

Quand la danse s'infiltré dans le quotidien

Élodie Verlinden

Questionner les « Frontières de la re-présentation » nous invite à identifier, pour notre objet, la danse, des occurrences qui rendent poreuses ces limites. Dans un premier temps, le terme frontière renvoyant au champ sémantique de territoire, limite, espace, démarcation, lieux... il pourrait sembler évident d'analyser le travail de chorégraphes qui choisissent de délaissé les lieux consacrés pour investir l'espace public. Mais cette piste, *a priori* séduisante, se révèle rapidement n'être qu'un leurre. Ce déplacement « hors les murs » ne rend pas labiles, *de facto*, les codes de la représentation : seuillage, rôles, rapport au réel/fictionnel,... L'inefficacité de cette simple translation à modifier les relations à la représentation est cependant particulièrement instructive pour le chercheur et soulève donc de nombreuses autres questions auxquelles nous tenterons de répondre dans cet article.

Danser dans l'espace public : une simple translation ?

La question même de la danse dans l'espace public n'a rien d'inédit. Cette pratique, comme démarche visant à remettre en question les habitudes spectatorielles, était déjà largement répandue chez les chorégraphes et danseurs postmodernes. Si dès les années 70, la danse investit l'espace public, il ne s'agit cependant pas d'un espace partagé comme nous le rappelle Hélène Brunaux : « [...] bien que les liens entre espace urbain et chorégraphie commencent à véritablement s'articuler dans les années 70 avec les performances de Trisha Brown, chorégraphe américaine, l'espace n'y est pas donné en partage. [...] Ce n'est pas forcément parce que l'artiste se produit dans un espace public urbain que de nouveaux usages sociaux apparaissent. Il faut donc s'interroger sur la nature, les conditions, les enjeux et les formes de réciprocité (ou de non réciprocité) qui se dégagent des dispositifs spatiaux »¹.

En effet, danser dans l'espace public, même sans avertir un public potentiel ne remet pas fondamentalement en cause les rapports au réel, au seuillage et aux rôles des personnes présentes. On pense par exemple :

- aux flashmobs, spectacles (amateurs ou professionnels) « surprises », organisés pour faire le buzz et attirer l'attention sur une thématique, un produit... Les rôles demeurent clairs

¹ BRUNAUX H., « Danser dans l'espace public - Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace », ouvrage collectif codirigé par Guénola Capron et Nadine Haschar-Noé, *L'espace public urbain : de l'objet aux processus de construction*, Presses Universitaires du Mirail, Collection Villes et Territoires, 2007, chap. 6, p. 101-115.

(danseurs/ spectateurs) et les espaces scène/salle se recréent assez spontanément, le public « surpris » laissant un espace aux danseurs ;

- au Bal Moderne², rendez-vous dans l'espace public où un chorégraphe professionnel apprend une chorégraphie à un public volontaire non professionnel. Le moment et le lieu sont connus, les espaces scène/salle sont prédéfinis et le public non participant (présent par choix ou par hasard) adopte une posture de spectateur ;
- aux spectacles de rue, où la rencontre est généralement le fruit du hasard³ mais qui reproduit le plus souvent les espaces scène/salle et les rôles performeurs/spectateurs.

Comme le soulignait Bruneaux, investir l'espace public ne remet donc pas automatiquement en cause les codes traditionnels de seuillage, de rôles, et de re-présentation. Montaignac dans un article sur « le fantasme de la participation du public » souligne également à quel point il est difficile de briser nos habitudes et ce, même en dehors de l'espace scénique traditionnel. « Pourtant, malgré le désir des artistes et les aspirations du public, il s'avère difficile de briser des habitudes théâtrales instituées depuis deux millénaires dans la culture occidentale (et ce, même en dehors de l'espace scénique traditionnel) »⁴. En insistant sur ce point, il nous laisse néanmoins entrevoir une condition d'émergence :

« Pour effacer les codes spectaculaires, certains artistes choisissent ainsi de s'évader des scènes traditionnelles pour s'immiscer dans la vie quotidienne en intervenant directement dans l'espace urbain, offrant alors au spectateur/passant un rapport à la danse différent de celui, traditionnel et confortable, de la salle de spectacle. Cependant, à part quelques rares propositions de l'ordre du théâtre invisible s'infiltrant dans l'espace public, les chorégraphes offrent généralement une action à regarder qui se présente comme un « spectacle » reconnaissable à certains éléments [...] »⁵.

