que les historiens tentent d'établir des analyses objectives et strictement descriptives sur les indices de rituels dansés. Encore aujourd'hui, la danse est une pratique qui ne se transmet pas par écrit. Il n'existe pas de système de notation dans la danse qui fait office de norme internationale. Elle doit être montrée ou dirigée, pour être inculquée.

Les pratiques préhistoriques semblent être un moyen de communication, une manière d'entrer en contact avec les esprits, grâce à des états de transe provoqués par les tournoiements des « danseurs », comme semble illustrer certaines peintures rupestres de la grotte des Trois-Frères, dans l'Ariège. Ce n'est donc pas l'utilisation de mouvements qui sortent de l'ordinaire qui définit cette pratique, mais plutôt d'un « moyen », au service de pratiques spirituelles.

Par la sédentarisation, les groupes s'agrandissent, et organisent leur fonctionnement. Une identité propre à chaque clan va se dégager et sera en partie exprimée par la danse. Chaque clan va élaborer de manière indépendante ses rituels et ses chorégraphies. Elle ne résultera plus d'inspirations personnelles mais d'une pratique élaborée, par une classe en particulier, pour maintenir un lien avec leurs divinités. Elle aura la charge de rythmer le quotidien de leurs contemporains. Il s'agira désormais de rites civiques, puisque intégré dans la vie de la cité et commandé par elle-même.

Ces rites vont entrer en conflit avec les modalités des offices religieux des sociétés chrétiennes d'Occident. Il va subsister, de manière clandestine, des célébrations dansées en marge des interdictions de l'Église. Le saut, par exemple, est jugé immoral, révélateur d'une faible éducation, au sens étymologique du terme. Au Moyen-Âge, la danse reste une pratique appropriable par le peuple, il s'agit essentiellement de marquer le rythme de la musique qui l'accompagne. L'évolution de la structure musicale va engendrer la sophistication de certaines danses. À celle-ci se joint la poésie qui va permettre un développement de raffinement mais surtout d'équilibre dans les chorégraphies, au rythme des vers. Une éducation musicale devient nécessaire pour la pratique de certaines danses, ainsi va naître une séparation distincte entre les danses « savantes », « culturellement développées par les classes dominantes » et les danses, dites « populaires », qui ne seront pas soumises à des règles strictes et pratiquées dans les milieux paysans. Il s'agit d'une affirmation supplémentaire du clivage social du moyen âge et qui restera de rigueur jusqu'au XXe siècle.

Offrant d'avantage de libertés, la pratique des danses populaires sera l'occasion d'affirmer un sentiment de communauté, où la « beauté » des formes n'est pas recherchée, mais plutôt une pratique commune, appropriable par chacun, par des chorégraphies de groupes, en se tenant par la main ou les avant-bras. Les chorégraphies vont évoluer au fil du temps grâce au brassage ethnique, à la singularité d'interprétation de chaque danseur et surtout par l'évolution de la musique. Chaque région va s'approprier ses propres chorégraphies qui seront transmises aux plus jeunes générations, par mimétisme.

Jusqu'au XXe siècle, de nombreuses régions ont conservé ces traditions paysannes sans volonté d'entretenir des rites symboliques, mais plutôt dans un esprit d'identité régionale. La pratique de ces danses de terroirs va rythmer l'organisation du monde rural, en fonction des saisons, des récoltes, des événements majeurs de la vie de ses habitants. Il s'agit d'accompagner les festivités et les banquets.

En 1934, Pierre Tugal, rédacteur en Chef des Archives internationales de la danse contribue à l'élaboration d'une histoire de la danse, qui faisait défaut jusqu'alors. Dans cette revue est fait état de la disparition des danses populaires françaises. Un numéro spécial est édité en décembre 1934 et propose un répertoire succinct des pratiques régionales en France. Au travers de ces exemples, on peut noter l'importance cruciale de ces manifestations dans l'élaboration du cadre social en milieu rural. Voici quelques exemples tirés de ce magazine :

La « bourée Auvergnate » est une danse qui met en scène un jeu de séduction entre hommes et femmes. Chacun joue un rôle dans une chorégraphie très rythmique, en ligne où les danseurs font face à un partenaire de sexe opposé. Aucun contact ne s'effectue entre les participants, ainsi, la gestion de l'espace est primordiale dans la maîtrise de cette danse. Il existe de très nombreuses variantes où les chorégraphies peuvent se complexifier et font interagir des groupes de deux, quatre à six danseurs.

Les danses bretonnes viennent agrémenter les célébrations religieuses. Le dimanche étant sanctifié, certains villages vont danser la journée entière et même parfois jusque dans la nuit. L'introduction de ces bals se fait généralement par une ronde et les participants échangent régulièrement leurs partenaires dans des mouvements tournoyés. Les mariages sont le théâtre de chorégraphies plus élaborées, où la mariée, au retour de l'office, initie le mouvement seule. Par provocation envers sa nouvelle belle famille, elle est rejointe par ses proches, qui vont lui emboîter le pas. Petit à petit les autres convives vont intégrer la danse et symboliser l'union des deux protagonistes dans une immense farandole.

Le Ba'cuber, pratiqué dans les Hautes-Alpes, est fondé sur la succession de figures géométriques. Les participants masculins arborent des épées courtes et se positionnent, les bras tendus ou croisés, pour former carrés, rectangles, étoiles ou cercles. Ils sont accompagnés d'un chœur composé par les vieilles femmes du village.

Malgré la disparition progressive de ces traditions après la première guerre mondiale, accentuée par l'exode rural, leur pratique reste d'actualité. Les danses traditionnelles deviennent d'avantage un élément de folklore et s'inscrivent progressivement dans une pratique passive dans le cadre de spectacles, et regroupent d'avantage des spectateurs plutôt que des participants. Dans les années 1970, ce regain d'intérêt pour la culture folk va donner naissance aux « bals folk ». Ceux-ci regroupent de nombreux passionnés de musiques et de danses traditionnelles, avec une volonté de faire abstraction des distinctions sociales. Ce genre d'évènement n'a pas vocation à se transformer en spectacle puisque les éventuels spectateurs sont incités à prendre part à la danse et tenter de reproduire les enchaînements. Ceux-ci peuvent paraître accessibles au premier regard mais recèlent une grande subtilité dans le détail.

La diffusion de ces danses restera limitée puisque cantonnée à une identité régionale. Cependant, les populations urbaines seront d'avantage touchées par le développement d'aspirations mondialistes, au travers d'un intérêt moderniste pour « l'exotisme ». Le jazz en est un exemple flagrant. Il va même influencer la plupart des courants musicaux qui vont lui succéder. Essentiellement perçu comme un « phénomène de distraction », il trouve ses origines dans des revendications ethniques et sociales beaucoup plus sérieuses. Il s'agit du résultat de l'acclimatation forcée des populations africaines-américaines, aux modes de vie occidentaux. Une culture « contaminée » plutôt qu'influencée ou dominée. C'est au travers de la fascination du XXe siècle pour l'exotisme des danses africaines et les caricatures des danses inculquées de forces aux esclaves par leur maître, que le jazz dessine sa propre identité. L'énergie des mouvements des danses traditionnelles africaines est réinvestie dans l'écrin des danses occidentales, symbolisant la rupture brutale changement de milieu imposé aux esclaves des plantations.

La chorégraphe et théoricienne de la danse Jean Ann Sabatine introduit son manuel sur la danse Jazz par l'affirmation suivante : « La danse est un art populaire, une sorte de mélange de danses ethnologiques et sociales ». Louis Horst, l'un des principaux collaborateurs de Martha Graham dans l'élaborations des techniques de la danse moderne, décèle le besoin qu'a la société moderne de considérer ses racines : « L'alliance paradoxale combine le primitivisme d'un lointain passé avec les ramifications des temps modernes. La danse jazz est une sorte de primitivisme populaire illustrant par son tempo et ses impulsions le désir de notre culture complexe et sophistiquée, de retourner au rythme et au mouvement existant dans des sociétés moins civilisées ²⁸ ».

Un clivage va également s'opérer au niveau du développement de la danse jazz. Sa pratique va devenir académique et poursuivre les recherches de la danse moderne, jusqu'à lui donner le nom de modern'jazz. En revanche, grâce aux succès de la musique jazz et aux spectacles de Broadway, des pratiques populaires de danse jazz vont voir le jour et faire sensation de manière éphémère, accompagnant les grands succès musicaux de l'époque. Ces danses se déclinent en autant de genres qu'en compte la musique jazz. Pour la majeure partie, les mouvements suivent le rythme de la musique, parfois en l'accompagnant avec des claquettes, ou en se déhanchant, en changeant le poids du corps d'une jambe à une autre. Parfois ce sont les bras qui marquent la mesure, les coudes pliés comme dans le « shimmy », ou alors en alternant les positions de jambes comme dans le charleston. À la fin des années 1920, le jazz s'illustre par le swing et le Lindy Hop. Ces danses se sont développées au sein de la communauté noire-américaine de Harlem, à New York. C'est un mélange de plusieurs danses américaines, s'inspirant du charleston notamment avec des mouvements improvisés issus des danses africaines. Elles appliquent les mêmes structures de temps que les danses de bal européennes. Ces danses sont à l'origine, notamment du rockabilly puis du rock'n roll.

28 . Florentin Smarandache, *Fifth International Anthology on Paradoxism*, Offsetcolor, 2006, p. 32.

29 . Aurélien Djakouane, Damien Potier, Emmanuel Négrier, Samuel Lavazais, *Le hip-hop en scènes: Mutations artistiques et innovations politiques*, L'Harmattan, 2018, p. 18.

Plus tard, dans les années 1980, le hip-hop émerge de la culture afro-américaine. Né dans un contexte de fête des boîtes de nuit, où les mouvements servent à s'exprimer devant les autres, sur la piste de danse, le Hip-hop vient de la diffusion d'un rebond dans le corps, d'un rythme qui peut être transmis d'un corps à l'autre. Il s'agit principalement d'une danse d'improvisation, transmise de manière informelle entre ses pratiquants. Cependant, sa pratique s'étant largement répandue, une offre très large de cours est disponible depuis une vingtaine d'années. Malgré une méfiance envers les institutions, le développement d'un cadre académique est perçu comme « un facteur d'intégration professionnelle ²⁹ ». Au travers d'un imaginaire collectif, résultant d'une large médiatisation, d'une pratique de compétiteurs, organisant des « battles », réunis en cercle, le Hip-hop est d'avantage un symbole populaire, admis aujourd'hui dans les salles de spectacles.





Les danses savantes, marqueur de distinction sociale.

Si l'on considère la danse savante, en opposition avec les danses populaires et leur appropriation par le peuple, elle est réservée à certaines classes sociales. C'est par sa transmission académique qu'elle se distingue des pratiques populaires, qui sont transmises par mimétisme, lors d'évènements festifs. Cette distinction met en opposition une danse de pulsion en dehors d'une codification et une danse maîtrisée, dont l'élaboration a été intellectualisée.

Dans la Grèce antique, la danse venait ponctuer tous les moments importants dans la vie de ses citoyens, de la naissance à la mort, pour les unions, les victoires militaires, les banquets. Lorsqu'il s'agissait d'une pratique profane, elle était exercée par les citoyens cultivés, les plus honorables, et relevait de la pantomime rythmique musicale. Les danses religieuses s'effectuent uniquement dans les temples. Elles sont consacrées aux dieux et aux astres et servent à illustrer les mouvements des astres. Elles vont, au fil du temps, être empruntées de davantage de dramaturgie et s'inspirer des pratiques du théâtre grec. La pratique de la danse occupe une place importante dans celui-ci, où deux styles se distinguent : les danses dramatiques interprétées par le coryphée de la tragédie grecque et les danses lyriques, qui accompagnaient les poèmes grecs. Ainsi la danse est dépendante des autres arts. Elle est ponctuée par la musique, le chant, les vers de poésie. Il s'agit d'une pratique où la symbolique est extrêmement importante et ne peut être incarnée que par des personnes jugées suffisamment érudites.

Au Moyen-Âge, une éducation est nécessaire pour appréhender les subtilités des compositions musicales et ainsi développer de nouvelles pratiques chorégraphiques. C'est par la recherche d'une finalité esthétique, composée selon le même schéma de la poésie, que la danse accompagne certains récitals. Ce genre de maîtrise n'est possible que par les classes dominantes, qui peuvent aménager leur temps pour de tels états. Les classes populaires, harassées par la tâche, ne dansent que lors de festivités. En revanche les deux pratiques s'inspirent largement des rythmes de la partition musicale.

Pour hiérarchiser la pratique de la danse, et distinguer les rassemblements paysans de ceux des membres issus de la noblesse, sont organisés les « bals ». Orchestrés par un certain nombre de règles répertoriées dans des « manuels de civilités », les bals privés s'inspirent du « Grand bal du roi ». Il est nécessaire de savoir exécuter les chorégraphies en vigueur et avoir l'oreille musicale pour pouvoir être invité à un bal. Lorsque qu'un participant ne danse pas, il ne doit pas manifester de gestes en rapport avec la danse, en marquant la cadence avec la tête ou même les pieds. Toute l'attention doit être focalisée sur les danseurs, les autres doivent s'effacer pendant ces moments. Il s'agissait d'un privilège dont jouissait une élite puisqu'en France, il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir organiser des bals dit « publics », puisqu'il s'agissait dans les campagnes de simples rassemblements aux yeux de la société de cour.

Les agissements de la société, en France sous le règne de Louis XIV, sont soumis à des règlements minutieux, imposés par l'Église et par le roi. La cour se constitue autour de la figure du roi soleil, et n'est destinée qu'à se présenter et se représenter elle-même, selon les préceptes de « l'étiquette ³⁰ ». Cette théâtralisation de la société aristocratique est perceptible dans son intérêt pour les figures mythologiques, autour de symboles immuables. Par un rejet du naturel non maîtrisé, « au profit d'un ordre établi avec une volonté de pérennité », la danse classique développe « un répertoire de gestes sans significations propres ³¹ », autour des mythes de la Grèce antique. La codification stricte des mouvements permet d'établir des critères de beauté au travers de la technicité déployée par les danseurs. Il s'agit de composer une peinture vivante, par l'enchaînement de tableaux servant la trame narrative de l'exposition, du nœud et du dénouement. Ce qui est désigné comme chorégraphie ³² ne consiste plus dans « l'art de décrire la danse ³³ ». Désormais l'activité tend vers la création de ballets.

Il est possible d'établir un lien entre évolution de styles chorégraphiques et contextes géopolitiques. Les mouvements d'émancipation populaires, libérant les mœurs, ont permis l'exploration de nouveaux territoires. La danseuse et chorégraphe Isadora Duncan dira à ce sujet : « C'est seulement lorsqu'on impose aux animaux sauvages des restrictions artificielles qu'ils perdent la faculté de se mouvoir harmonieusement et adoptent un mouvement contraire à ces restrictions. ³⁴ »

30 . Aussi nommée bienséance, ou bonnes manières, rassemble l'ensemble des règles et normes sociales, qui gouvernent le comportement en société.

31 . Paul Bourcier, *Histoire de la danse en occident*, Le Seuil, 1978, p. 107.

32 . Etymologiquement : khoreía, danse en chœur, et graphê, écriture.

33 . Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, 1701.

34 . Christine Macel, *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011, p. 117.



Réappropriation des codes

Malgré les distinctions faites, entre les pratiques de danses populaires et celles de la noblesse, au XVII^e siècle ce sont « les petites danses » qui ouvrent généralement les bals. « Elles donnent l'occasion aux gens de la cour de libérer des pulsions qu'il ne convient pas d'exprimer dans les démonstrations de la "Belle Danse" ». Ces danses « paysannes » vont donc coexister avec les danses « nobles » au sein d'un même évènement. Cette cohabitation cathartique va permettre le développement de danses « mixtes » qui permettront d'élargir la pratique de la danse en société. Les rythmes, importants dans les danses populaires, sont atténués par des mélodies, pour ne pas céder à des pratiques « ensauvagées ».

35 . F.Schott Billmann, *Le besoin de danser*, Odile Jacob, 2000, p. 82.

36 . *Ibid.*, p. 83.

Plus tard, en 1913, en dehors du contexte de la seconde guerre mondiale, que le danseur, chorégraphe et théoricien Rudolf Von Laban se retire à Monte Verità, près d'Ascona, dans le Tessin suisse. Il développera la pratique de la danse au contact de la nature. Cela sera l'occasion pour la chorégraphe et danseuse Mary Wigman d'élaborer des techniques de danses pour renouer avec les rythmes de la nature grâce à la respiration, aux tensions et aux relâchements. Il s'agit pour elle de rendre perceptible la signification du geste et s'oppose à la danse désincarné et esthétisée du ballet : « Le mouvement naturel donne un sens et une signification au langage du geste esthétiquement conçu et structuré. Car la danse ne devient compréhensible que lorsqu'elle respecte et préserve son sens par rapport au langage gestuel naturel de l'Homme. Au-delà de l'interprétation personnelle qui colore le geste du danseur, il y a toujours la responsabilité et le devoir de rendre claire la signification universelle, supra-personnelle, que le danseur ne saurait ni changer ni substituer arbitrairement, sans mettre en danger la validité de son message ³⁷ ». Pour la danseuse Isadora Duncan, « l'élaboration de contraintes artificielles [empêchent] de se mouvoir de manière harmonieusement ³⁸ ».

L'utilisation du registre affectif pour décrire la danse peut être réducteur, mais constitue sans doute le mode le plus intuitif. John Martin, critique de danse américains, décèle au travers du travail de Mary Wigman, le désir d'inciter une démarche « d'introspection plus que d'action, révélatrices d'états intérieurs ³⁹ ». Certains compositeurs et chorégraphes au début du XXe siècle, accordent une grande importance à la transcription d'émotions au travers des moyens de la musique et du mouvement chorégraphié. Les spectateurs des ballets russes, viennent assister à un spectacle censé mettre en exergue leurs sens, stimuler leur imaginaire par l'esthétique et la démesure des décors peints, la technicité des mouvements des danseurs et la capacité narrative de la musique. C'est au travers du spectaculaire que ces spectacles enchantent leur public, où de tels signes sont inexistant dans la vie quotidienne.

La compagnie d'opéra Les Ballets russes, située à Saint-Petersbourg, va régulièrement se produire à l'étranger grâce à l'engouement suscité en Europe de l'ouest pour les ballets classiques russes. Fondée par Serge de Diaghilev en 1907, elle accueille le danseur, Vaslav Nijinsky qui sera l'étoile de nombreux spectacles et participera à sa renommée déjà grandissante.

37 . Christine Macel, *Danser sa vie, Écrits sur la danse*, Paris : Centre Pompidou, 2011, p. 125 - 126.

38 . *Ibid.*, p. 35

39 . Jean-Pierre Pastori, *La danse: des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, 2003, p. 66.

En 1913 est programmé, à Paris, *Le Sacre du Printemps*, composé par Igor Stravinsky et chorégraphié par Nijinsky. Cette œuvre va bouleverser les codes du ballet classique, en commençant par sa musique. Stravinsky se nourrit d'un mythe païen russe, célébrant l'arrivée du printemps par le sacrifice d'une jeune adolescente. Pour cela, il se détourne du lyrisme conventionnel pour adapter sa composition avec des rythmiques « archaïques ⁴⁰ ». Cela va intervenir en décalage des productions précédentes – *Cléopâtre* en 1909, *Shéhérazade* en 1910 et même *L'oiseau de feu* en 1910 – qui ont permis de construire, auprès du public, un imaginaire sensuel et charnel autour de mythes « exotiques » du Moyen-Orient. Dans le contexte de la modernité de « la Belle Époque », le public aspire au progrès et va s'offusquer à l'écoute de l'audace du compositeur.