Le théâtre de l'invisible et l'infiltration constitueraient donc des moyens de modifier nos postures habituelles, de satisfaire désirs des uns et aspirations des autres, de flouter ces frontières. Dans son article « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique »⁶, Léna Massiani insiste également sur cette notion d'infiltration, à la fois dans le titre de son article, mais également dans son identification des différents moyens d'investir l'espace pour « engendrer un désir d'adresse différent » : parcours, déambulation, participation, infiltration.

Selon Bruneaux, il reviendrait en effet aux danseurs d'opérer des choix dans leur logique motrice et dans leur façon d'entrer dans l'espace pour offrir les conditions de possibilité d'un changement effectif :

« Celles-ci, soit la logique motrice prise par les danseurs, associée à la façon dont ils entrent dans l'espace de danse, relèvent des processus de spatialisation qui donnent alors accès aux différentes modalités de pratique susceptibles de s'inscrire dans l'espace public

² <http://www.balmoderne.be/fr>.

³ De nombreux festivals des arts de la rue proposent néanmoins un programme (horaire et lieux) permettant de choisir la rencontre.

⁴ MONTAIGNAC K., « Le fantasme de la participation du public », dans *Jeu*, n° 147, 2013, p. 124-130.

⁵ *Ibid.*

⁶ MASSIANI L., « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique », dans *Ambiance*, n° 3, 2017.

urbain comme autant de propositions de territorialisation. Une dynamique complexe de et dans l'espace de fabrique va apparaître puisque ces propositions sont également reliées aux conditions d'accès des « spectateurs » au processus artistique qui eux aussi, tout autant que les danseurs, empruntent différentes logiques d'action leur permettant de changer de rôle au cours de l'intervention ce qui, par réciprocity, va influencer les comportements des danseurs. Diverses factures vont émerger, issues d'une *combinatoire de ressources portées par les lieux, par les acteurs mais aussi dévoilées au cours de l'action* »⁷.

Une telle « logique motrice », un tel choix dans la « façon d'entrer dans l'espace », sont au cœur du travail d'une chorégraphe pour qui le concept d'infiltration est même érigé en règle. Il s'agit du projet « une minute de danse par jour »⁸ de Nadia Vadori- Gauthier dont la règle⁹ numéro 3 précise : « La minute de danse habite les interstices de la vie courante. Elle peut : a) faire irruption dans une situation b) ou s'y couler c) ou devenir presque invisible »¹⁰.

S'infiltrer pour faire glisser les référents

Ce projet (*Une minute de danse par jour*) questionne les frontières traditionnelles et habitudes spectatoriennes mentionnées précédemment. Le processus de travail est d'ailleurs décrit par Marie-Luce Liberge comme « un processus qui tend à rompre les frontières entre l'art et la vie »¹¹. Depuis la genèse du projet¹², deux phrases¹³ guident la chorégraphe dans son processus créatif :

- Une phrase de Nietzsche tirée de *Ainsi parlait Zarathustra* :
« Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas dansé au moins une fois. »
 - un proverbe chinois :
« Goutte à goutte l'eau finit par traverser la pierre. ».
- 水滴石穿 : eau – goutte – pierre – percer, traverser

Le travail de Nadia Vadori-Gauthier interpelle à plus d'un titre. Elle-même chercheuse, elle liste différents sujets qu'elle questionne : rapports micro-politiques de proximité à l'environnement, aux personnes, aux matériaux ; travail somatique sur la conscience du corps en mouvement ; états élargis et modifiés de perception ; connexions à la vie oscillatoire-

⁷ BRUNAUX H., *op. cit.*

⁸ <http://www.uneminutededanseparjour.com/>.

⁹ La chorégraphe liste 14 règles qui guident son travail.

¹⁰ Règle n° 3, « Une minute de danse par jour » de Nadia Vadori-Gauthier.

¹¹ LIBERGE M.-L., dans VADORI-GAUHTIER N., *Danser. Résister. Une minute de danse par jour*, Éd. Textuel, 2017, p. 141.

¹² Genèse du projet : « Le 7 janvier 2015, date de l'attentat à Charlie Hebdo, j'étais très affectée. Ce soir-là, j'ai mis au point le projet de *Une minute de danse par jour*, pour agir une présence sensible dans le monde. Je voulais agir en m'assignant une action quotidienne petite mais réelle et répétée, qui œuvre pour une poésie en acte, en me mettant réellement en jeu, seule ou en relation à d'autres. Les attaques des jours suivants ont renforcé cette détermination. » <http://www.uneminutededanseparjour.com/le-projet/>.

¹³ <http://www.uneminutededanseparjour.com/le-projet/>.

vibratoire ; proposition d'alternatives au régime dominant de la représentation ; engagement performatif dans l'instant ; oscillations espace personnel-espace public ; interactions entre somatique-esthétique-politique ;... C'est évidemment sur les éléments en lien avec la question qui nous occupe que nous nous pencherons davantage, c'est-à-dire les frontières, leur transgression et les effets de cette infiltration sur la réception.

Le travail de Nadia est un travail construit, réfléchi avec des objectifs clairs et qui ne peuvent laisser indifférent le sémiologue :

« Le contexte de mondialisation tend à généraliser, à universaliser et à coder les différences en les assignant à des catégories signifiantes, les séparant ainsi des multiples formes hétérogènes de la vie réelle. [...] Une résistance à ce mouvement serait de voyager dans les intervalles entre les cases, de faire glisser les référents, de jouer avec le sens unique et centralisé, de ne pas se laisser assigner à un référent catégoriel, de partager du non-signifiant »¹⁴.

Une démarche qui semble calquée sur la définition de l'expérience artistique proposée par Nicole Everaert-Desmedt dans « interpréter l'art contemporain », déjà proposée dans « le processus interprétatif » et que nous pouvons résumer ici en deux temps :

- 1) « Nous n'avons [...] pas un accès immédiat au réel, mais nous nous constituons une représentation de la réalité à l'aide d'une interprétation d'ordre symbolique. Une telle interprétation repose sur des codes culturellement partagés, qui se sont formés et évoluent au cours des processus communicationnels. Ces codes fonctionnent comme des filtres : ils nous permettent de saisir le réel, mais il s'agit d'un réel filtré, déjà pensé, pré-interprété, un « prêt-à-penser » »¹⁵.
- 2) « Dès lors, toute tentative de penser « autrement », de concevoir autrement le réel, implique une démarche de déconstruction et de reconstruction des codes. Cette démarche caractérise non seulement l'usage poétique de la langue, mais également toute création artistique, quel que soit le type de langage utilisé : images, gestes, espace.... Toute expérience artistique nécessite à la fois la maîtrise du symbolisme en place et sa subversion »¹⁶.

L'objectif, dans les deux cas, est donc bien cette transformation qui constitue d'ailleurs la règle numéro dix d'*Une minute de danse par jour* : « Il faut que la minute de danse « œuvre » comme vecteur de transformation. » De nouveau le parallélisme entre ces modifications par infiltration chez Everaert-Desmedt et Vadori-Gauthier est incontestable :

¹⁴ VADORI-GAUTHIER N., *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ EVERAERT-DESMEDT N., *Interpréter l'art contemporain*, De Boeck, 2006, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

« L'imaginaire, par le mouvement de son **infiltration** dans le symbolisme, provoque un déplacement dans les codes, une modification des filtres et permet donc un autre accès au réel non encore interprété, une connaissance encore **informulée** »¹⁷.

« Je danse, chaque jour, dans les **interstices** de la vie courante. Je me glisse entre les choses, avec elles, je les accompagne sur un instant de leur trajectoire, je convoque de l'invisible, de l'**informulé**, du sensible »¹⁸.

C'est également en ces termes, ceux de l'expérience artistique, par infiltration – déplacement – modification, que certains observateurs décrivent le travail de la chorégraphe, comme par exemple pour Marie-Luce Liberge :

« Et s'il s'agissait, [...] de venir déplacer les lignes suffocantes du convenu [...] ? [...] s'introduire dans les rainures organisées du prévisible [...] Réagir [...] dans l'acte de s'immiscer humblement dans des morceaux de temporalités suspendues ou bien appelées à le devenir, c'est-à-dire dans leur potentialité en germe [...] »¹⁹.