C'est grâce à la formation des Ballets russes qu'il s'agira de la production d'une œuvre complète, un « spectacle total ⁴¹ ». Il ne s'agit pas de la juxtaposition d'œuvres personnelles, comme il était coutume, mais du travail conjoint d'artistes : peintres, danseurs, compositeurs, poètes... Chacun intervient avec une importance égale à la production d'un spectacle, aux ambitions internationales.



40 . Claude Debussy déclarera après la première du spectacle : « De la musique de sauvage avec tout le confort moderne ». Répertoire dans : François Lesure, *Claude Debussy*, Klincksieck, 1994, p. 366.

41 . Anna-Maria Turi, *Nijinsky : L'invention de la danse*, Éditions du Félin, 1987, p. 239.

42 . Millicent Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps*, Pendragon Press, 1996, p. 2 - 19.

Par la nature du sujet traité et par les méthodes inédites de production, Nijinsky va s'affranchir de certaines conventions du ballet. Il ne recherche plus les compositions symétriques sur scène et la répétition des figures. Les changements de postures des danseurs ne se font plus avec fluidité et légèreté, mais sont saccadés et d'avantage emprunts à la gravité. C'est ainsi qu'il traduit la bestialité de l'intrigue par une chorégraphie désarticulée et primitive. Il va mettre au point un système de notation chorégraphique ⁴² pour transmettre ses directives aux danseurs, avec d'avantage d'efficacité.

Lors de la première représentation, dès les premiers instants, le public, issu de la bonne société parisienne, va hurler son mécontentement. C'est quasiment l'intégralité de la salle qui crie au scandale, couvrant la musique du spectacle. Malgré le chaos dans la salle, Nijinsky va continuer à guider ses danseurs qui ne peuvent plus s'appuyer sur la musique, inaudible. Après quelques représentations, la pièce est retirée du répertoire des Ballets russes. C'est bien des années plus tard, en 1957 puis en 1959 que la pièce sera réinterprétée et à nouveau produite par Mary Wigman ainsi que Maurice Béjart. C'est grâce aux notations entreprises par Nijinsky que ces réinterprétations ont été possibles.





Pina Bausch propose sa propre réinterprétation du *Sacre du Printemps*, en 1975. Sa proposition s'inscrit dans un contexte où il est encore difficile de remettre en question les codes de représentation du ballet classique. Elle se détache des références de l'ancienne Russie au profit d'une importance plus grande accordée à la symbolique que lui évoque le titre de l'œuvre et à la dramaturgie tout comme la musique, grave et violente de Stravinsky.

Elle souhaite élargir les horizons de la danse à d'autres publics que celui du ballet classique. Il ne s'agit plus de concevoir un ballet mais d'imaginer une « pièce ». C'est la danse qui est le sujet et non un récit. Elle soustrait le danseur aux contraintes chorégraphiques classiques et s'inspire de la danse expressionniste allemande et de la danse moderne américaine. Elle met les émotions, la psychologie et les rapports sociaux au cœur du processus chorégraphique. La mise en scène ne sert pas uniquement à mettre en valeur les talents de danseurs solistes, mais plutôt de faire état de la cohabitation d'une multitude de personnalités. Elle accorde une grande importance en amont à développer l'expression personnelle de ses danseurs. Elle souhaite rendre visible l'appropriation personnelle. Elle poursuit les travaux entrepris par Anna Halprin, Yvonne Rainer, mais aussi Douglas Dunn et tous les protagonistes de la Judson dance, centrés sur le rejet de la virtuosité et l'intégration de gestes du quotidien dans le champ chorégraphique. Ce n'est plus le mouvement pur qui est exploré mais la portée émotionnelle qu'il peut avoir. Elle crée ainsi de l'empathie avec le spectateur lui permettant de se reconnaître à travers les « situations » chorégraphiques.

Dans sa quête de retranscription des émotions Pina Bausch va se diriger vers les codes de la dramaturgie théâtrale. Elle incorpore la parole, se sert des postures du théâtre et a une attention particulière aux décors. Ce n'est plus une toile de fond mais un élément clef de l'espace scénique. Elle fait intervenir des éléments de la nature qui vont contraindre l'évolution des danseurs sur scène et accompagne la chorégraphie. Plutôt que de la simuler, elle invite la nature sur scène. Dans *Vollmond*, un rocher monumental fait office de seul décor physique sur scène. De l'eau est versée sous forme de pluie et vient rythmer les chorégraphies collectives ou les solos. L'eau accumulée sur la scène sert d'accessoire pour les danseurs et devient le prolongement de leur mouvement. C'est la symbolique de l'eau qui permet une première lecture de la pièce par les spectateurs. En faisant intervenir des éléments naturels sur scène, elle convoque la mémoire collective, des sensations communes à chacun des spectateurs. Ils peuvent percevoir un peu plus que ce que leur yeux et leurs oreilles sont capables de capter. Ils peuvent imaginer le poids des costumes mouillés, la sensation des gouttes qui martèlent la peau, la fraîcheur de l'eau qui ruisselle sur le corps des danseurs. En faisant appel à la mémoire, elle réussit à stimuler d'autres sens auprès du public, et créer un lien, de l'empathie envers les performers. Dans *Café Müller*, à l'inverse des sensations que procure la nature qu'elle convoque un autre lieu commun : le café. Elle y retranscrit les souvenirs du bar-hôtel de ses grands-parents, ses sensations, ses observations de petite fille. Elle y fait figurer le ballet des clients, sur une scène remplie du mobilier de bar, des tables, de chaises. Elle s'affranchit à nouveau des conventions du décor de ballet classique, sans toile de fond, pour convoquer des situations plus intimes. C'est dans un cadre social familier que l'on peut déceler la tourmente des personnages, au travers de tentatives de communication entre hommes et femmes, de la solitudes de certains habitués. La fragilité des danseurs est amplifiée par la chorégraphie, qui traduit l'état des personnages par l'amplitude de leurs gestes, leurs intentions envers les autres danseurs, leurs interactions entre eux ou avec les éléments du décor. Ce sont ces rythmes, accompagnés par la musique et les fracas produits sur scène, qui aident à traduire la dramaturgie des situations vécues et chorégraphiées par Pina Bausch.





Dans un contexte plus récent, l'artiste Clément Cogitore s'intéresse aux « modalités de cohabitation des hommes avec leurs images ⁴³ ». Via l'invitation, en 2017, à une quarantaine de danseurs de Krump sur la scène de l'opéra Bastille à Paris, va susciter à travers un film, la rencontre inédite de cette pratique de danse populaire et identitaire - apparue en 1992 à Los Angeles - avec la musique baroque du ballet héroïque des Indes Galantes de Jean-Philippe Rameau (composé en 1735). Outre une juxtaposition de contextes historiques différents, Clément Cogitore s'est attaché à mettre au service de la dramaturgie de la musique de cet opéra, la présence physique des danseurs de Krump ⁴⁴ .

Après investigations, le vidéaste a voulu recontextualiser les idées d'origine de Jean-Philippe Rameau, en composant « La danse du grand calumet de la paix ». Autour de la musique, inspirée par les danses amérindiennes tribales de Louisiane interprétées par la comédie Italienne à Paris en 1723, Clément Cogitore convoque la pratique d'une danse née dans les ghettos de Los Angeles, suite aux émeutes déclenchées par le passage à tabac de Rodney King, en 1992, et de la répression policière et militaire brutale qui s'en est suivie. C'est dans le choix d'une transposition d'une non-violence que le Krump s'est développé. Le geste mime et substitue celle-ci, pour l'évoquer dans un souci de dépassement.

Pour permettre un dialogue entre les interprètes et la musique, Clément Cogitore a orchestré une légère recomposition musicale, en y ajoutant davantage de percussions, élément caractéristique et nécessaire à la pratique du Krump. Même délocalisé, le travail de cadrage permet de rendre compte de l'énergie déployée par les danseurs. Tantôt parmi les participants formant la foule, tantôt surplombant la scène, les mouvements de caméra viennent se fondre dans ceux de cette pratique de rue, déplacée ici sur une scène d'opéra. Ils attribuent au spectateur un caractère omniscient, permettant d'excéder le rapport frontal de la salle de spectacle. Même si le format vidéo de cette pièce déplace cette frontalité entre le spectateur et son écran, il est, pour Clément Cogitore, en adéquation avec les modalités de circulation, de diffusion et d'accessibilité des œuvres à notre époque.

43 . Source : <https://clementcogitore.com/bio/>, consulté le 13/12/2019.

44 . « Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise », qui peut se traduire par : « louanges puissantes au royaume radicalement soulevé ».

Dans le champs des pratiques contemporaines, la question de la ré-interprétation et de la ré-appropriation des styles est particulièrement complexe puisqu'elle s'inscrit dans une histoire de la danse de plus en plus riche. L'importance du rapport personnel de l'interprète face à l'œuvre, en danse contemporaine, facilite la mise en dialogue de différents styles auxquels ces mêmes interprètes se sont confrontés dans le cadre professionnel ou personnel. C'est d'ailleurs là tout l'enjeu de la vidéo produite dans le cadre de l'exposition *Corps Rebelles*⁴⁵, par le réalisateur canadien Jean-Louis Pecci, interprété par le danseur, chorégraphe, historien François Chaignaud et la danseuse spécialiste des danses urbaines Cecilia Bengolea. Dans cette pièce, produite pour la section « Danse savante - Danse populaire » de l'exposition, les deux interprètes ont travaillé à prendre du recul sur leur apprentissage de la danse au travers du prisme d'institutions académiques. Par son caractère savant, sa pratique en studio, elle s'opposerait aux autres formes de danses, et convoquerait d'autres significations. Pour François Chaignaud, le « Voguing » est un exemple de la déconstruction de ce clivage. Étant apparu dans des contextes identitaires et sociaux culturels stigmatisés, latino-afro-américains et homosexuels, des États-Unis, sa pratique s'est développée autour des codes du ballet. À la fascination et l'obsession de la maîtrise s'ajoute la notion de déséquilibre, d'impression de vertige. C'est en tournant en dérision certains stéréotypes de genre et en adoptant des postures théâtrales que les interprètes s'exposent dans des situations chorégraphiques risquées pour rendre visible leurs forces et leurs faiblesses. Ainsi s'illustre au sein d'une danse spectaculaire, des enjeux sociaux clairement identifiables, au service de la construction d'une identité chorégraphique.



45 . Exposition *Corps Rebelles*, Musée des confluences, Lyon, 13/09/2016 - 05/03/2017, disponible sur : <http://corpsrebelles.museedesconfluences.fr> consulté le 14/12/2019.

Performativité

**du
quotidien**



De la danse à la performance

Dans le contexte des mouvements artistiques en occident, de la première moitié du XXe siècle, des soirées futuristes et dadaïste, d'expériences théâtrales, la performance permet de lier différentes pratiques de l'art. Elle s'est développée notamment au BlackMountainCollege, depuis 1933. Cela devient l'un des outils pédagogiques majeur de ce lieu d'enseignements pluriels expérimental. Plus tard, porté par les contextes de contestations des années 1960, le corps, par son caractère actif, s'affirme comme au centre de la mise en scène, dont découlera la forme performance incarnant l'une des formes artistiques privilégiées pour traiter de l'actualité.

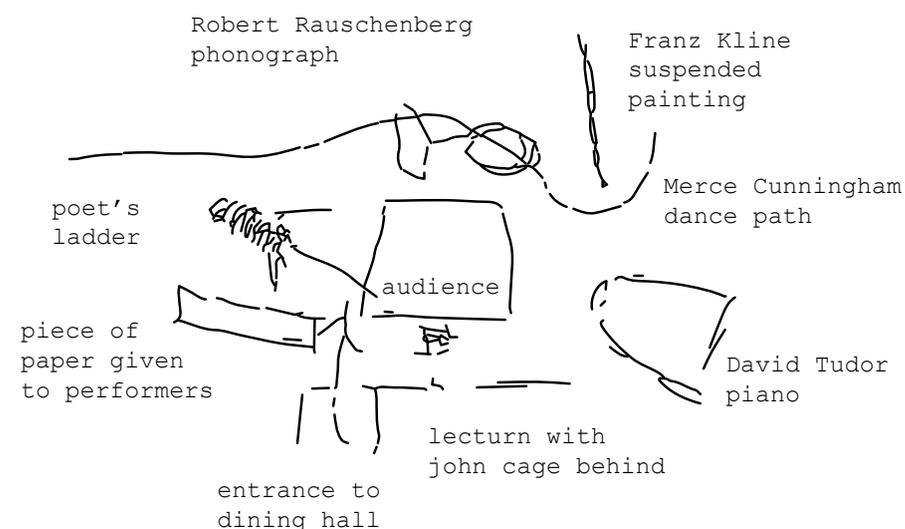
C'est en se positionnant en tant que collègue expérimentale libre, ne délivrant aucun diplôme, que le Black Mountain College a revendiqué, entre 1933 et 1957, une éducation pour tous. Autour d'un système éducatif où l'art occupe une place centrale, les enseignements sont dispensés dans un cadre de gestion collective, sans rapport de hiérarchie.

La danse y trouve sa place parmi les expérimentations théâtrales, au même titre que la poésie, la musique, les arts plastiques. John Cage, enseignant pendant les cours d'été en 1948, puis en 1952, dira à ce sujet : « Je m'intéresse à tout art, non pas en tant que phénomène renfermé sur lui-même, mais en tant que phénomène se dirigeant vers l'extérieur afin de s'interpénétrer avec tous les autres phénomènes, même si ceux-ci sont également des arts ⁴⁶ ». Inspiré par les travaux d'Antonin Artaud, John Cage souhaite développer des formes de représentation où aucun médium ne domine les autres, où « la danse exprime la musique ou [même] que la musique exprime la danse ⁴⁷ ». C'est autour de cette notion d'émancipation réciproque que Merce Cunningham et John Cage collaboreront entre les années 1940 et 1960. En recourant à l'aléatoire et en s'appuyant sur des structures temporelles, les deux artistes s'attèleront à développer des conditions de restitution d'expériences totales, en lien avec les perceptions du quotidien.



46 . Richard Kostelanetz, *John Cage*, Allen Lane, 1971, p. 115.

47 . Richard Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, Limelight, 1988, p. 104.



C'est grâce à un contexte pluri-disciplinaire que vont naître de nouvelles formes artistiques, de nouvelles modalités de performances, au sein du Black Mountain College. Ainsi John Cage imaginera en 1952, *Untitled Event* ⁴⁸, une pièce dont la durée est indéterminée – entre quarante-cinq minutes et deux heures – réunissant des interventions de danse, de photographie et vidéo-projections, de lecture de textes, le tout accompagné par un piano. Chaque intervenant se verra distribué une partition dans laquelle sont indiqués des moments à occuper par une action, une inaction, ou même un silence. Pour la première représentation, les spectateurs seront conviés dans un espace permettant une mise en scène quadri-frontale ⁴⁹ où les invités seront sollicités, cernés de toutes parts, par les interprètes. La proposition de John Cage reflète les idéaux du Black Mountain College : mettre en lien « l'art et la vie ⁵⁰ », laisser entrevoir la possibilité de l'organisation d'une utopie culturelle fondée sur l'expérience du sensible.

48 . Également nommé *Theatre Piece No.1*.

49 . Cf reproduction de M.C.Richard d'un plan de l'*Untitled Event*, 1989.

50 . En référence au titre de l'ouvrage de Maurice Fréchuret, *L'art et la vie – Comment les artistes rêvent de changer le monde, XIXe-XXIe siècle*, Les presses du réel, 2019.

Il peut sembler paradoxale de parler de non-danse pour des pratiques qui prennent racines dans l'exercice chorégraphique. « Dans l'éclosion de la non danse, il y a le constat d'une impuissance à restituer quelque chose de la réalité. ⁵¹ » C'est à travers ce constat que s'inscrit le travail du chorégraphe Jérôme Bel. Par le désir de donner suite à un bon nombre de ses lectures – Barthes, Deleuze, Foucault ... ⁵² – il souhaite s'émanciper de l'aliénation produite par le travail dans un studio de danse. Il va alors concevoir chez lui, avec le danseur Frédéric Seguet, un spectacle, dont le titre est sa propre définition : Nom donné par l'auteur. Pour lui, la mise en scène résulte de « l'organisation d'objets placés dans l'espace avec des temps donnés ⁵³ ». Ainsi il s'agira d'agencer des formes, sans sujets, pour créer du sens. Il sélectionnera dix objets présents chez lui pour les transposer dans le lieu du spectacle, la boîte noire de la salle de théâtre. La décontextualisation de ces objets résonne comme une critique du consumérisme puisque confrontés à un espace neutre, ils ne reflètent que leur condition d'objets, leur banalité, dénuée de toute symbolique immatérielle. Il en va de même pour les deux interprètes, qui par leurs attitudes quasi-inexpressives, peuvent être assimilés à des produits de la culture. Entre chaque manipulation, une pause est marquée pour laisser le temps au spectateur de recevoir et, ou d'intellectualiser ce qu'il vient de voir.

51 . Dominique Frétard, *Danse contemporaine - Danse et non danse*, Cercle d'art, 2004, p. 132.

52 . Propos recueillis par Christophe Wavelet, CND Pantin, 11/01/2005.

disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=H-Lp6KG8bbs>

Consulté le 16/12/2019.

53 . *Ibid.*

De par cette volonté d'échapper aux automatismes de la production chorégraphique au sein des institutions, Jérôme Bel s'est lui-même surpris d'avoir développé un spectacle sans danse, malgré son bagage de chorégraphe danseur. Il est possible d'y déceler une critique de son propre médium, ou même une tentative de rupture avec les modalités de représentation de la danse, cependant ces positions ne sont pas pleinement affichées par l'auteur, le spectateur est laissé libre d'interpréter les choses comme il le souhaite. C'est ce qui fait la force de la proposition du chorégraphe, puisqu'il rend actif le spectateur, en désactivant le danseur.



Avec un même principe de corps désincarné, de corps-matériau, le chorégraphe Willi Dorner a développé en 2004, un projet autour de la relation entre architecture et corps humain. Accompagné par la photographe Lisa Rastl, il diffuse une série de clichés, *Bodies in urban spaces*, illustrant des groupes de performers, portant des vêtements de sport de couleurs vives, s'imbriquant les uns avec les autres, pouvant passer inaperçus dans l'espace public.

Invité dans le cadre du festival *Quartier d'été*⁵⁴ à Paris, en 2007, Willi Dorner renouvelle l'expérience, en proposant sa performance devant un public conventionnel, réuni spécialement pour l'occasion, mais également à un public accidentel, puisqu'elle a lieu dans des espaces accessibles pour les riverains et éventuellement les passants. À travers le principe d'un happening, il veut permettre d'activer un espace démocratique, en suscitant des réactions, générer des commentaires et ouvrir le débat au sein de l'espace public. Il propose un parcours chorégraphique dans la capitale française, accompagné de vingt danseurs, freerunners et performeurs, travaillant en France. Il est important pour lui de contextualiser ses propositions en fonction des équipes qui l'entourent. Dans le cas présent les interprètes ont été sélectionnés, au vu de leur pratique, pour leur capacité à maintenir des positions de contorsion pendant plusieurs minutes. Un travail préparatoire a donc été nécessaire pour élaborer leur mise en place. Sans laisser de traces, rendus anonymes par leurs capuches, les participants vont se positionner, pendant deux minutes, dans des lieux incongrus, préalablement choisis. Il s'agit pour le chorégraphe de questionner les fonctions des espaces urbains, de contextes restrictifs, organisés par des règles, des limitations, des normes de comportements. Il veut imprégner la mémoire visuelle de son audience pour permettre de re-questionner la relation de chacun avec son environnement quotidien.

Entre chaque proposition, les performers se déplacent en courant, pour insuffler la dynamique de la pratique du freerun, mais également pour confronter le public aux rythmes induits par la ville. Ainsi, Willi Dorner veut permettre de confronter l'attention du public avec la cadence imposée par les modes de vie des urbains.

Il souhaite également mettre en évidence la relation de l'aménagement urbain comme extension du corps et ainsi révéler la stérilité, la monotonie de certains dispositifs. S'orchestre ainsi un dialogue entre les structures humaines, figées, verrouillées, avec l'architecture.



54 . Festival artistique, organisé depuis 1990, en collaboration avec le ministère de la culture. Il a été renommé *Festival Paris L'été*, en 2017.



Inspiration du quotidien

« La pensée de la marche,
une pensée de la marche,
c'est la danse justement. Lorsqu'on marche
sur le plateau, puisqu'on ne marche pas pour aller
quelque part, on produit une pensée de la marche.
Peut-être, d'ailleurs,
l'ascension ou la promenade, par exemple,
sont-elles diverses formes de pensées de la marche. »

Selon le contexte, poser un pied devant l'autre peut-être perçu comme un banal déplacement ou bien comme l'exécution d'un geste chorégraphique. Ainsi cette même action, qui fait partie de l'ordinaire et qui est facile à reproduire, nécessite un travail théorique, pour pouvoir y déceler un intérêt dans le champ chorégraphique. L'analyse des gestes qui peuplent le quotidien est pour le théoricien, chorégraphe et danseur Rudolf Von Laban « un champ inépuisable pour la recherche sur les activités motrices ». Il met en pratique l'observation du mouvement au travers de la kinésphère. Cela lui permet de déceler 12 directions possibles par le corps dans l'accomplissement du « faire » et du « danser ». Ainsi, n'importe quel mouvement mérite d'être décrypté, et selon l'intention avec laquelle il est produit, peut être considéré comme de la danse. De ce fait, le classement hégémonique de la danse classique est progressivement remis en question par les partisans du mouvement « modern dance », dont Laban est l'un des pionniers en Europe. C'est animé par le désir de s'affranchir des codes et de la rigueur imposés aux danseurs de ballet, que les artistes, issus de ce mouvement, vont s'efforcer de libérer le mouvement, faisant suite à la danse expressionniste allemande au début du XXe siècle.

Le Judson Dance Theater a largement contribué à la diffusion des principes de la « modern dance ». Ayant reçu, à partir de 1960, l'un des groupes constitué pendant les stages pratique de la chorégraphe Anna Halprin, la Judson Memorial Church va permettre la diffusion d'œuvres chorégraphiques lié à ce mouvement. Cela permettra à Trisha Brown d'initier ses recherches sur l'aspect performatif que revêt l'exercice chorégraphique. Ainsi, en 1966, elle présentera pour la première fois sa pièce *Homemade*. Faisant suite aux expérimentations du théâtre multimédia du Black Mountain College dix ans plus tôt, elle se présente au public avec un système de vidéo-projection qu'elle porte comme un sac à dos. Elle projette la captation de la même performance, synchronisée avec la représentation en cours, avec des zooms sur certaines parties de son corps, ou parfois de plain-pied. Ainsi, en fonction de ses postures, ces images seront projetées en fond de scène, au plafond, au sol, sur le public.

56 . Christine Macel, propos de Rudolf Von Laban, *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011, p. 117.

Pendant trois minutes, Trisha Brown va mettre en scène « des souvenirs qui ont eu un impact sur la construction de [son] identité ». Elle va ainsi retranscrire par le mouvement, en répétant des gestes clairement identifiables, par exemple : lancer une ligne de pêche, décrocher un téléphone, ou encore déplacer une boîte, le tout sans l'aide d'accessoires. En sélectionnant des actions du quotidien, Trisha Brown permet au public de faire le lien avec ses propres habitudes, et enclencher un processus de réminiscence pendant la représentation. Grâce à la vidéo-projection, elle rend identifiable le lien qu'elle tisse entre ses propres souvenirs passés et leur inscription dans le moment présent, en présence du public. La perception de cette pièce aurait été tout autre si elle avait été basée sur des mouvements liés aux codes chorégraphiques du ballet. Une mise à distance s'opère au travers des gestes amples, chargés d'une valeur symbolique tacite. En utilisant des gestes du quotidien, Trisha Brown se rend plus accessible à son public, malgré la distance physique imposée par la scène de théâtre.



57. Trisha Brown, Descriptif de la pièce *Homemade*, disponible sur : <https://trishabrowncompany.org/repertory/homemade.html> consulté le 17/12/2019.

Trisha Brown n'évoque pas directement une volonté d'accessibilité de la danse, mais utilise le geste quotidien, sociologiquement assimilé et instinctif, comme matière chorégraphique. Steve Paxton, danseur et chorégraphe, va développer et diffuser, vingt ans plus tard, une méthode basée sur l'auto-analyse de postures et de mouvements adoptés au quotidien. Celle-ci permet de développer la « concentration sensorielle », c'est-à-dire accroître les capacités de perception du corps. Il enregistre en studio une série de vidéos où il décrypte des mouvements intégrés dans la vie quotidienne et propose une série d'exercice pour ne plus les réitérer de manière automatique mais de manière consciente et ressentie. En prenant le temps d'analyser méticuleusement le déploiement du corps dans la marche, son engagement au travers une poignée de main, il veut permettre d'élargir le potentiel créatif de la danse, grâce à une conscience approfondie de son matériau principal : le corps humain.

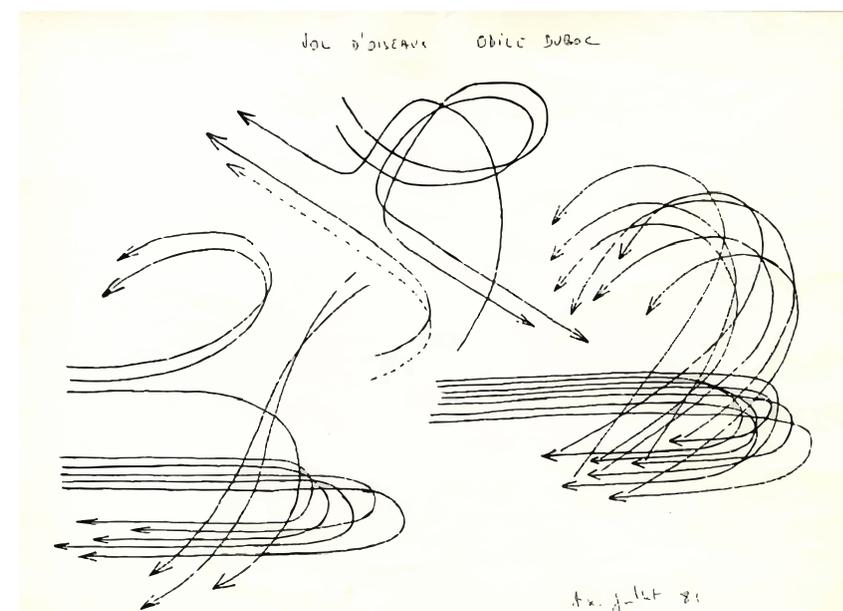
58 . Steve Paxton, *Material for the spine*, Introduction, disponible sur : <https://www.materialforthespine.com/fr/intro> consulté le 17/12/2019.



C'est également au travers d'observations approfondies de situations dans l'espace public, qu'Odile Duboc s'intéresse aux compositions chorégraphiques hasardeuses des va-et-vient de la place des Cadreurs, à Aix-en-Provence. Ayant reçu une formation en danse classique, Odile Duboc deviendra autodidacte par rejet de l'autorité de ses professeurs, avant d'ouvrir sa propre école en 1972 et élargir son répertoire à d'autres pratiques de danse. C'est dans les années 1970 que son travail va être remarqué au cours de performances de rue. Ses recherches vont s'articuler autour de la danse en extérieur, de l'idée de la masse, de l'errance, de la récurrence du mouvement et de la musicalité.

Elle imaginera pour le festival Danse à Aix-en Provence, une pièce de sept minutes, pour au minimum 28 danseurs, intitulé Vol d'oiseau. Elle souhaite recréer par là, la dynamique de ces moments de contemplation, en les comparant aux formations des vols d'oiseaux. C'est un phénomène qui la passionne depuis longtemps, et un spectacle auquel les urbains ont accès, simplement en levant les yeux. Elle tente d'y retranscrire leurs courbes, leurs parallèles, leurs déplacements. Elle souhaite « élargir le champ de la vision spectatrice et la chorégraphie [qui] se trouve ainsi renvoyée à quelque chose de lisible et d'observable dans la nature. ». Elle y travaille les rythmes, les accélérations, les décélérations, la place d'un leader, des liaisons, des récurrences, et surtout de la place de l'éphémère dans le processus chorégraphique. C'est une notion très importante dans ce projet. Lors de sa restitution en 1981, le moment est capté en super 8.

La chorégraphe ne visionnera jamais la captation de ce moment, qui ne sera pas archivée dans de bonnes conditions. La pièce ne sera présentée qu'une seule fois, dans une combinaison unique, comme le sont, tous les jours, celles des passants de la place des Cadreurs à « l'heure du pastis ». Cependant le travail préparatoire nécessaire peut trahir la volonté de créer un moment totalement unique et éphémère. Des compositions, des rôles, des déclencheurs sont nécessaires pour le déroulement de la chorégraphie. Il n'en reste pas moins une retranscription, une ré-interprétation des combinaisons possibles des passants quotidiens sur cette place à Aix-en-Provence. En revanche, malgré le peu de traces disponibles de cette représentation, ce projet restera significatif dans la carrière d'Odile Duboc, puisqu'il s'agira du point de départ d'une recherche in situ de la danse. La presse la définira par la suite « chorégraphe spécialiste de l'extérieur », même si elle ne rejette finalement pas les scènes traditionnelles.



59 . Roger Eskenazi, *Odile Duboc*, Armand Colin, 1991, p. 30.

60 . Roger Eskenazi, *op. cit.*, p. 30.

61 . Françoise Michel, Julie Perrin et Agathe Pfauwadel, *Odile Duboc : archives, mémoire et création*, CND Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015, p. 19.

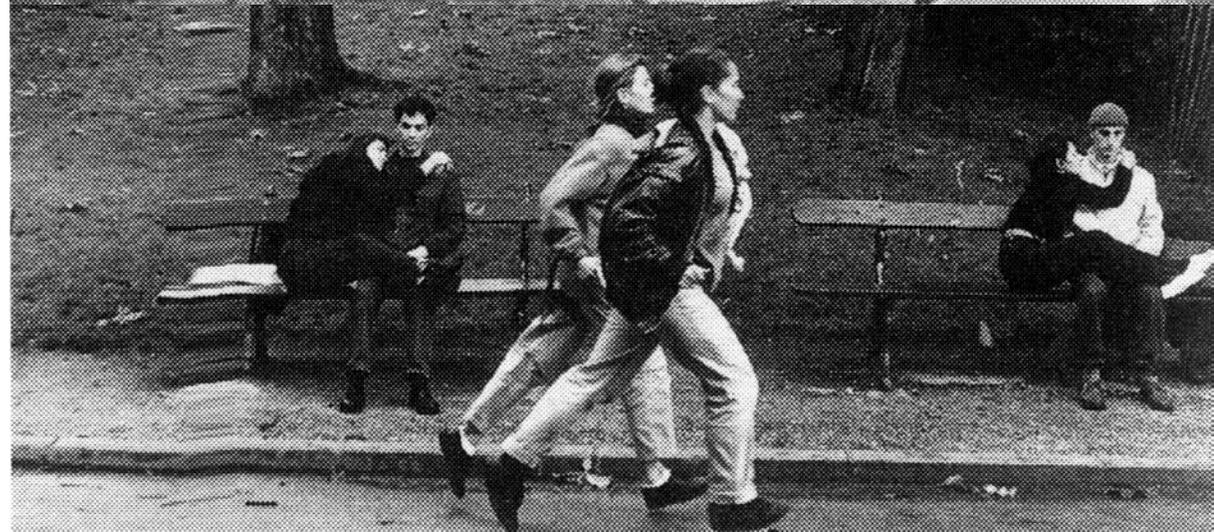
En poursuivant ses observations de situations quotidiennes, Odile Duboc s'intéresse aux attitudes des usagers de l'espace public. Elle souhaite puiser dans le réel et étudier les mouvements motivés par un but. Elle décèle un fort potentiel poétique dans la restitution d'un geste dans le même lieu où il a été puisé. Son désir de transmission vont l'amener à organiser des stages d'écoute, pour aiguïser « le regard actif et critique sur ce qui est en train de se faire ». C'est par un travail d'improvisation qu'elle aborde cette thématique. Ces stages sont ouverts à tous : amateurs, étudiants en art dramatique et lyrique, scolaires, public non averti... Elle les construit comme des portes d'accès à l'art contemporain, à travers les relations à l'espace, au temps, à la musicalité, à soi, aux autres.

En mettant en pratique ce qui a été développé dans ces ateliers, non loin de son studio rue Fernand-Dol, Odile Duboc va définir un processus chorégraphique lié à l'observation. Dans un lieu public, les « danseurs » captent des attitudes, des gestes d'un usager de l'espace public. Les attitudes observées servent de point de départ à la construction d'une phrase chorégraphique. Les participants incarnent alors le rôle d'un Fernand qui sera chargé de transmettre cette phrase aux autres complices. Ainsi va s'organiser une boucle de mouvements, qui se composera de quatre à cinq attitudes distinctes, sans indications de durée. C'est par « l'écoute » entre les danseurs que la phrase va évoluer, initiée par le premier Fernand. Il s'orchestre alors un jeu de mime, où le but n'est pas de tourner en ridicule le comportement de quelqu'un, mais de créer un lien « emphatique » entre les occupants d'un même lieu. L'exercice semble enfantin puisque ce principe de transmission de paroles ou de gestes est un jeu encore pratiqué dans les cours d'écoles en France. Il s'agit d'un procédé accessible par son aspect ludique, sa capacité à divertir et à créer un lien, mais aussi apte à enclencher un dialogue, entre des participants qui partagent une même curiosité d'expérimenter l'espace urbain et, selon la réaction ou non des spectateurs présents, interpellés par le caractère anti-conventionnel de cette démarche.

62. Même s'il s'agit d'une performance, l'investigation chorégraphique reste le point de départ de la démarche d'Odile Duboc. Ainsi ce sont d'avantage des danseurs plutôt que des performers dans cet exercice.

63. C'est par une attention visuelle accrue que les Fernands vont se transmettre et faire évoluer la phrase chorégraphique. Ils n'ont pas pour consigne d'échanger verbalement.

64. Empathie créée par l'observation et l'analyse du comportement et de l'attitude d'autrui. Dans la capacité de s'identifier à autrui dans ce qu'il ressent.



**L'espace
public,**

**un espace
utopique.**



Le droit à un espace apolitique.

L'emploi du terme « espace public », à l'échelle de l'histoire, est assez récent. On le retrouve pour la « première fois ⁶⁵ » en 1765 dans un ouvrage du juriste autrichien Joseph von Sonnenfels. Il y voit la nécessité de censurer tout message assimilés à « une sorte de publicité ⁶⁶ ». Il souhaite proscrire la diffusion de messages d'intérêts, qui peuvent présenter une entrave à la liberté d'opinion. Pendant cette période des Lumières, apparaît la volonté d'ouvrir des espaces de débats et répondant au besoin d'espaces de liberté de communiquer. La voie publique devient un outil de régulation intellectuelle pour lutter contre l'obscurantisme, aider au perfectionnement des États grâce à la diffusion d'informations et de connaissances. Cela aura pour conséquence d'induire une auto-régulation de la société et devient le théâtre de l'organisation de la société civile à la veille de la révolution française.

65 . Nina Birkner et York-Gothart Mix, *Qu'est-ce que l'espace public ? Histoire du mot et du concept*, Dix-Huitième siècle, n°46, 2014, p. 285 .

66 . Joseph von Sonnenfels, *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft, Principes de la police, du commerce et de la science économique*, vol. 1, Joseph Kurzböck, 1765, p. 82.

Thierry Paquot, urbaniste et philosophe, décèle une différence dans l'emploi d'espace public au pluriel : « les espaces publics, quant à eux, désignent les endroits accessibles au(x) public(s), arpentés par les habitants, qu'ils résident ou non à proximité. Ce sont des rues et des places, des parvis et des boulevards, des jardins et des parcs, des plages et des sentiers forestiers, campagnards ou montagneux, bref, le réseau viaire et ses à-côtés qui permettent le libre mouvement de chacun, dans le double respect de l'accessibilité et de la gratuité ⁶⁷ ». Il développe une vision très large de ces espaces, dépassant les frontières urbaines. Au singulier, sa définition de l'espace public rejoint les idéaux des Lumières : « le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s'efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue ⁶⁸ ».

C'est donc le lieu où les enjeux privés sont soumis aux principes de la démocratie. Il semble donc impossible d'envisager, au travers de la notion « d'espace public », une entité homogène puisque son organisation dépend de conditions politiques et des régimes en place. La notion de démocratie reste relative puisqu'en 2018, est estimé à 37% le taux de la population mondiale qui vit au sein d'un régime autoritaire ⁶⁹. L'espace public, les places, les rues où s'expriment toutes formes de liberté revendiquée deviennent alors des lieux de manifestation et d'insurrection, où la répression peut s'exercer avec une intensité relative aux valeurs des droits de l'homme en vigueur dans ces régimes. Ces espaces cristallisent de forts enjeux politiques, la rue constituant à ce titre l'un des théâtres de revendications, de manifestations de mécontentements ou de joies, au sein d'espaces gérés par les autorités. Les printemps arabes de 2011 et 2019, le mouvement Indignados avec l'occupation de la Puerta del sol à Madrid en 2011, Occupy Wall Street à New York la même année, Nuit Debout place de la république à Paris en 2016, le mouvement des Gilets jaunes sur la quasi-totalité du territoire français, sont des exemples parmi d'autres qui témoignent de relations stériles entre gouvernants et gouvernés.

Pour désenclencher et éviter ces situations de conflits, Erik Swyngedouw, membre de la Manchester Urban Institute, estime qu'« une bonne politique urbaine encourage la divergence, crée des désaccords et déclenche à la fois le débat et l'expérimentation de futurs urbains plus égalitaires et inclusifs ⁷⁰ ». Il est nécessaire de réagir aux politiques consensuelles, idéologiques, engendrées dans la majorité des cas, par un dictat économique. Il critique une instrumentalisation politique, qui s'affaire à satisfaire « les rêves, les fantasmes, les goûts, et les désirs des élites culturelles, politiques et économiques transnationales ⁷¹ ». Il est difficile d'imaginer d'autres possibilités que celles qui s'appliquent par des mécaniques capitalistes. La nécessité de moyens financiers induit les modalités de gouvernances, de projets. Il est nécessaire de dresser un cadre post-politique dans les espaces urbains au moyen d'espaces apolitiques, auto-gérés.