Ou encore pour David Sire :

« Tes danses Nadia amènent l'intrusion de quelque chose d'un peu étrange dans une situation quotidienne banale. Et tout d'un coup, ça donne à voir, effectivement, parce qu'il y a cet étrange qui arrive et devant lequel on est obligé de se positionner et de réagir »²⁰.

Cette question de l'intrusion, de l'infiltration est au cœur même du processus, notamment avec la seconde phrase d'inspiration qui guide son travail : goutte à goutte l'eau finit par traverser la pierre. Tenter de percer ce qui apparaît comme fermé constitue une volonté que l'on retrouve chez de nombreux chorégraphes contemporains, comme le souligne Sylvie Crémézi :

« Les moyens de la scénographie contemporaine sont sans doute là, pour mettre la sensibilité en état de perception plus approfondie, et pour rappeler que le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe »²¹.

Philippe Noisette à propos de Jérôme Bel :

« Il affirme que son « travail n'a cessé de saper depuis quinze ans tout l'édifice sur lequel nombre de spectateurs avaient eux-mêmes structuré leur rapport à l'art » [...] « Pour moi c'est le spectateur qui fait le spectacle, c'est lui qui remplit les vides, qui projette. Je ne dis rien, j'organise cette subjectivité du spectateur »²².

¹⁷ EVERAERT-DESMEDT N., *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Éd. Pierre Mardaga, 1990, p. 109.

¹⁸ VADORI-GAUTHIER N., *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ LIBERGE M.-L., *op. cit.*, p. 141.

²⁰ David Sire, / interview de Barbara Glowczewski/ Nadia Vadori-Gauthier, p. 208.

²¹ CRÉMÉZI S., *La signature de la danse contemporaine*, Paris, Éd. Chiron, 2002 (1997), p. 123.

²² NOISETTE, Ph., *Danse contemporaine Mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2010.

Boris Charmatz :

« La danse est à ceux qui n'ont pas peur de transformer l'espace public : c'est-à-dire un espace de contagion et de liberté, accordé aux désirs buissonniers de chacun »²³.

Maguy Marin :

« L'art ne cesse de travailler la perception d'une réalité bouleversante que la vie quotidienne nous dissimule et nous fait oublier »²⁴.

Briser les codes pour les faire croître

Dans le travail de Nadia Vadori-Gauthier, la danse « infiltrée » dans le réel est certes l'élément principal pour briser les codes fossilisés afin de les faire croître (comme dirait donc Peirce) et créer l'expérience artistique en modifiant l'interprétation conventionnelle des signes qui nous entourent, mais elle n'est pas la seule. Katia Légeret insiste par exemple sur le fait que « de nombreuses minutes de danse sont consacrées à cette question du détournement de nos gestes quotidiens²⁵, mécaniques, instrumentalisant les objets »²⁶. En ce qui concerne le rapport aux objets, la chorégraphe répond à Barbara Glowczewski lors d'une interview : « J'ai été nourrie pas des manifestes d'art, entre autres le manifeste Gutai (1956). Gutai était un groupe d'avant-garde japonais qui avait pour intention de redonner la vie à la matière massacrée, de redonner la parole à la matière »²⁷. Dans certaines des minutes, elle danse en duo avec l'objet²⁸, parfois elle devient l'objet²⁹. Ce déplacement dans le rapport aux choses permet également une brèche dans le réel pré-filtré et propose une autre voie pour s'extraire des habitudes, un moyen largement utilisé en danse, tout comme le détournement des gestes quotidiens. Des mouvements qui déconnectés de leur utilité première deviennent extra-quotidiens, comme le rappellent Barba et Savarese dans ce dialogue avec Sanjukta Panigrahi qui distingue lokadharmi (comportement des gens communs) et natyadharmi (comportement d'une personne dans la danse)³⁰, une distinction qui permet de discriminer des mouvements apparemment similaires dans leur amplitude, direction, vitesse, etc. Hanna précise également cette différence entre mouvement ordinaire et mouvement extraordinaire, une différence qui n'a nullement lieu à un niveau visuel :

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cf. « Une minute de danse par jour 16 09 2018/ danse 1342 où elle danse assise à la terrasse d'un café ou bien encore « Une minute de danse par jour 05 03 2017/ danse 782 » où elle danse au milieu de marathoniens.