C'est grâce à la productions d'expériences collectives que peuvent se dessiner des valeurs communes. Pour Pascale Bonniel-Chalier, déléguée aux événements et à l'animation culturelle de Lyon en 2006, « la fête propose dans un temps et un espace donné, de faire communauté, de faire démonstration que vivre ensemble nos diversités est non seulement possible, mais surtout enrichissant et valorisant pour tous ⁷² ». La fête est un exutoire des tracas quotidiens, elle donne du sens à la vie quotidienne.

Déjà en 1758, dans sa Lettre à D'Alembert (Lettre sur les spectacles), Rousseau, de manière explicite, conférait à la fête la fonction hautement politique d'activer – littéralement de mettre en mouvement, chorégraphier – la citoyenneté : « Quoi ! ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. À quels peuples convient-il mieux de s'assembler souvent et de former entre eux les doux liens du plaisir et de la joie, qu'à ceux qui ont tant de raisons de s'aimer et de rester à jamais unis ? ⁷³ ». Elle est l'expression d'un lien, fraternel, constitutionnel, occasionnel, de convictions entre les individus.

67 . Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009, p. 5.

68 . Ibid. p. 5.

69 . FreedomHouse, *Rapport sur la liberté dans le monde*, 2018,

disponible sur : https://freedomhouse.org/sites/default/files/FH_FITW_Report_2018_Final_SinglePage.pdf

70 . Eric Swyngedouw, *Civic city, Cahier 5, Le design de la ville post politique et de la cité insurgée*, Éditions B42, 2017, p. 213.

71 . Ibid., p. 213.

72 . Banlieues d'Europe, *La place et le rôle de la fête*, Certu, 2006, p. 12.

73 . Jean Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert*, Gallimard, 1987, p. 62.

La fête est une pratique d'affirmation de soi, où l'on peut « récupérer ce qu'ils ont laissé d'autres faire à leur place ⁷⁴ ». C'est l'occasion de suspendre momentanément la hiérarchie sociale et de renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté.

De par « l'absence de points de cristallisation sociaux, culturels et civiques ⁷⁵ », Victor Gruen entrevoit le centre commercial comme une réponse. Dans un esprit de fête, il s'inspire des villes méditerranéennes, qui tolèrent certains excès, incarnent un paradis perdu, et permettent d'insérer différentes fonctions sociales et non pas seulement des commerces. Cependant ces dimensions sociales, festives et permissives n'ont pas été conservées par la suite, dans le développement du modèle des centres commerciaux, ne répondant pas assez efficacement à la nécessité de rentabilité. Pourtant la fête et la consommation sont des principes qui peuvent se servir mutuellement. Le lâcher-prise dont est porteur la fête, tout comme l'était et le reste encore, dans certaines traditions, le carnaval, rend moins conscient l'acte de consommer. Est-ce que l'accès à la fête doit être régi uniquement par des questions d'ordres financières ? Pour Richard Lagrange, directeur de la DRAC Rhône Alpes en 2006, « la fête est un bien commun qui permet de retrouver le sens des échanges non marchands dans l'espace public et peut délivrer un message d'un monde offrant à nos possibilités, un monde plus ouvert et plus convivial ⁷⁶ ». Le développement de cadres festifs, non restrictifs, peut permettre de désenclaver les usages de l'espace public, favoriser le brassage des communautés et investir les zones tampons qui fragmentent le paysage urbain.

74 . Jacques Hamel, Julien Forgues Lecavalier, Marcel Fournier, *La culture comme refus de l'économisme, Écrits de Marcel Rioux*, Les presses de l'université de Montréal, 2011, p. 514.

75 . Victor Gruen, *op. cit.*, p. 24.

76 . Banlieues d'Europe, *La place et le rôle de la fête*, Certu, 2006, p. 12.



Le droit à la culture

Dans la déclaration universelle des droits de l'Homme, de 1948, ratifiée par 58 États, est mentionné : « Toute personne, en tant que membre de la société, a droit [...] à obtenir la satisfaction des droits [...] culturels indispensables à sa dignité et au libre développement de sa personnalité, grâce à l'effort national et à la coopération internationale, compte tenu de l'organisation et des ressources de chaque pays. ⁷⁷ » Il n'est pas fait mention d'un droit à la culture, mais de droits culturels, ce qui permet de rendre compte de la nécessité d'un droit universel, s'appliquant de manières différentes au sein d'une pluralité de cultures. En 2007, l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme de l'Université de Fribourg a proposé, à l'UNESCO, un texte permettant d'éclaircir l'application de ces droits face « à la permanence des violations [et] la marginalisation des droits culturels ⁷⁸ ».

77. Déclaration universelle des droits de l'homme, 10/12/1948, art. 22.

78. Groupe de Fribourg, *Les droits culturels, Déclaration de Fribourg*, 2007 p. 12.

Ces violations s'orchestrent parfois dans des contextes de divergences, ce qui donne lieu à des manifestations, des affrontements. Dans le cas contraire, la volonté de réunir et fédérer se heurte au caractère identitaire du concept de culture. La nécessité de production de normes par les sociétés industrialisées, les enjeux marchands de la société de consommation, engendrent une vision et une appréciation globale du monde. C'est dans une logique systémique que s'organise la production culturelle, où l'art devient spectacle, où il est au service d'une dynamique de consommation.

En 1967, Guy Debord publie son essai *La Société du spectacle*. Il dénonce des processus d'aliénation de la société par la construction de stéréotypes au travers de contenus spectaculaires qui ne laisse pas de place à la manifestation d'opinions. Il entrevoit la nécessité de renverser « la dictature de la marchandise » au travers du bouleversement de la vie quotidienne. Pour lui, « l'avant-garde culturelle a [...] un rôle essentiel à tenir en termes de propagande en faveur d'une vie plus libre ⁷⁹ ». C'est avec cette idée de propagation que se dessinent des possibilités de stimuler le quotidien. La culture a un rôle à jouer dans la remise en question d'un cadre de vie, de rendre visible d'autres perspectives pour favoriser l'épanouissement de l'individu. Cet accès à la culture ne peut se faire de façon passive, face à un art contemplatif, de la même manière que consommer doit être le résultat d'un acte conscient et non pas influencé par la médiatisation. Ainsi, pour lutter contre la prolifération d'images d'intérêts au sein de l'espace public, l'art peut être une alternative pour « enrichir » le quotidien.

Pour Henry Lefebvre, l'être humain a des besoins spécifiques qui ne peuvent pas être satisfaits par la consommation et la possession. « Il s'agit du besoin d'activités créatrices, d'œuvres, des besoins d'information, de symbolisme, d'imaginaire, d'activités ludiques ⁸⁰ ». Ces besoins peuvent s'émanciper de logiques commerciales et s'organiser autour de la découverte, de la rencontre, d'échanges.

« La transparence et la clarté de l'abstraction "pure" ne sont pas accessibles à tous. Pour saisir l'abstrait, une "culture" est nécessaire, et bien plus encore pour atteindre les frontières inquiétantes qui distinguent et unissent à la fois le concret et l'abstrait, la connaissance et l'art ⁸¹ ».

79 . Éric Brun, *Les situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*, 2014, p. 127 .

80 . Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, 1968, p. 95.

81 . Henri Lefebvre, *op cit.*, p. 81.

Une médiation est nécessaire pour ne pas imposer brutalement un contenu, une interprétation donnée comme évidente mais qui est finalement perçue comme inaccessible, et réductrice à l'encontre d'un public non averti. Elle peut se développer dans le cadre de rencontres, d'échanges, d'ateliers participatifs. Il s'agit de développer la conscience d'un dissensus légitime, qui « remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun ⁸² ».

Une culture de la transgression semble difficilement envisageable, même si elle sert des idéaux fédérateurs puisqu'elle s'oppose aux principes établis par des lois et des normes culturelles tacites. Les premières sont fixées par des représentants du peuple, les secondes sont dépendantes de « la sensibilité d'une époque ⁸³ » et s'inscrivent dans l'histoire d'une société donnée. Elle doit garder comme limite l'atteinte à la liberté d'action et d'opinions d'autrui.

Il s'agit d'imaginer un cadre propice au développement de la divergence, de l'émancipation d'un confort marchand. La danse est un élément important dans la constitution d'une culture. S'inscrivant dans une logique d'émancipation du corps, elle peut permettre de réduire l'emprise du consensus consumériste et accroître le développement d'une expression personnelle libre et partageable. Le cas de la danse contemporaine illustre parfaitement la notion de divergences d'interprétation. Il s'agit d'un art morphocinétique, lié au corps en mouvement, qui développe son trajet en rapport avec la psychologie et l'histoire d'un sujet, mais également sémiocinétique, qui met en relation l'individu et son milieu dans une volonté de communication. Il met donc en jeu la subjectivité du regardeur, de son destinataire, et ne fait pas forcément sens lorsqu'il se confronte au paradigme du spectateur. C'est par la pratique, qu'il devient plus facile de saisir ces prérequis, d'avoir certaines clefs pour développer un avis subjectif, une sensibilité notamment grâce à une mémoire corporelle, emphatique. Il ne s'agit plus simplement de l'institutionnalisation des modalités d'accès à la culture, mais à leur développement par des pratiques autonomes et participatives.

82 . Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 55.

83 . Jean-François Sirinelli, *La norme et la transgression*, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n°93, janvier 2007, p. 7.

**De
nou-
velles
modalités**

**de
repré-
senta-
tion**



L'émancipation des salles de spectacles

De cette volonté d'une diffusion légitime et démocratique de la culture, une partie des avant-gardes artistiques des années 1960 se sont organisées en mouvements internationaux. Pour L'internationale situationniste, dont Guy Debord rédige l'un des éléments fondateurs ⁸⁴, l'un des enjeux principaux de cette prise de conscience globale réside dans la nécessité de « création [de] conditions de création ⁸⁵ ». C'est face aux inégalités sociales, aux prises de décisions politiques litigieuses, aux conflits internationaux, qu'il est nécessaire de trouver de nouveaux dispositifs de créations artistiques, et que l'espace public est une alternative logique à la salle de spectacle.

84. Guy Debord, *Rapport sur la construction de situations*, Mille et une nuits, 2000, publié à l'origine en 1957.

85. Guy Debord, *CŒuvres*, Gallimard, 2006, p. 640.

Outre Atlantique, l'artiste américain Allan Kaprow, dans ces mêmes années, la fin des années 1950, développe sa pratique autour de la nécessité d'inscrire l'art dans le domaine de la vie quotidienne ⁸⁶. Il s'agit de concevoir des actions artistiques, pour vivre une expérience collective où le public est convié : le Happening. C'est cette notion d'expérience qui est importante, puisqu'elle permet de décaler le propos d'un art comme conception d'artefacts possédant une valeur marchande, vers une production d'œuvres possédant une valeur sensible. Ainsi se développe la performance, le Happening et l'implication du spectateur, en produisant des formes d'art non statiques. Chaque pièce jouée ne sera jamais la même que la fois précédente, ainsi a-t-elle une valeur unique pour ceux qui ont su la recevoir. Ces restitutions s'organisent en majorité dans les galeries ou les musées, mais également en extérieur, dans l'espace public. Pour la restitution de *Household* en 1964, Allan Kaprow donne rendez-vous au préalable à tous les participants pour discuter des modalités de la pièce qui aura lieu dans une décharge aux alentours de New-York. C'est pour s'émanciper d'un rapport frontal à l'art qu'il n'y aura donc aucun spectateur à proprement parler lors de ce happening, puisque les seules personnes présentes occuperont une place active lors de l'évènement.

86. En référence au titre des écrits d'Allan Kaprow : *Essays on the Blurring of Art and Life*.

C'est l'artiste Jean Jacques Lebel qui importe la pratique du Happening en France, avec notamment Sigma, en 1966, à Bordeaux. Il propose aux habitants de parcourir les rues de la ville avec des sacs sur la tête, rendus ainsi anonymes, et ainsi expérimenter d'une autre façon la ville, de percevoir son environnement autrement qu'à travers le sens de la vue. Certains participants vont même enlever leurs chaussures pour pousser l'expérience sensorielle encore plus loin. Dans ses entretiens avec les fondateurs de la troupe de théâtre libertaire américaine Living Theater, Jean Jacques Lebel évoque l'élaboration d'une « société expérimentale ⁸⁷ » grâce à un « rapport direct aux individus et à la vie débarrassé de tout artifice. ⁸⁸ »



87. Jean Jacques Lebel, *Living Theater, Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*, Pierre Belfond, 1969, p. 16.

88. Patricia Brignone, *Les nouvelles pratiques du corps scénique : pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques, performance* Volume 1, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Rennes, École doctorale Arts, Lettres, Langues, 2018, 377 p. 81.

La même année, en 1968, invité au festival d'Avignon, la troupe du « Living Theater » défend la représentation de la pièce de Gérard Gélas *La paillasse au sein nu*, interdite par le préfet du Gard. Pour ce faire, les membres de la troupe jugent qu'elle doit être jouée dans la rue, en tant que signe de protestation contre l'autorité bien-pensante de la préfecture. Cependant le directeur du festival refuse également. S'en suivent plusieurs manifestations, à l'encontre de celui-ci. La troupe du Living Theater décide de partir avant la clôture du festival en signe d'ultime protestation. Dans ce contexte de revendications, l'émancipation des institutions fut impossible car les tentatives de dialogue ont successivement échoué. Le contenu des spectacles et les méthodes employées étant litigieuses, comportant des « risques de trouble à l'ordre public et atteinte à la personne du chef de l'État ⁸⁹ ». C'est animée par un esprit libertaire et de revendication populaire (d'un art pour tous), que la troupe du Living Theater s'est émancipée des salles de spectacle, dans les années 1960. Portés par des idéaux anarchistes, le groupe aspire à l'égalité entre membres de la troupe et le public, « en dehors de toute forme d'autorité [et] de transaction monétaire ⁹⁰ ». Julian Beck confiera à Jean Jacques Lebel, à la suite des événements d'Avignon : « Faire en sorte que ce que nous avons à dire ne serve pas uniquement à cette élite qui va au théâtre (pour flatter leur ego et leur intelligence et les renseigner sur l'opposition), faire en sorte qu'ils ne me limitent plus, qu'ils ne m'intègrent plus, qu'ils ne me récupèrent plus ⁹¹ ». En utilisant les principes du Happening, la troupe invite le public à le rejoindre et improviser pour ainsi créer un sentiment de communauté où chacun a le droit de prendre la parole, amenant à stimuler intellectuellement le spectateur. C'est en en se confrontant au hasard, à l'imprévisible et à des situations réelles, que le Living Theater souhaite développer des contextes de prise de conscience.



89 . Joël Rumello, *Réinventer une utopie, le Off d'Avignon*, HD ateliers Henry Dougier, 2016, p. 26.

90 . Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, 1968, p. 67.

91 . Julian Beck dans Jean Jacques Lebel, *op.cit.*, p. 138.

Autre exemple d'ancrage artistique dans l'espace public : celui de la danseuse et chorégraphe Trisha Brown, laquelle n'a investi les salles de spectacles qu'à la fin de sa carrière. Formée à divers types de danse : classique, moderne, acrobatique, claquettes, jusqu'en 1958, elle entreprend, dix ans plus tard, une série d'œuvres destinées à être filmées, dont certaines en couleurs. Elle conçoit la pièce Ballet, où elle tend deux cordes entre deux cheminées d'immeubles. C'est en tutu rose qu'elle décide d'exécuter elle-même cette performance, pour confronter le vocabulaire de la danse classique, associée au ballet romantique, avec celui du corps du danseur inscrit dans un environnement instable, contraignant, minéral. Elle souhaite évoluer en équilibre sur ces deux cordes en adoptant les réflexes et postures de la danse classique, par le gainage du corps. La précarité de l'installation, avec un corps en recherche permanente d'équilibre, lui fait adopter des postures inhabituelles, rigides. Ainsi s'opère une remise en question de la confiance qui se dégage habituellement des danseurs classiques et rend la scène presque ridicule. Le parti-pris de son costume créé un contraste flagrant, une inadéquation avec l'environnement urbain, presque industriel de cheminées et de toitures d'immeubles new-yorkais. La scène a été filmée et pensée pour donner une dimension acrobatique et périlleuse. Le cadrage est resserré sur Trisha Brown et ne permet pas de voir le sol. Ainsi, lorsque l'on aperçoit une partie du dispositif, on peut imaginer qu'elle évolue au-dessus du vide entre deux immeubles. C'est peut-être grâce à ce sens du danger imminent que le ridicule est écarté et que transparaît l'intention de la chorégraphe, celle de confronter la stature du danseur, et l'imaginaire suscité par son costume, à une pratique performative acrobatique en évoluant au moyen d'un dispositif rudimentaire.

C'est via une démarche de scénographe qu'elle s'approprie l'espace urbain. Usant d'un cadrage cinématographique, Trisha Brown souhaite convoquer les images d'un imaginaire collectif : d'un côté la rigueur et la virtuosité du ballet, de l'autre la rectitude et la matérialité de la ville de New-York. La corde tressée évoque le domaine du funambulisme et de la construction, les cheminées en briques à l'industrialisation, les toits d'immeubles à l'habitat urbain. Le tutu, en revanche renvoie plutôt à l'univers intemporel et légèrement suranné de la danse classique. Trisha Brown laisse ici une place à l'imagination du spectateur et développe un cadre où les imaginaires se confrontent. Cette performance peut se lire teintée d'une dimension féministe. Ce corps désincarné de la ballerine instrumentalisée par le chorégraphe pour composer un ballet est ici mis en scène et incarné par une femme. C'est par son émancipation des salles de spectacles qu'il lui est possible de poursuivre cette recherche en autodidacte et non pas au service des institutions. C'est ce qui va la conduire à pousser encore plus loin l'idée de contrainte. Sans volonté de soumettre un mouvement chorégraphié à la gravité, elle veut d'abord percevoir l'altération du mouvement sur des gestes quotidiens, que le corps assimilé comme des réflexes.



Le 18 avril 1970, elle organise la captation d'une série de performances *Dances in and around 80 Wooster Street* (du nom de l'adresse où se trouvait son studio). Entourée de l'artiste et l'anthropologue, Richard Nonas, d'un autre artiste Jared Bark ainsi que de son mari Joseph Shlitcher, elle va concevoir la pièce *Man walking down the side of a building*. Afin de garder trace de l'événement, elle fera appel à Peter Mulher pour filmer la performance, auquel a assisté un nombre restreint de personnes conviées. Le tour de force de cette pièce, véritable défi à la pesanteur (au cœur de ses recherches), consiste en une descente à l'aplomb de la façade de l'immeuble de sept étages du 80 Wooster Street, réalisée par son compagnon maintenu par une corde (et sécurisé par deux assistants). C'est donc face au vide, le corps gainé, et perpendiculaire à la façade, qu'il va tenter de reproduire l'action de marcher, dans des conditions où deux forces s'opposent à lui : la gravité et le harnais qui le maintient au niveau du bassin, retenu par ses deux complices.

Elle qualifie Joseph Shlitcher, dans cette performance, de danseur, puisque ce qui intéresse Trisha Brown, ici, est le mouvement développé par le performeur, son aspect chorégraphique et maîtrisé. La démarche voulue par Trisha Brown se veut lente, en évitant toutes impulsions de pas afin de ne pas s'éloigner de la surface du mur et garder ainsi un parcours le plus rectiligne possible et conserver le contrôle pendant sa traversée. Sa posture contrôlée au maximum le maintient dans une absolue verticalité afin d'imiter au mieux une démarche ordinaire. La décomposition du mouvement, par le développé de ses pas et la retenue du mouvement dans son bassin a été rendue possible par la remise en question de l'environnement du danseur. Ce résultat fait écho aux récentes conquêtes spatiales avec les premiers pas sur la lune de Neil Armstrong en 1969.

Trisha Brown s'inspire de cette citation de John Cage : « Toutes ces questions sourdes qui surgissent dans le processus de sélection du mouvement abstrait selon la tradition de la danse moderne, quoi, où, quand, comment, sont résolues en faisant collaborer le chorégraphe et le lieu. Si vous éliminez toutes ces possibilités excentriques que l'imagination chorégraphique peut évoquer et que vous n'avez qu'une personne qui marche dans une allée, alors vous voyez le mouvement comme une activité ⁹² ».

92 . Susan Rosenberg, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, Wesleyan University Press, p. 78. Citation originale : « All those soupy questions, that arise in the process of selecting abstract movement according to the modern dance tradition - what, when, where and how - are solved in collaboration between collaboration and place. If you eliminate all those eccentric possibilities that the choreographic imagination can conjure and just have a person walk down an aisle, then you see the movements an activity »

Pour Trisha Brown, la question du lieu et de l'espace est fondamentale. Il était important pour elle de sortir des espaces de représentations classiques pour déceler l'essence du mouvement et proposer un nouveau vocabulaire gestuel à la danse.



En France, la compagnie Ex nihilo, fondée en 1994, développe ses productions uniquement en extérieur. Il ne s'agit pas pour eux de produire en studio et de restituer leurs projets dans les rues, à la vue de tous. La compagnie a pour volonté d'aller à la rencontre d'un espace urbain ou naturel, et à la rencontre des publics. Ainsi, au milieu des flux générés par la ville, la danse occupe les espaces du quotidien, et grâce à une pratique régulière, elle vient inscrire le processus de développement chorégraphique dans une logique de cohabitation en ville.

À l'occasion des 30 ans de la compagnie Kelemenis, les fondateurs de la compagnie Ex Nihilo ont été invité à créer un événement pour célébrer la danse. Leur idée a été de convier un grand nombre de danseurs, la plupart amateurs, place Bargemon, dans le quartier du vieux port à Marseille, en 2017. Ils développent ensemble une pièce, Rumeurs, où une centaine de danseurs investissent la place en déambulant. Ils occupent l'espace en l'arpentant de manière rectiligne, avec des rythmes différents (marches lentes, pas pressé ou même parfois en courant). Une musique, assez lente et pesante, les accompagne. Certains danseurs interagissent, pendant que d'autres continuent de dessiner l'espace par la déambulation.

Ce processus s'inscrit dans l'héritage, de l'inspiration du quotidien dans la danse, initié par Lucinda Childs et sa pièce Calico Mingling. En 1973, elle imagine une pièce pour quatre danseurs. Ceux-ci effectuent en silence, sur une esplanade, des trajectoires en lignes droites, mouvements circulaires et allers-retours répétés. Ces mouvements s'inscrivent dans le quadrillage du revêtement de sol, et la géométrie du contexte urbain environnant. Cela peut paraître assez répétitif et dénué d'intérêt de regarder quatre personnes, exécutant une chorégraphie supposée infinie, où il s'agit principalement de marcher. Ce projet s'inscrit dans les recherches de radicalisme chorégraphique de Lucinda Childs. Il a également été conçu à la base pour la caméra de Babette Mangolte qui révèle l'efficacité de cette chorégraphie par des points de vues aériens donnant une vue d'ensemble sur les combinaisons proposés par les interprètes.



Rapport avec le public

Dès le XVIII^e siècle, devant les limites des idéaux réalistes de certaines pièces de théâtre, Diderot avait théorisé, quant à lui, l'édification du « quatrième mur ⁹³ » au théâtre par la volonté de mettre à distance le spectateur, l'exclure pour qu'il soit meilleur juge de ce qui lui est représenté. Il semble se développer, très largement aujourd'hui, une logique de conception inverse, qu'il s'agisse du théâtre, des arts plastiques, du design, de l'architecture, ou encore de l'urbanisme. La participation du public, des usagers, permet de bénéficier d'une légitimité dans la démarche de conception. C'est ce que l'on va nommer, dans le cadre de l'aménagement des villes, l'urbanisme tactique. Pour Jean-Yves Chapuis, ces projets « qui occupent de façon légère et temporaire des sites peuvent également, comme certains projets artistiques, obtenir des résultats importants en termes d'appropriation. Mais malgré leurs qualités sociales et humaines, ces projets liés à des espaces publics spécifiques sont encore loin de pouvoir provoquer le basculement mondial des territoires urbains vers le durable ⁹⁴ ». Cependant ces ambitions ne doivent pas être un frein à la démarche de sollicitation des publics. La mise en place de permanences d'informations, de réunions citoyennes ou surtout d'ateliers participatifs, permet de sortir progressivement d'un rapport stérile aux interventions urbaines, et développe le décloisonnement des pratiques de l'espace public.

93 . Pierre Frantz, *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2008, p. 36.

94 . Jean-Yves Chapuis, *Profession urbaniste*, L'aube, 2014, p. 83.

En 2001, La Zouze, dirigée par le chorégraphe Christophe Haleb, propose des ateliers de couture pour les habitants du quartier de St-Musse de Chateaufallon, près de Toulon. La créatrice de costumes, Misa Ishibashi, était accompagnée d'une dizaine de femmes volontaires pour réaliser une toile de 45m², composée de chemises, torchons, gants, pantalons, morceaux de draps récoltés et apportés par celles-ci. Elle déploie le dispositif dans les espaces verts de l'une des résidences de la ville, sous forme de tente géante. Composée par les anciens effets personnels des habitants, la structure devient le symbole de l'union des résidents, une mise en scène des notions de proximité, de participation, d'observations, de cohabitation, d'aménagement de l'espace et d'usage du temps. De par sa démesure et son caractère insolite, les curieux sont invités à rompre avec leur compréhension raisonnée des choses, pour vivre un moment inattendu grâce aux interventions loufoques des membres de la compagnie. Déclamant des poèmes sur les privations nécessaires et la pression psychologique qui s'exerce lors de l'accès à la propriété d'une résidence secondaire, ou bien sur les modalités d'exercice du sirtaki à Varsovie, les interprètes font sortir les habitants de chez eux pour un moment partagé de divertissement, de dépaysement, d'évasion dans leur cadre de vie quotidien.

Après une saison de repérage entre 2004 et 2005, la compagnie décide d'établir le premier territoire d'expérimentation de Résidence secondaire dans les environs de l'hôpital Montperrin, à Aix-en-Provence. Ils souhaitent expérimenter le nomadisme dans des lieux déjà habités ou délaissés, se confronter à la notion de consommation d'espace et à son caractère instable. Ils développent un travail transdisciplinaire en mettant en place de nombreux ateliers et laboratoires pour expérimenter et partager leur vision de la danse. Ils développent ainsi une pratique dramaturgique de la danse où théâtre et arts plastique viennent accompagner leurs créations. Grâce à de nombreuses résidences d'artistes, ils s'immergent dans des contextes variés et se confrontent à des publics très différents.

En 2005, accompagnée d'une dizaine de volontaires, la compagnie va arpenter les chemins aux environs de l'hôpital psychiatrique Montperrin à Aix-en-Provence, avec l'idée d'occuper le territoire le temps d'une journée. Ils se définissent comme des usagers, explorateurs, navigateurs heureux, mais pas comme de simples spectateurs d'une troupe en procès de création, s'inscrivant en cela dans la lignée des happening d'Allan Kaprow. Équipés de grands lais de tissus, tous les participants viennent tester le confort des différentes typologie de territoires qu'ils rencontrent et utilisent les éventuels objets laissés, abandonnés. Ainsi, une haie taillée va faire office de table de banquet, une fois recouverte d'une grande nappe blanche. S'improvise même un salon de jardin en rassemblant palettes de transports, pots de fleurs, chaises en plastique. Ces déambulations et ces moments de repos sont ponctués par des improvisations chorégraphiques et théâtrales. La troupe tente d'installer différents contextes imaginaires pour activer la créativité de chacun des participants. Chaque objet trouvé est prétexte à servir de costume ou bien même de scénographie.

Deux mois plus tard, en juillet, l'expérience est renouvelée lors du festival Les Envies-Rhônelements, au domaine de la Palissade, en Camargue. La compagnie invite une quarantaine de participants (adultes et enfants), à s'installer dans le parc régional, presque dépourvu de traces humaines, à l'exception de quelques chemins de terre.

Munies d'outils, de toiles, de matelas gonflables, d'escabeaux, de nourriture, et d'un grand barnum, dessiné pour l'occasion par l'un des collaborateurs de la compagnie, Stephan Weitzel, ils se dirigent vers leur lieu d'installation, repéré préalablement. En chemin a lieu une performance et le cortège s'interrompt pendant ce temps-là. Les participants sont invités à observer les danseurs allongés sur le chemin de terre en adoptant un point de vue aérien, comme des chirurgiens. À l'approche du barnum chacun déambule dans les environs dans un ballet de toiles multicolores. Un toast est porté à l'intérieur par Christophe Haleb pour venir présenter d'avantage les ambitions de l'évènement. Il déclare l'une des maximes de la compagnie : « à la guerre comme à la guerre, autant dire sous la tente. Tartares, nomades, Sarrasins, nobles en campagne ou festivités princières, le camping ne date pas d'hier ». Les verres sont posés sur un grand lais de tissu tendu, chacun vient le soutenir et s'installer de chaque côté.



Ainsi jusqu'au lendemain d'autres performances vont s'orchestrer. La toile est partiellement ré-enroulée et recomposée grâce aux effets personnels des participants. Elle n'est plus blanche cette fois-ci, mais colorée par la multitude de tissus qui la composent désormais. Les accessoires apportés sont triés selon des mots-clés énoncés par le chorégraphe, et déposés sur le chemin à proximité. Chacun vient de servir pour imaginer des costumes ou des prémices de décor pour effectuer de courtes performances, dansées, chantées, théâtralisées ... C'est par la remise en question de la notion de propriété, la redistribution d'objets ayant une valeur sentimentale particulière pour un individu et leur réappropriation par d'autres, que la genèse d'une communauté sensible est possible.



La compagnie Ex-nihilo pour sa part exploite remarquablement le potentiel de la place Bargemon à Marseille, dans sa pièce Rumeurs . La centaine de participants, danseurs professionnels, amateurs ou néophytes, vont former trois lignes pour venir signifier l'espace physique de la représentation. La majorité du public vient compléter le carré en venant s'asseoir sur les marches en amont de la place, tandis que l'autre partie est disséminée tout autour occupant les bancs alentours. Une place dans la place. Le public est déjà présent avant le début de la représentation mais le dispositif mis en place laisse comprendre aux passants qu'ils sont conviés à assister à la représentation. Il n'y a quasiment aucune distinctions entre les deux, puisque les danseurs portent des vêtements de tous les jours, assez confortables semble-t-il pour se mouvoir sans difficultés.

De nombreux points de vue sont possibles, dans la place, grâce au nivellement de l'espace. Ainsi, si le spectateur décide de prendre de la hauteur, pour dominer la situation, il pourra déceler plus aisément les compositions des danseurs. En revanche, une personne située en contrebas, pourra être d'avantage marquée par les notions de rythmes.

Au bout d'une dizaine de minutes après le début de la représentation, il ne s'agit plus pour les interprètes de simplement occuper l'espace, mais de s'intercepter, de se soutenir, d'expérimenter l'autre comme support actif du mouvement (basculer en avant et être réceptionné, pivoter dos-à-dos, faire pression ou accepter une pression...). Certains danseurs s'arrêtent et s'assoient pour signifier leur disponibilité à interagir. Certains communiquent verbalement, certains restent silencieux. Les générations se confondent. Des plus jeunes dansent avec des plus jeunes, des plus âgés les rejoignent, et réciproquement.

Petit à petit, la moitié des participants dans l'espace scénique est assise et l'autre se tient debout, droit et figé, pendant que le reste des participants rejoint la périphérie. Soudainement, ceux assis se mettent face contre terre et pour être aidés ensuite à se relever par leur acolytes. Ils expérimentent une nouvelle fois les possibilités d'user du corps de l'autre pendant un très bref moment, puis reviennent tous au sol pour exécuter les mêmes mouvements unanimement et se remettent en marche. La même chorégraphie que celle du début est alors effectuée et ensuite tous les danseurs se remettent en marche pour se figer une minute plus tard.

Lorsque tout le monde a cessé de bouger, une poignée de participants se met à courir, sauter et virevolter athlétiquement parmi les autres. Ils prennent appui à certains moments sur le corps des autres. Conjointement, ils enlèvent leur veste pour exécuter de nouveaux mouvements avec celle-ci. L'attention du public est alors palpable. Les mouvements semblaient jusqu'alors uniquement composés de déplacements simples et dès lors que les danseurs se sont mis à bouger de manière plus élaborée beaucoup ont cessé d'observer leur téléphone ou de converser avec leur entourage.

C'est là l'un des enjeux de la représentation de la danse dans l'espace public. En dehors des conventions des salles de spectacles, le spectateur n'est pas contraint d'adopter une attention académique à ce qui lui est présentée, dans une salle plongée dans le noir. Son attention peut être accaparée à tout moment. Il reste disponible à son environnement et accorde un intérêt plus sincère à ce qui lui est proposé puisqu'on lui laisse la possibilité de ne pas être intéressé. Depuis la création de la compagnie, Ex Nihilo propose des temps d'échange et de rencontre avec le public pour nourrir leurs créations, partager et transmettre leur travail en dehors de la simple diffusion de spectacles.



En France également, David Rolland, interprète auprès d'Odile Duboc, a pu développer sa vision de la danse comme un art de la relation, en fondant sa propre compagnie. Il travaille, depuis 2004, à créer un rapport original avec le public. Il souhaite révéler la dimension humaine et dynamique de la danse et confronter le paradigme du danseur, sa vision du monde à celui du spectateur. Il interroge le rôle social de la danse comme espace de rencontre.

En s'inspirant des principes fondateurs du happening, il développe des pratiques de travail ludiques, dans un cadre convivial, pour s'éloigner des dynamiques classiques de représentations, remettre en question la séparation danseurs / public. Il travaille à l'aide de références musicales, littéraires ou cinématographiques pour convoquer une mémoire collective.

Lors de l'édition 2017 du festival Art Danse, à Dijon, David Rolland a été convié à reproduire l'une de ses performances : Happy Manif. La veille de l'événement, les équipes sont conviées pour tester le matériel et le parcours imaginé par David Rolland. Il a à cœur de personnaliser chacune de ses déambulations et souhaite faire redécouvrir le patrimoine de chaque ville de manière originale et peut être plus marquante. À Dijon, le parcours, dessinant une boucle, s'est établi dans le centre historique, depuis l'hôtel de ville, en passant par l'Église notre Dame, l'Hôtel de Vogüé et la place François Rude. Ce parcours s'inscrit dans la durée moyenne du protocole qu'il a établi pour les Happy Manif, c'est à dire environ une heure. Chaque participant est équipé d'un casque audio sans fil commandé à distance par une table de mixage, détenu par le chorégraphe. Il gère depuis celle-ci l'envoi de bandes sons pré-enregistrées. Pour cette édition, le chorégraphe jouait l'Happy Manif intitulé Walk on the Love Side en référence au titre de Lou Reed Walk on the Wild Side. L'ensemble des 90 casques à disposition est divisé en deux canaux audio.



Au tout début, tous les participants, réunis place de la libération dans la cour de la mairie, entendent les mêmes instructions que le chorégraphe a préenregistrées. Il leur demande de déambuler pour occuper tout l'espace de la cour avec des rythmes dictés, puis leur suggère des attitudes à adopter (allégresse, détermination, la tête dans les nuages...). Au bout de quelques minutes, après s'être familiarisés avec l'équipement et le fait d'être coupés en partie du monde extérieur, les participants (des amateurs ou avertis qui ont pu s'inscrire grâce à l'appel à participation lancé par le CDCN Art Danse, organisateur du festival du même nom) se figent avant de faire trois pas en avant ou trois pas en arrière selon la consigne. C'est à partir de ce moment-là que deux groupes sont identifiables et sont amenés à former chacun une ligne. Le chorégraphe demande à chacun d'identifier la personne en face de lui qui deviendra son binôme pendant la manifestation.

Après cette introduction, encadrés par les bénévoles, les participants sont conviés à suivre le chorégraphe pour rejoindre la cour du palais des ducs (l'encadrement des bénévoles est nécessaire pour assurer la sécurité des participants puisque, équipés de casques, ils sont coupés partiellement du monde extérieur et notamment de la circulation automobile). Une fois tout le monde réuni, la bande-son dessine brièvement le contexte historique du lieu et raconte l'une des romances célèbre de ce lieu. Pour tenter de recontextualiser la scène, il propose aux participants de rejouer l'une des scènes du film de François Truffaut, *Le Dernier Métro*. Chaque participant va ainsi répéter les répliques de deux protagonistes, Gérard Depardieu et Catherine Deneuve, pour recréer, de manière décalée et bon enfant, l'ambiance du film. Chaque participant répète, rejoue la réplique qu'il entend dans son casque pour son partenaire qui lui ne l'a pas entendue. Ainsi pas besoin d'avoir vu le film pour saisir le lien entre la réplique et le thème de la manifestation. Un lien est possible avec les principes du reenactment, de la reconstitution d'évènement historiques ou de scènes de film. Outre la volonté de fidélité de restitution, il s'agit surtout d'une proposition d'hybridation des lieux, de déplacer un contexte cinématographique dans une réalité quotidienne.

Par la suite la manifestation va se déplacer de lieux historiques en lieux historiques, de manière festive, chantée et dansée. Les participants sont conviés à se déplacer tantôt comme des vahinés, tantôt comme des cowboys, tantôt en mimant des sensations de tous les jours (stress, allégresse, préoccupation, timidité, énervement ...).

Les passants observent le défilé d'une manière curieuse, amusée ou même parfois ne s'en préoccupent pas du tout. Les participants ne sont pas invités à faire participer ceux qui ne portent pas de casque. Il s'agit d'une sorte d'activation très brève de l'espace public, où la bonne humeur est le maître-mot. Le port du casque permet aux participants d'être moins sensible à l'environnement et peut devenir un prétexte pour se lâcher et appréhender l'espace public et sa relation aux autres de manière décomplexée.

Certains participants, dès le début se sentent très à l'aise et jouent le jeu avec beaucoup d'entrain. À la fin du parcours, de retour à la place de la libération, même les plus timides se sont laissés prendre au jeu. Ainsi les participants, le temps d'une marche, peuvent se libérer de certaines contraintes sociales, de normes comportementales tacites qui régissent les comportements dans l'espace public. C'est grâce au casque, qui ici a une fonction opposée à l'utilisation d'écouteurs, destiné à s'isoler en société, qu'il est permis aux participants de se divertir à la vue de tous, se démarquer, se mettre en avant, tels des acteurs ayant pour scène l'espace public.

Autour d'une dernière scène d'adieu, les participants sont invités à ôter leur casque et à partager leur expérience entre eux, avec leur proches, avec le chorégraphe ou les équipes encadrantes, quelques minutes avant de restituer le matériel.

Le titre de ces interventions, *Happy Manif*, peut être perçu comme un paradoxe dans le contexte actuel. L'utilisation du terme manifestation, dans les médias, et encore plus son diminutif *Manif'*, renvoie à des événements de contestations. Comme l'esprit décalé du projet de David Rolland, des manifestations heureuses ne semblent pas incompatibles dans un cadre de revendications sociales.



La danse comme manifestation d'opinion

Dans un climat contestataire, dans les années 1960, Anna Halprin poursuit ses recherches dans la capacité qu'a le mouvement en tant que tel, à communiquer. Très préoccupée par des questions de société, elle va tenter de créer et concevoir, dès les années 1960, des pièces chorégraphiques sous forme de workshop, dans l'espace public. Elle souhaite soulever des problèmes de société en redonnant la parole aux citoyens, à la vue de tous, aux États-Unis.

Elle cherche à établir un lien entre un propos, le danseur et le public. Elle va tenter de créer une connexion avec tous ses collaborateurs et va développer un grand nombre de ses projets, sur son plateau de danse, en Californie, dans sa propriété. C'est en tentant de déceler l'essence de ce lien que va lui venir l'idée d'investir l'espace public, un espace qu'elle juge impersonnel où il est encore possible de prendre la parole. Elle crée en 1967, Blank Placard Dance, dont la traduction paradoxale pourrait être : « Chorégraphie des pancartes vierges ». Une pancarte est un support qui contient généralement une inscription, mais dans le cas présent, celles-ci sont vierges, disponibles.

Elle s'entoure d'un groupe d'une vingtaine de danseurs marcheurs, tous membres du San Francisco Dancers workshop, et leur confie des pancartes blanches, vierges et déambulent avec eux dans les rues de San Francisco, accompagnés par une fanfare. Sous ses airs de défilés, celle-ci permet de capter l'attention des passants et de dissimuler le caractère militant du rassemblement. La déambulation est rythmée par celle-ci et le cortège prend alors des allures de parade démocratique. Elle leur donne une consigne précise : marcher deux par deux avec une distance minimum de 3 mètres entre chaque participant pour ne pas être considéré comme une manifestation par les autorités (elle avait déjà été appréhendée plusieurs fois après plusieurs performances sur la voie publique). Tout au long de la déambulation, des complices invitent les passants à répondre à une question : « Qu'est-ce qui vous préoccupe ? » « Qu'est-ce que vous voudriez voir inscrit sur ces pancartes ? ». Les réponses sont alors collectées et une seconde marche est organisée dans la foulée avec les messages recueillis juste avant.

Cet événement s'inscrit dans la vision performative de la danse qu'adopte Anna Halprin, puisque, comme elle l'explique dans le documentaire qui lui est consacré, *Breath made visible*, pour elle « tout ce qui est en mouvement est danse ; même les mouvements du quotidien sont de la danse ». Elle explore donc les limites de la danse grâce à une pratique quotidienne et participative. C'est ce qui l'a poussé à investir l'espace public avec des pièces comme *Hangar* où elle investit un hangar d'aéroport en construction, ou même *City Dance* où elle invite les habitants de San Francisco, à travers les journaux, à venir expérimenter leur sens et leur perception de l'environnement en interagissant avec l'espace et les gens autour d'eux.

Les participants, tous danseurs, ont une conscience des gestes, des postures à adopter, et une relation à l'espace qui permet de créer une unité dans la déambulation du cortège. Ils portent des vêtements de tous les jours, des habits clairs (blanc ou beige) et pour certains un pantalon foncé. Cela permet de créer une unité entre tous les participants mais en gardant la volonté d'une identité citoyenne et ne pas créer un contraste trop important avec la manière de s'habiller dans les rues de San Francisco. Une mise à distance s'opère alors puisque que les passants sont en mesure de percevoir cette préparation. Grâce à la présence d'interviewers, qui viennent récolter les revendications des curieux, une place est laissée aux passants, et peuvent intégrer le processus performatif, toujours en prenant compte de la distance requise par la chorégraphe. C'est le moment pour eux d'échanger, de poser des questions sur la performance et potentiellement d'ouvrir le débat avec d'autres passants. Ainsi se rencontrent différents rythmes de prise de possession de l'espace public : d'un côté le cortège de performeurs et de l'autre la déambulation des passants interceptée par l'événement.

Dans le contexte de la guerre du Vietnam, Anna Halprin a pour préoccupation de réactiver le processus démocratique et la liberté d'expression. Elle veut concilier ses recherches chorégraphiques avec son désir d'émancipation de la parole citoyenne. Elle souhaite sensibiliser au-delà du monde du spectacle et s'est donc permis de créer au plus proche du public, c'est à dire dans la rue.

Depuis 2015 sa performance a été rééditée notamment à San Francisco et à Sao Paulo. Ces ré-interprétations se confrontent aux enjeux contemporains, notamment la place du débat publique à l'heure d'internet, ainsi que le développement d'un urbanisme tactique (localisé, temporaire et à faible coûts), dans le but de se ré-approprier l'espace public et de développer la culture en dehors des institutions.

La chorégraphe Anne Collod, a participé à des sessions d'atelier auprès d'Anna Halprin à San Francisco, mais aussi à Paris. Intéressée par le geste collectif, elle a organisé différentes ré-interprétations de la performance historique de la chorégraphe californienne, à Paris en 2016, partant de la piazza du centre Pompidou, mais aussi à Grenoble, en 2018 et bien d'autres villes. Cette même année, en Belgique, elle a lancé un appel à participation sur internet, pour organiser un « replay », la veille des élections communales. Elle souhaite expérimenter l'importance du collectif dans une société où, lui semble-t-elle, l'individualisme règne. Son intention est de s'entourer de volontaires, amateurs pour la plupart. C'est un moyen pour elle d'inclure cette réédition dans l'ère du temps et d'acquérir une certaine légitimité d'une telle prise de parole dans l'espace public. Dans ce cas précis l'événement était organisé sur quatre jours avec deux ateliers, une répétition générale puis la performance dans les rues de la ville. Elle a dessiné son parcours pour traverser différents lieux stratégiques et notamment dans le Parc du Cinquantenaire où elle a invité les performeurs à réciter ou clamer les revendications recueillies au préalable, au milieu des flâneurs et des curieux qui ont suivis le cortège. Lors de son intervention au centre Pompidou, à Paris, la chorégraphe n'a pas permis aux spectateurs de rendre lisible leurs revendications, comme il était initialement prévu dans la performance d'Anna Halprin. À la fin de la manifestation, là où la procession s'est terminée, Anne Collod a tenu un meeting avec le public en présence.

La performance Blank Placard Dance a pu être rééditée grâce à la collaboration de certains centres culturels comme le Kaaitheater de Bruxelles, le Centre Georges Pompidou ou même le musée d'Art Moderne de São Paulo. Elle n'est plus, comme à l'origine avec Anna Halprin, une initiative de la chorégraphe, mais une invitation par des institutions, ou l'intégration à la programmation de festivals. C'est l'un des exemples de la complémentarité des institutions culturelles avec les pratiques d'un urbanisme tactique. Grâce aux fonds dont disposent ces institutions et la volonté de mettre en place de nouvelles formes de médiation culturelle, les artistes ont la possibilité de concevoir et de mettre en place des événements où le public peut se sentir impliqué.

Grâce au système culturel actuel, la résonance de ce type d'action est démultipliée et ce d'autant plus grâce à internet, puisque ce genre d'évènement est très rapidement relayé et reste consultable plusieurs années après. C'est un exemple de la complémentarité d'interventions dans l'espace public avec l'usage d'internet, cela déclenche une prise de parole collective, qui peut résonner internationalement.



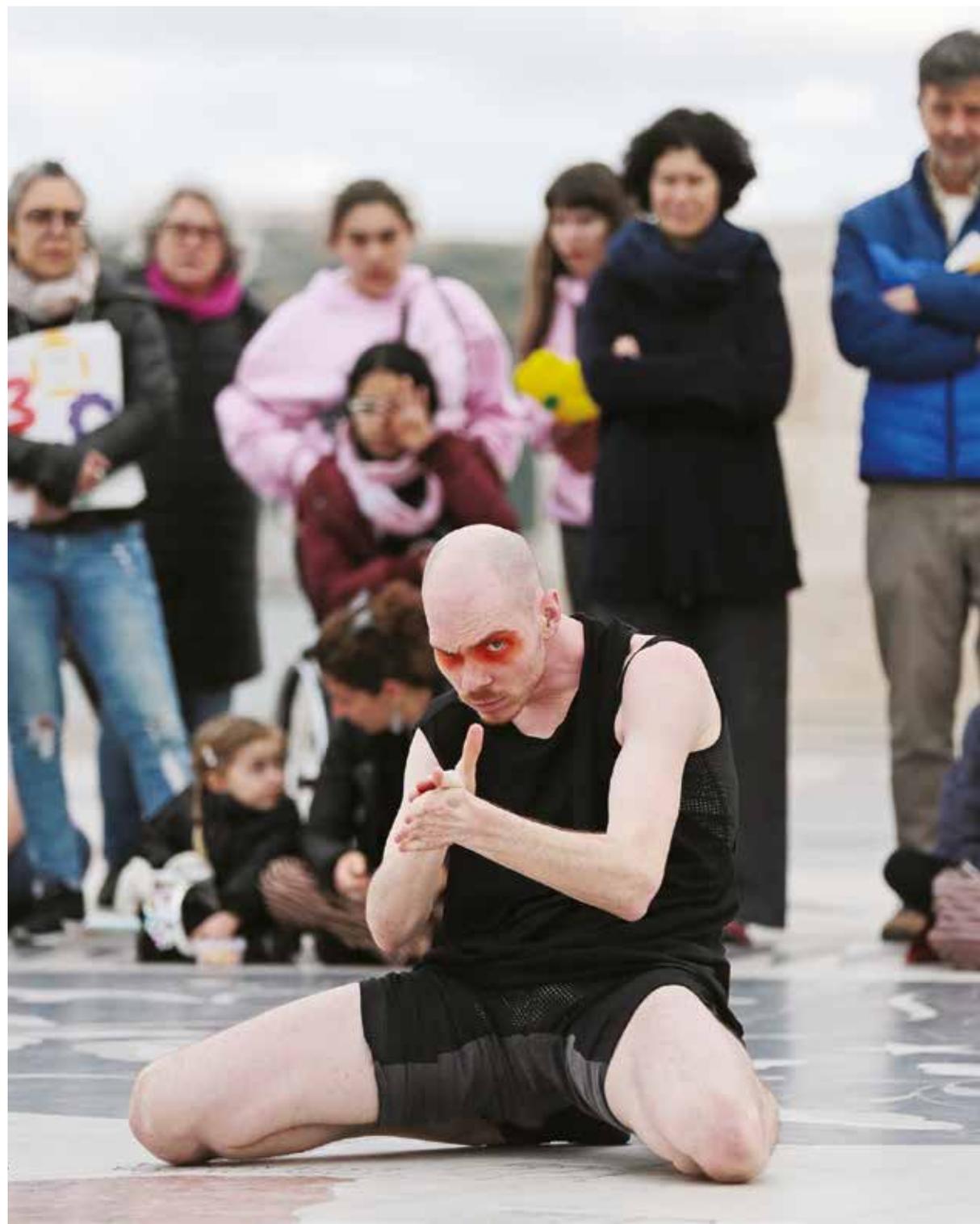
C'est le cas du solo, *Street*, du danseur et chorégraphe brésilien, Volmir Coldeiro, invité dans le cadre du festival *Entre cour et jardin* à Dijon, en 2019. Assis au milieu de l'esplanade qui jouxte le musée des Beaux-arts, il attend que le public se rassemble, soutenant leurs regards, aux aguets, comme un animal dressé. Pendant une heure il va déclamer et faire résonner les vers du poète allemand Bertolt Brecht, au rythme des percussions de son propres corps, ainsi que celles du percussionniste, Washington Timbó, qui l'accompagne. Ces poèmes font échos à l'exil de l'auteur allemand pendant le régime nazi et à sa volonté d'abolir la distance entre scène et public aux moyens du « théâtre politique ⁹⁵ ». Il susurre, crie et scande de manière répétée ces trois syllabes : Ty-Ra-No ⁹⁶ . Cependant, le tyran qu'il mentionne n'a pas d'identité clairement déterminé aux yeux du public. Il peut s'agir du dictateur qu'a fui le poète allemand, du régime militaire qui a disparu peut avant la naissance de l'interprète dans son pays ou la brutalité même de la rue. Par les expressions de son visage, accompagnées de gestes mimés, il se dresse de toute sa hauteur face à la foule, dominant, martelant le pavé par de grands pas, il se montre menaçant.

Lorsqu'un individu en état d'ébriété vient accaparer l'attention du public, qui s'écarte à son approche, l'interprète ne s'interrompt pas. Il l'intègre à sa chorégraphie. Il va récupérer le mégaphone qu'il a utilisé peu de temps avant et le tend en circulant autour du trouble-fête, lui permettant de clamer son dégoût des autorités en place et sa méfiance envers les institutions culturelles. Le danseur s'écarte finalement, poursuivant son spectacle, et laisse l'intervenant retourner d'où il était venu. Il ne semble pas qu'il s'agisse d'un évènement prémédité puisqu'une légère incertitude était perceptible auprès de l'artiste. Il a su mettre à profit cet incident, récurrent dans l'espace public, mais décrédibilisé à cause de la marginalité de leurs auteurs.

95 . Brecht souhaite confronter ses textes directement à un public, pour leur apporter éventuellement des modifications, et lui donne un point de départ pour ses futures productions. La performance lui permet également d'introduire ses textes avec les actualités sociales et politiques du jour même.

Laura Bradley, *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*, Oxford, 2006, p. 1.

96 . Relativement proche du français, il s'agit du même mot en portugais et en espagnol qui signifie : tyran.





Se réappropriier l'espace public

La ville concentre de nombreuses modalités de déplacements. Les modes de transport sont variés et sont l'un des enjeux importants du développement du tissu urbain. La banalisation de l'automobile a engendré la dépendance à ce mode de transport individuel, déplacé de nombreux services en périphérie et généré des exclusions sociales auprès des jeunes, des handicapés, des populations les plus démunies par la nécessité d'acquérir une voiture. Elle a également eu pour conséquence de réduire les services de proximités et de diminuer la fréquentation de certains centres villes. Leur accès est contraignant puisque les aménagements nécessaires aux automobiles occupent beaucoup d'espace, qui sont précieux en milieu urbain.

Reclaim the streets, fondé en 1991 à Londres, est un mouvement qui revendique l'abandon du déplacement en automobile privée et le réinvestissement des espaces qui lui sont dédiés. Ils organisent des opérations de blocages pour réclamer d'avantage d'espaces pour piétons, cycles et transports en commun gratuits dans les villes. Ce mouvement est motivé par d'autres aspirations politiques anti-capitalistes.

En 1994, au Royaume-Uni, est voté le Public Order Act, qui revoit la législation sur les rassemblements musicaux dans l'espace public. Des manifestations sont organisées contre ce texte de loi qui vise à donner plus de pouvoir à la police quand certaines conditions de manifestations sont constatées. La police peut ainsi désormais intervenir si un groupe de plus de dix personnes se forme autour de « musique répétitive ⁹⁷ ». C'est en 1995 que Reclaim the streets va aller sur le devant de la scène médiatique mondiale, avec la simulation de faux accidents aux deux extrémités de Camden High Street, un axe très fréquenté dans le centre de Londres. Les conducteurs, de mèche avec les organisateurs de l'événement mettent en pièce leur véhicule et rendent impossible une évacuation rapide de la voirie. C'est alors qu'une foule va s'introduire dans cet interstice et déployer des systèmes d'amplification sonores pour diffuser de la musique grâce à l'énergie produite par les participants, pédalant à vélos. Ce sont environs trois cent personnes qui vont profiter de l'occasion pour danser dans cet espace libéré de la circulation automobile. Des jeux pour enfants, de la nourriture et des boissons sont distribués aux participants, sans circulation d'argent, et sans autorisation des autorités.

Quelques mois après l'événement de Camden High Street, ce sont environs 2000 personnes qui se rassemblent sur Upper Street, à Londres toujours. Cette fois-ci des systèmes de trépiers sont placés aux différentes entrées de la rue, pour empêcher l'accès aux véhicules. Sur ces trépiers, hauts de plusieurs mètres, des participants vont se relayer au sommet pour garantir la pérennité du blocage.

97 . Leonard Jason-Lloyd, *The Criminal Justice and Public Order Act 1994: A Basic Guide for Practitioners*, Frank Cass, article 63.

Les idéaux du mouvement vont prendre de l'ampleur. L'un des cofondateurs John Jordan veut mettre en place « un système économique de la célébration par l'abondance et la générosité ⁹⁸ ». Les manifestants vont réclamer une attention plus forte « sur les gens plutôt que sur les profits » et « sur l'écologie plutôt que l'économie ⁹⁹ ». C'est par le blocage et la destruction d'emblèmes du capitalisme que ces revendications vont faire écho. Le groupe Reclaim the streets ne s'est jamais défini comme un groupe non violent, et veut faire planer une ambivalence sur ses desseins festifs et militants. Il y aura donc régulièrement des affrontements avec les forces de police, que les organisateurs vont tenter d'enrayer avec le prétexte de la fête. Il s'agit de créer des perturbations au sein du tissu urbain, au milieu des symboles du profit financier.

Les organisateurs vont théoriser en dix étapes ¹⁰⁰ la marche à suivre pour mettre en place ce genre d'événement, ce qui va permettre une diffusion mondiale du mouvement. Ainsi la dénomination du groupe va permettre d'identifier ce genre de rassemblement sans l'implication directe des fondateurs londoniens dans leur organisation.



98 . Julia Ramirez Blanco, *Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest*, disponible sur : <http://thirdtext.org/reclaim-the-streets>, consulté le 04.12.2019.

99 . Wiley-Blackwell, John Jordan, 'Reclaim the Streets', *The International Encyclopedia of Revolution and Protest*, vol 3, Immanuel Ness, 2009, p. 2808.

Citation originale « This would be a vision in which the streets of the city could be a system that prioritized people above profit and ecology above the economy ».

100 . Notes from Nowhere, *We are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Verso, 2003, p. 61.

Étape 1 : Rassemblez-vous avec des personnes qui partagent vos idéaux. Possiblement des amis. Élaborez un plan d'action. Organisez les rôles, les missions et le temps nécessaire à chacun. Imaginez. Qu'est ce qui est possible ?

Étape 2 : Décidez d'une date. Accordez-vous suffisamment de temps. Pas trop non plus, avoir une échéance permet de se motiver, mais assez pour s'organiser : le matériel, les éléments à construire, etc. Vous aurez peut-être besoin d'argent.

Étape 3 : Choisissez un lieu. Votre rue, le centre-ville, une station de métro, un centre commercial, un hall d'immeuble de bureaux, une route, un rond-point, une autoroute. Un lieu de rassemblement différent c'est mieux : les gens aiment le mystère, les bureaucrates non.

Étape 4 : Publiez ! Bouche à oreille, flyers, affiches, e-mails, pigeons voyageurs. Assurez-vous que tout le monde sache où et quand se rassembler. La colle et les affiches fonctionnent très bien sur les murs, les panneaux d'affichage et les cabines téléphoniques. Imprimeries, clubs, bars, tout le monde, même votre mère.

Étape 5 : Réglez vos amplis. Une fête nécessite de la musique – en direct, avec un DJ, des instruments acoustiques, de la samba, des percussions, du Yodel – optez pour de la diversité. Invitez des jongleurs, des clowns, des poètes, des prophètes, des performers de toutes sortes. Demandez à des activistes politiques de venir installer un stand au milieu de la route.

Étape 6 : Comment allez-vous transformer l'espace ? De grandes bannières avec le message de votre choix, des fresques murales, un château gonflable, une tonne de sable et une piscine pour les enfants, des tapis, des fauteuils. Les matériaux et l'argent cités plus haut vont peut-être se révéler utiles. Imprimez des explications pour ce jour de rêve collectif pour donner aux participants et aux passants le jour-J.

Étape 7 : Pour donner accès à la rue – ou empêcher le trafic de reprendre – les rubans et les ciseaux ne sont pas suffisants. Une grande structure en trépied avec une personne à son sommet est très utile. Entraînez-vous dans le parc à côté de chez vous. Bloquez la route avec une voiture qui peut être démantelée par la suite, c'est sympa. Même une barricade traditionnelle fera l'affaire.

Étape 8 : Sauvez quelques jeunes arbres des bordures de routes et gardez-les prêts à planter. Vous aurez peut-être besoin d'un marteau-piqueur et de lunettes de protections.

Étape 9 : Organisez une fête en plein-air, dans la rue. Profitez du grand air et de l'environnement coloré, les conversations et l'effet de communauté. Apportez de la nourriture, des danses, des rires et ouvrez les vannes des bouches d'incendies. Des hommes en bleu seront peut-être irrités. Calmez-les avec des explications claires.

Étape 10 : Il se peut que quelques-uns de ces hommes en bleu ne soit pas réceptifs et embarquent quelques personnes – six en général, le minimum pour convaincre leur employeur que ce valait la peine de faire des heures supplémentaires. Bien sûr, vous avez trouvé un avocat qui comprend les manifestations et a distribué une Bust-Card avec les informations nécessaires en cas d'arrestation – il s'agit d'une pratique courante au Royaume-Uni. Assurez-vous que quelqu'un reste éveillé, alerte et près du téléphone pour prendre les messages, recueillir les noms et organiser une réunion auprès des accusés une semaine ou deux plus tard.



Reclaim The Streets!

How to sort a street party

- 1  Get together with some like-minded people. Possibly your friends. Work on a plan of action. Sort out different roles, jobs and timescales. Imagine. What's possible?
- 2  Apr 4 **Too cold?** Decide on a date. Give Apr 11 **Jo's B'day** Apr 17 **YES!!** yourselves enough time. Not too much – a "deadline" is a great motivator – but enough to sort the practicals: materials, construction etc. You may need money.

Grâce à des systèmes audacieux, les manifestations vont pouvoir se mettre très rapidement en place. Des systèmes de barricades sont imaginés en fonction des lieux investis. Le collectif de Designers français Ne Pas Plier, va permettre la distribution de banderoles, de pancartes, de stickers... La production mécanique d'électricité va permettre la diffusion de musique. C'est par le désir de créer des moments d'allégresse et de nouveaux rapports sociaux que la fête s'invite à ces manifestations. Comme une ré-interprétation anglo-saxonne du carnaval, des masques sont distribués aux participants pour garantir leur anonymat, favoriser la dés-inhibition et l'expression personnelle. La musique électro et la danse sont des signes de ralliements et permettent de faire consensus. Il s'agit d'un événement, motivé par des idéaux politiques, qui rassemble de multiples enjeux : urbains, artistiques, économiques, écologiques. La mise en corrélation de ces sujets a permis une forte mobilisation.

Les actions de Reclaim The Streets dénoncent la dépendance aux institutions dans l'organisation de ce genre d'événement. La légitimité que revendique le groupe provient de leur indépendance, et de leur capacité à fédérer sans avoir à faire de concessions, comme le font les artistes qui doivent attendre d'être sollicités et s'inscrivent dans le système de la commande, qui induit une logique de subordination.

De nombreuses villes en France souhaitent rétablir un partage de la voirie, et ainsi réduire les espaces dédiés à la voiture pour les réattribuer aux mobilités douces, notamment aux piétons. C'est le cas de « Réinventons nos places » à Paris, depuis juin 2015. Grâce à des méthodes participatives, le projet vise à répondre à de nouveaux besoins :

- _Désencombrer les places, donner plus d'espace pour des usages diversifiés.
- _Faciliter les cheminements des cyclistes et des piétons, en privilégiant les traversées en une seule fois.
- _Favoriser l'accès aux transports en commun et l'intermodalité.
- _Végétaliser les places, créer des espaces verts conviviaux à investir.
- _Mettre en valeur l'architecture et l'histoire des places.
- _Faciliter le sport, les activités culturelles et artistiques, la détente en installant des mobiliers innovants.
- _Ouvrir l'aménagement des places à leurs usagers et la vie de leur quartier.¹⁰¹

101. Source : <https://www.paris.fr/pages/reinventons-nos-places-2540> Consulté le 04/12/2019.

L'un des principaux enjeux du projet réside dans la convivialité de ces espaces, leur capacité à inciter les usages collectifs. Par exemple, place de la Nation, la voirie automobile a été réduite de 8 à 4 voies. Avec l'élargissement des passages piétons, la place est désormais plus perméable. Des places se dessinent au cœur de la place, aux intersections des chemins lézardant l'espace.



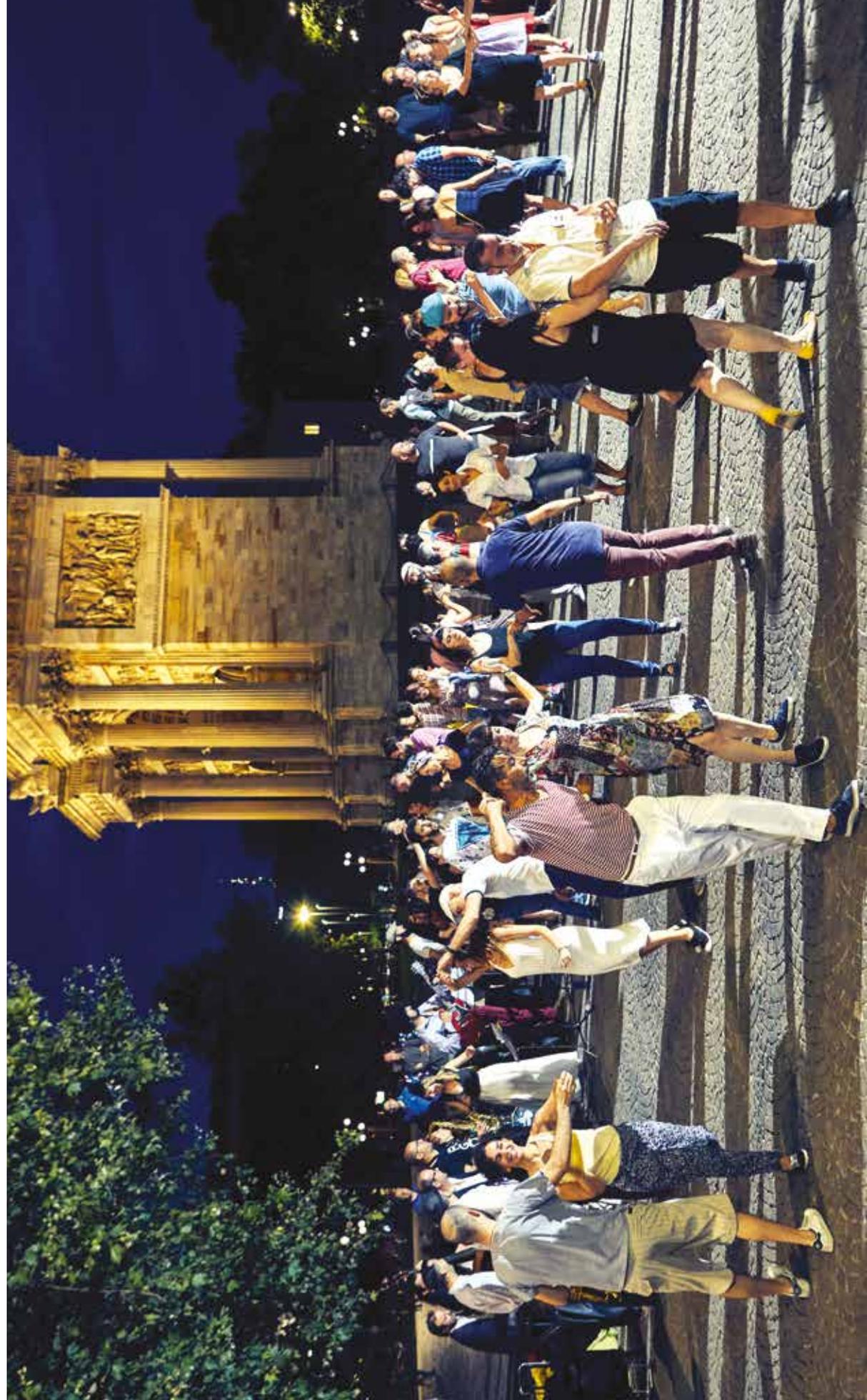
C'est dans ce genre de configuration que s'organisent des événements tels que les flash mob, ou même les sessions de square dancing. C'est en Chine que ces dernières permettent une pratique quasi quotidienne, dès l'aube jusque dans la nuit, parfois. Se réunissent en majorité des femmes d'âge mûr, péjorativement désignées « dama », réparties grâce au dallage des places des grandes villes chinoises. Elles se regroupent pour lutter contre l'ennui et l'exclusion sociale engendrée par la perte d'emploi ou la retraite, mais aussi pour les bienfaits de ces exercices sur la santé, puisqu'il s'agit d'une activité à motricité douce, où la respiration est importante. La pratique de la danse de groupe a été encouragée depuis le second millénaire avant Jésus Christ, en Chine, et réintroduit pendant la révolution culturelle de Mao, au milieu des années 1960-1970.

Un simple système d'amplification sonore est nécessaire pour diffuser des titres populaires chinois, qui ne sont pas au goût de tous les usagers de l'espace public. Ces nuisances sont au cœur de plusieurs polémiques et incidents depuis 2010. Certains riverains, à bouts de nerf s'en sont pris violemment à certains pratiquants, excédés par la diffusion de musique jusque tard le soir. D'autres déplorent les paroles désuètes et abrutissantes de certains titres de référence. Pour résoudre ces conflits, les municipalités ont mis en place des couvre-feu. Le gouvernement, de son côté, a tenté d'encadrer cette pratique en produisant, à l'aide de chorégraphes et de compositeurs, une suggestion de dix morceaux, chacun accompagné d'une chorégraphie basée sur des mouvements s'inspirant de la nature, comme par exemple le déploiement des ailes d'une oie. N'ayant pas fait l'unanimité, les damas continuent de danser, réparties de manière équidistante dans les jardins, les parcs, sur les places des grandes villes de Chine.



En Europe, on assiste au même principe de rassemblement, non pas au travers du square dance, mais plutôt des danses de salon notamment la mazurka. Il s'agit d'une danse traditionnelle polonaise à trois temps, au tempo vif. L'intérêt qui lui est suscité en Italie à la fin des années 2000, ne tient pas tant par sa facilité d'exécution puisqu'elle requiert de maîtriser les accents et les contre temps, mais plutôt sa popularité déjà existante, au XIXe siècle, danse des salons européens.

C'est à la sortie de concerts de musiques traditionnels que des groupes de passionnés ont pris coutume d'investir les abords des salles de concerts. Profitant de l'enthousiasme des spectateurs, sont improvisés pendant l'espace de quelques danses, des bals dans l'espace public. Grâce au développement des réseaux sociaux, des communautés se sont formées pour organiser encore d'avantage ce genre d'évènement, en dehors de la programmation de concerts. Par soucis d'efficacité, aucune autorisation n'est demandée auprès des autorités, conférant un caractère clandestin à ces réunions. Le succès de ces rencontres est très rapide puisqu'il y s'agit d'évènements gratuits et l'un des principes fondateur reste la convivialité. Il n'est pas nécessaire de savoir danser au préalable puisque de nombreux participants sont ravis de pouvoir transmettre leur passion. Son caractère « clandestin », ne résidera pas tant dans son organisation en dehors des réglementations municipales mais plutôt dans la transgression du cadre traditionnel d'exécution des mouvements de la mazurka. Elle sera même renommé mazurka républica en France, puisqu'après quelques rassemblements, place de la République, à Paris, le préfet et la maire de la ville donneront leur autorisation et encourageront cette pratique. Depuis 2018, ces évènements se sont rarifiés, sans doute par l'essoufflement d'un effet de mode, mais également du fait que d'autres lieux sont déjà alloués à la culture folk.



Conclusion

Nous avons vu qu'à travers l'histoire, la danse demeure une manière d'exprimer des identités sociales, politiques et culturelles. Puisant dans ses origines rituelles, la danse met le corps au service de divinités, mais aussi des autres membres de la société en Grèce. La subsistance des danses paysannes ou même l'essor de la mouvance Jazz sont des exemples où la danse permet aux peuples de résister face à l'aliénation de leurs conditions de vie. Par sa physicalité, elle se substitue à la parole et transcende les frontières. Entretenant un rapport étroit avec la musique, l'aversion du rythme par les sociétés aristocrates se distillera au fil du temps, constituant aujourd'hui un élément fondamental des pratiques populaires de danse. Les différentes formes d'engagement visant l'émergence d'une société libertaire utopique ont permis le développement de nouvelles formes d'expressions artistiques, allant au contact direct du public, remettant en question les principes d'organisation des espaces publics et de ses usagers. L'émancipation intuitive de certains artistes envers les institutions culturelles a réinsufflé un élan démocratique aux usages de la ville. Au travers d'un ensemble de clivages, se sont développées des propositions d'approches chorégraphique pertinentes, de la pratique du bal ensauvagée de la noblesse, en passant par le rejet de l'aliénation du corps de l'interprète de la danse de ballet, jusqu'à la programmation de spectacles de Hip-hop dans les festivals de danse contemporaine. Au travers d'exemples répétés de réappropriations, les pratiques de la danse sont un vecteur de transmission culturelle fort puisqu'elles mettent en jeu l'implication non pas seulement de la pensée mais du corps également.

Pour réagir à l'inaction ou aux répliques violentes des gouvernements, la danse s'impose comme moyen d'expression d'unité dans le cadre de manifestations. Faisant suite aux préceptes de Reclaim the streets, le mouvement de revendication écologiste Extinction Rebellion multiplie l'occupation de lieux publics en Europe, notamment grâce à des parades festives ¹⁰². Le collectif féministe chilien Las Tesis, en se servant d'une chanson chorégraphiée ¹⁰³, a permis la diffusion d'un message mondial pour lutter contre les violences faites aux femmes. Cette chorégraphie facile d'accès a largement été diffusée sur internet et reproduite par d'autres militantes dans de très nombreuses villes dans le monde. Contre la soumission de la parole politique par les standards de la communication médiatique chez les représentants de la classe dirigeante, la danse incarne de nouvelles modalités d'expressions d'une exaspération populaire.

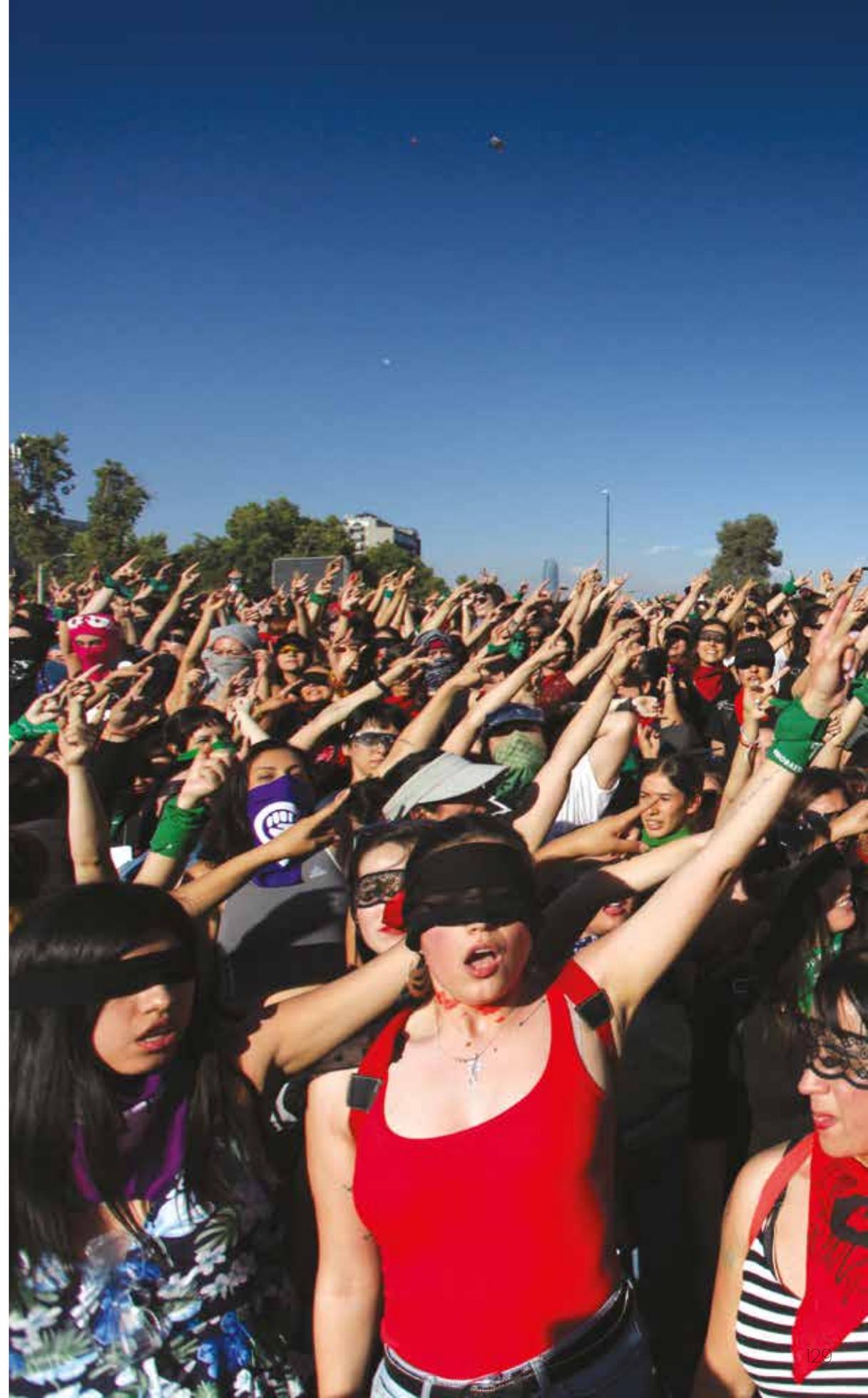


Dans un contexte économique où les fractures sociales sont perceptibles et face aux réflexes utilitaristes et individualistes de l'usage des espaces publics, le développement de pratiques communes telles que la danse, permettrait de dynamiser d'avantage les espaces-publics et favoriser l'expression des diversités qui composent nos sociétés.

Dans mes propres recherches, par la pratique de la danse et l'analyse de contextes urbains, je souhaite développer des outils de médiations sociales et culturelles. En permettant de décomplexer la pratique de la danse dans la ville, je me suis inspiré du travail de Gillian Wearing dans *Dancing in Peckham* et plus précisément de l'engagement de Nadia Vadori-Gauthier qui investit les espaces urbains, par sa danse, chaque jour pendant une minute.

102 . Civic disco-obedience, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=cmm-LrfMiTM>, consulté le 20/12/2019.

103 . Las Tesis, Un violador en tu camino, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2l6SQqdn2Y8>, consulté le 20/12/2019.



Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidés lors de la rédaction de ce mémoire, notamment Patricia Brignone, et Lambert Dousson, mon directeur de mémoire.

Je remercie également les équipes pédagogiques de l'ENSA Dijon, qui m'ont permis de découvrir la danse contemporaine, l'ensemble des enseignants de la section Design, qui m'ont éclairés dans le choix de mon sujet, Martine Le Gac pour son soutien avisé dans l'élaboration de mes projets, Anna Chevance, Philippe Mailhes et Éric Marillier pour leurs précieux conseils et leur réactivité dans la confection de cet ouvrage.

Je tiens à remercier également Maëlle Desclaux et Estelle de Montalembert qui m'ont initié à une pratique décomplexée de la danse.

Biblio-

graphie

_ Allies Paul, *Le rêve d'autre chose. Changer la République ou changer de République*, Don Quichotte, 2017.

_ Asher François et Godard Francis, *Vers une troisième solidarité*, esprit n°11, 1999.

_ Authier Jean-Yves, Grafmeyer Yves, *Sociologie urbaine*, Armand Colin, 2015.

_ Banlieues d'Europe, *La place et le rôle de la fête*, Certu, 2006.

_ Berdet Marc, *Fantasmagorie du capital*, Zones, 2013.

_ Biner Pierre, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, 1968.

_ Birkner Nina et Mix York-Gothart, *Qu'est-ce que l'espace public ? Histoire du mot et du concept, Dix-Huitième siècle*, n°46, 2014.

_ Blackwell Wiley, John Jordan, 'Reclaim the Streets', *The International Encyclopedia of Revolution and Protest, vol 3*, Immanuel Ness, 2009.

_ Bourcier Paul, *Histoire de la danse en occident*, Le Seuil, 1978.

_ Bradley Laura, *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*, Oxford, 2006.

_ Brignone Patricia, «*Les nouvelles pratiques du corps scénique : pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques, performance*» *Volume 1*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinot, Rennes, École doctorale Arts, Lettres, Langues, 2018.

_ Brun Éric, *Les situationnistes. Une avant-garde totale, (1950-1972)*, CNRS, 2014.

_ Chapuis Jean-Yves, *Profession urbaniste*, L'aube, 2014.

_ Debord Guy, *Rapport sur la construction de situations*, Mille et une nuits, 2000, première parution 1957.

_ Debord Guy, *Œuvres*, Gallimard, 2006.

_ *Déclaration universelle des droits de l'homme*, 10.12.1948.

_ Djakouane Aurélien, Lavazais Samuel, Négrier Emmanuel, Potier Damien, *Le hip-hop en scènes: Mutations artistiques et innovations politiques*, L'Harmattan, 2018.

_ Eskenazi Roger, *Odile Duboc*, Armand Colin, 1991.

_ Frantz Pierre, *Les Salons de Diderot : théorie et écriture*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2008.

_ Fréchuret Maurice, *L'art et la vie - Comment les artistes rêvent de changer le monde, XIXe-XXIe siècle*, Les presses du réel, 2019.

_ Frétard Dominique, *Danse contemporaine - Danse et non danse*, Cercle d'art, 2004.

_ Foucault Michel, *Naissance de la biopolitique, Cours au Collège de France (1978-1979)*, Gallimard, 2004.

_ Gorrha-Gobin Cynthia, *Actes du colloque « Villes du xxié siècle »*, Editions du Certu.

_ Gomes Paulo C, Vincent Berdoulay, *Image et espace public*, L'Harmattan, 2010.

_ Groupe mondialisation du GEMDEV, *Mondialisation, Les mots et les choses*, Karthala, 1999.

_ Groupe de Fribourg, *Les droits culturels, Déclaration de Fribourg*, 2007.

_ Gruen Victor, *Shopping Towns USA, The planning of shopping centers*, Reinhold, 1960.

_ Hamel Jacques, Julien Forgues Lecavalier, Marcel Fournier, *La culture comme refus de l'économisme, Écrits de Marcel Rioux*, Les presses de l'université de Montréal, 2011.

_ Hodson Millicent, *Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre Du Printemps*, Pendragon Press, 1996.

_ Jason-Lloyd Leonard, *The Criminal Justice and Public Order Act 1994: A Basic Guide for Practitioners*, Frank Cass, article 63.

_ Kostelanetz Richard, *John Cage, Allen Lane*, 1971.

_ Kostelanetz Richard, *Conversing with John Cage*, Limelight, 1988.

_ Lazzari Margaret, Schlesier Dona, *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Fourth Edition, 2005, p. 448.

_ Lebel Jean Jacques, *Living Theatre, Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina*, Pierre Belfond, 1969.

- _ Lefebvre Henri, *Le droit à la ville*, Anthropos, 1968.
- _ Lesure François, *Claude Debussy*, Klincksieck, 1994.
- _ Macel Christine, *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011.
- _ Mangin David, *La ville Franchisée*, Ed de la Villette, 2004.
- _ Mathiot Jean, *Adam Smith : philosophie et économie: De la sympathie à l'échange*, Presses Universitaires de France, 1990.
- _ Nancy Jean-Luc, Mathilde Monnier, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, 2005.
- _ Nietzsche Friedrich, *Fragments Posthumes XI*, Gallimard, 1997.
- _ Notes from Nowhere, *We are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, Verso, 2003.
- _ Paquot Thierry, *L'espace public*, La Découverte, 2009.
- _ Pastori Jean-Pierre, *La danse: des ballets russes à l'avant-garde*, Gallimard, 2003.
- _ Platon, *La république, Allégorie de la caverne, Livre VII*, traduit par Émile Chambry, Gallimard, 1989.
- _ Préteceille Edmond, « *Comment analyser la ségrégation sociale ?* », *Études foncières* n°98, Juillet-Aout 2002.
- _ Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
- _ Rosenberg Susan, *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*, Wesleyan University Press, 2016.
- _ Rousseau Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert*, Gallimard, 1987.
- _ Rumello Joël, *Réinventer une utopie, le Off d'Avignon*, HD ateliers Henry Dougier, 2016.
- _ Sainsaulieu Gérard, *Les trottoirs de la Liberté*, L'harmattan, 2012.
- _ Schott Billmann France, *Le besoin de danser*, Odile Jacob, 2000.
- _ Sirinelli Jean-François, *La norme et la transgression*, Vingtième Siècle, Revue d'histoire, n°93, janvier 2007.
- _ Smarandache Florentin, *Fifth International Anthology on Paradoxism*, Offsetcolor, 2006.
- _ Sonnenfels (von) Joseph, *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanzwissenschaft*, « *Principes de la police, du commerce et de la science économique* », vol. 1, Joseph Kurzboeck, 1765.
- _ Suray (de) Jacques, *Droit de l'urbanisme et de l'environnement, Tome 3 : Permis de lotir*, Bruylant, 1991.
- _ Swyngedouw Eric, *Civic city, Cahier 5, Le design de la ville post politique et de la cité insurgée*, Éditions B42, 2017.
- _ Taliano-des Garets Françoise, *Le festival Sigma de Bordeaux, Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°36, 1992.
- _ Turi Anna-Maria, *Ninjinsky : L'invention de la danse*, Éditions du Félin, 1987.

sitio-

grapphie

_ Argillet Stéphane, Paté Gilles, *Le repos du fakir*, Paris 2003, disponible sur : <https://vimeo.com/38364254> consulté le 07/12/2019.

_ Bel Jérôme, *Interview par Christophe Wavelet*, CND Pantin, 11/01/2005, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=H-Lp6KG8bbs> consulté le 16/12/2019.

_ Brown Trisha, Descriptif de la pièce *Homemade*, disponible sur : <https://trishabrowncompany.org/repertory/homemade.html> consulté le 17/12/2019.

_ Cogitore Clément, *Biographie*, disponible sur : <https://clementcogitore.com/bio/> consulté le 13/12/2019.

_ Collod Anne, *Blank Placard Dance*, Ré-édition au centre Pompidou, Paris, disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x4nws9k> consulté le 30/05/2019.

_ Cordeiro Volmir, *Street*, disponible sur : <http://volmircordeiro.com/project/rue/> consulté le 19/12/2019.

_ Exposition *Corps Rebelles*, Musée des confluences, Lyon, 13/09/2016 - 05/03/2017, disponible sur : <http://corpsrebelles.museedesconfluences.fr> consulté le 14/12/2019.

_ Extinction Rebellion, *Civic disco-obedience*, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=cmm-LrfMiTM> consulté le 20/12/2019.

_ FreedomHouse, *Rapport sur la liberté dans le monde*, 2018, disponible sur : https://freedomhouse.org/sites/default/files/FH_FITW_Report_2018_Final_SinglePage.pdf consulté le 13/12/2019.

_ Gerber Ruedi, Anna Halprin, *Breath Made Visible*, disponible sur : <http://www.breathmadevisible.com/blogs/about-the-movie/trailer/> consulté le 30/05/2019.

_ Haleb Christophe, *La zouze, Résidence secondaire*, disponible sur : <http://www.lazouze.com/Page/Residence-Secondaire> consulté le : 27/05/2019.

_ Halprin Anna, *Blank Placard Dance*, disponible sur : <https://www.annahalprin.org/performances> consulté le 30/05/2019.

_ Las Tesis, *Un violador en tu camino*, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2l6SQqdn2Y8> consulté le 20/12/2019.

_ Michel Françoise, Julie Perrin et Agathe Pfauwadel, *Odile Duboc : archives, mémoire et création*, CND Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015, disponible sur : <https://www.cnd.fr/fr/file/file/132/inline/Julie%20Perrin%20et%20Agathe%20Pfauwadel.pdf> consulté le 02/12/2019.

_ Paxton Steve, *Material for the spine, Introduction*, disponible sur : <https://www.materialforthespine.com/fr/intro>, consulté le 17/12/2019.

_ Ramírez Blanco Julia, *Reclaim The Streets! From Local to Global Party Protest*, disponible sur : <http://thirdtext.org/reclaim-the-streets>, consulté le 04/12/2019.

_ *Réinventons nos places*, Paris, disponible sur : <https://www.paris.fr/pages/reinventons-nos-places-2540> Consulté le 04/12/2019.

_ Rolland David, *Démarche Artistique*, disponible sur : <http://www.david-rolland.com/demarche-artistique/>, consulté le 23/05/2019.

_ Vadori-Gauthier Nadia, *Une minute de danse par jour*, disponible sur : <http://www.uneminutededanseparjour.com> consulté le 26/11/2019.

Œuvres

Citées

- _ Argillet Stéphane, Paté Gilles, *Le repos du fakir*, Paris, 2003.
- _ Bausch Pina, *Le sacre du printemps*, 1975.
- _ Bausch Pina, *Vollmond*, Wuppertal, 2006.
- _ Bengolea Cecilia, Chaignaud François, *Danse Savante - Danse populaire*, Lyon, 2016.
- _ Bel Jérôme, *Nom donné par l'auteur*, Lisbonne, 1994.
- _ Brown Trisha, *Homemade*, New York, 1966.
- _ Brown Trisha, *Ballet*, New York, 1968.
- _ Brown Trisha, *Man walking down the side of a building*, New York, 1970.
- _ Cage John, *Untitled Event*, Ashville, 1952.
- _ Childs Lucinda, *Calico Mingling*, New York, 1973.
- _ Cogitore Clément, *Les Indes galantes*, Paris, 2017.
- _ Cordeiro Volmir, *Street*, Dijon, 2019.
- _ Dorner Willi, *Bodies in urban space*, Paris, 2007.
- _ Duboc Odile, *Vol d'oiseau*, Aix-en-provence, 1981.
- _ Duboc Odile, *Les fernands*, Aix-en-provence, 1983.
- _ Ex nihilo, *Rumeurs*, Marseille, 2017.
- _ Haleb Christophe, *La zouze*, Résidence secondaire, Chateaufallon, 2001.
- _ Halprin Anna, *Blank Placard Dance*, San Francisco, 1967.
- _ Kaprow Allan, *Household*, New York, 1964.
- _ Lebel Jean-Jacques, *Sigma*, Bordeaux, 1966.
- _ Nijinsky Vaslav, *Stravinsky Igor*, *Le sacre du printemps*, Paris, 1913.
- _ Paxton Steve, *Material for the spine*, 1986.
- _ Rolland David, *Happy Manif*, *Walk on the love side*, Dijon, 2017.
- _ Wearing Gillian, *Dancing in Peckham*, Londres, 1994.

La plupart de ces références sont disponibles sur :
<http://choregraphiesurb.byethost9.com>

Crédits photo

- _ p. 16, Nick Hagen ©, *Open Streets Detroit*, Detroit, 2018.
- _ p. 22, Le poulpe ©, Teddy Verardo, *Solo R*, Compagnie S'Poart, Angers, 2015.
- _ p. 24, Edgar Degas, *Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874, Huile sur toile H. 65 ; L. 81 cm, Musée Orsay, Paris.
- _ p. 28, Pierre-Auguste Renoir, *Le Moulin de la Galette*, 1876, Huile sur toile H. 131 ; L. 175 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- _ p. 32, Millicent Hodson ©, *réinterprétation des esquisses de Nijinsky*, Nijinsky's Crime Against Grace: Reconstruction Score of the Original Choreography for *Le Sacre Du Printemps*, Pendragon Press, 1996, p. 2 - 19.
- _ p. 33, Herbert Migdoll ©, réinterprétation du *Sacre du printemps* par Joffrey Ballet, 2013.
- _ p. 34, Julien Benhamou ©, reprise du *Sacre du printemps* de Pina Bausch, Opéra national de Paris, 2015.
- _ p. 37, Klaus Dilger ©, *Vollmond* par Pina Bausch, Opernhaus, Wuppertal, 2018.
- _ p. 38, Clément Cogitore ©, *Les indes gallantes*, Opéra national de Paris, 2017.
- _ p. 41, Jean-Louis Pecci ©, *Danse savante - Danse populaire* par François Chaignaud et Cecilia Bengolea pour l'exposition corps rebelles, Musée des confluences, Lyon, 2016.
- _ p. 44, Hazel Larsen Archer ©, *Merce Cunningham au Black Mountain College*, Black Mountain College, Asheville, 1952.
- p. 46, Western Regional Archives of North Carolina, *Black Mountain College*, Black Mountain College, Asheville, 1938.
- p. 47, M.C Richards ©, reproduction du plan de l'*Untitled event* de John Cage de 1952, 1989.
- _ p. 49, Jérôme Bel ©, *Nom donnée par l'auteur*, Lisbonne, 1994.
- _ p. 51, Patrick Lambin ©, *Bodies in urban spaces* de Willi Dorner, Toulouse, 2017.
- _ p. 52, Babette Mangolte ©, *Calico Mingling* de Lucinda Childs, Robert Moses Plaza, Fordham University, 1973.
- _ p. 55, Stephanie Berger ©, Vicky Shick interprétant

Homemade de Trisha Brown, New-York, 2014.

_ p. 57, Jordi Bover ©, *Steve Paxton*, photo pour l'exposition Phantom Exhibition, Bruxelles, 2008.

_ p. 59, Odile Duboc, esquisse

_ p. 61, Tim Walter ©, *Les Fernands* d'Odile Duboc, Eskenazi Roger, Odile Duboc, Armand Colin, 1991.

_ p. 64, Lawrence Halprin ©, Anna Halprin, *Blank Placard Dance*, San Francisco 1967.

_ p. 70, Galerie d'Art L'Entrepôt Monaco, *Sous les pavés, la plage*.

_ p. 76, Jean-Marc Peytavin ©, Living theater, *Paradise now*, Avignon, 1968.

_ p. 79, D.R ©, *Happening de Jean-Jacques Lebel*, 2e édition de SIGMA, Bordeaux, 1966.

_ p. 81, Irina Ionesco ©, Living Theater, *Paradise now*, New-York, 1968.

_ p. 83, Trisha Brown ©, *Ballet*, New-York, 1968.

_ p. 85, Peter Mulher ©, *Man walking down the side of a building*, New-York, 1970.

_ p. 88, Julie Desprairies ©, *Les familiarités*, Reims, 2017.

_ p. 93, Étienne Rey ©, *La zouze, Résidence secondaire*, St-Musse de Chateaufallon, 2001.

_ p. 96, Matthieu Verdeil ©, ExNihilo, *Rumeurs*, Marseille, 2017.

_ p. 99, Coralie Bougier ©, David Rolland, *Happy Manif*, La flèche, 2016.

_ p. 102, Mhf ©, Anne Collod, *Blank Placard Dance*, Paris, 2016.

_ p. 107, Mhf ©, Anne Collod. *Blank Placard Dance*, Paris, 2016.

_ p. 109, Volmir Cordeiro ©, *Street*, Lisbonne, 2019.

_ p. 110, Rue Dell Arte ©, *Festival Rue Dell Arte*, Quessoy 2019.

_ p. 113, Nick Cobbing ©, *Reclaim the Streets occupation*, Londres, 1995.

_ p. 115, Capture écran d'un site dédié au mouvement Reclaim the streets, *How to sort a street party*, disponible sur : <http://rts.gn.apc.org/sortit.htm>, consulté le 29/01/2020.

_ p. 115, *Manifestation en marge du G8*, Birmingham, 1998.

_ p. 117 (haut), Mairie de Paris ©, *Place de la Nation*, Paris, 2017.

_ p. 117 (bas), Mairie de Paris ©, *Place de la Nation rénovée*, Paris, 2019.

_ p. 119, 京局京段 ©, *Mass dancing at Haidian Northern Cultural Center*, Baijiatuancun, 2017.

_ p. 121, Niccolò Rastrelli ©, *Mazurka Klandestina place de l'Arco della Pace*, Milan, 2018.

_ p. 126, Gillian Wearing ©, *Dancing in Peckham*, Peckham, 1994

_ p. 128 (haut), The Advertiser ©, *Extinction- Rebellion*, Civil-Discobedience, Toronto, 2019.

_ p. 128 (milieu), Ailen Diaz ©, Chorégraphie de *Las Tesis* pour manifester contre les violences faites aux femmes, Santiago, Chili, 2019.

_ p. 128 (bas), Nadia Vadori-Gauthier ©, *Une minute de danse par jour*, Danse n°1418, Paris, 2018.

<http://choreographiesurb.byethost9.com>