²⁶ LÉGERET K., dans VADORI-GAUTHIER N., *op. cit.*, p. 58.

²⁷ VADORI-GAUTHIER N., *op. cit.*, p. 205 (interview de Barbara Glowczewski).

²⁸ Cf. « Une minute de danse par jour 4 10 2015/ danse 264 » où elle danse avec un extincteur.

²⁹ Cf. « Une minute de danse par jour 4 12 2015/ danse 325 » où elle devient l'un des poteaux métalliques.

³⁰ BARBA E. et SAVARESE N., *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Montpellier, Éd. L'Entretemps, Grand Format Les voies de l'acteur, 2008, p.15.

« The distinguishing characteristic which sets extraordinary nonverbal body movements in dance apart from other activities is the manipulation of ordinary motor activities within an aesthetic domain ; the emphasis is on the importance of movement (the fact of bodily action) and motion (illusion and residual action resulting from the kind of movement produced) »³¹.

Cette « manipulation » comprend notamment la « délivrance des buts »³² du mouvement, comme le rappelle Laurence Louppe : « Dés-intentionnalisé, le mouvement quotidien s'apparente alors au mouvement dansé vidé lui aussi de toute tension »³³ ; ou Guérin « La danse est une re-création dans la délivrance des buts »³⁴ ; voire, Michel Bernard à propos de Paul Valéry :

« Il souligne que la danse nous projette dans un « espace-temps » original, entièrement distinct de celui de la vie pratique. En effet, la prodigalité qui l'anime et qu'elle déploie est non seulement inutile mais autodestructrice puisqu'elle constitue « une dépense motrice exaspérée » et tend à un « épuisement total de ses forces », voire, à « une sorte d'extase d'épuisement »³⁵.

Outre le rapport à l'objet et le détournement de gestes quotidiens, Nadia Vadori-Gauthier brise nos habitudes spectatoriennes en bouleversant la notion même de spectateur modèle, contrairement à celui envisagé par Everaert-Desmedt dans « Interpréter l'art contemporain » qui ne peut être un « quelconque passant distrait »³⁶. Cependant, la *Minute de danse par jour* se distingue justement de autres formes de danse dans l'espace public en ce qu'elle cherche, et parvient, à modifier les rapports danse – danseur – spectateur. Qu'en est-il alors d'exemples limites, lorsque sa *minute de danse* devient presque invisible ou lorsqu'elle prend place devant un mur de CRS impassibles³⁷ ? La danseuse répond elle-même à cette question en nous rappelant la règle numéro 10 (Il faut que la minute de danse « œuvre » comme vecteur de transformation) :

« Selon moi, ces exemples ne sont pas des non-rencontres. J'ai complètement rencontré de façon sensible-affective ces personnes, l'espace d'une minute, avec ce gouffre de l'inconnu peut-être et cet espace d'information mais où, tout d'un coup, je sentais la charge d'affects, la charge de ce qui était en train d'advenir »³⁸.

³¹ *Ibid.*

³² GUERIN M., *Philosophie du geste*, Mayenne, Éd. Actes Sud, 1995, p. 64.

³³ LOUPPE L., *Poétique de la danse contemporaine*. Troisième édition complétée, Vottem, Éd. Contredanse, coll. La pensée du mouvement, 2007, p. 120.

³⁴ GUERIN M., *op. cit.*, p. 64.

³⁵ BERNARD M., *De la création chorégraphique*, Clamecy, Centre national de la danse, coll. Recherches, 2006, p. 80-81.

³⁶ EVERAERT-DESMEDT N., *Interpréter l'art contemporain*, p. 285.

³⁷ Cf. « Une minute de danse par jour 29 11 2015/ danse 320 ».

³⁸ VADORI-GAUTHIER N., *op. cit.* (interview de Barbara Glowczewski), p. 209.

Nadia Vadori-Gauthier précise en effet qu'afin de respecter cette règle numéro 10 et cet objectif de transformation, elle retentera l'expérience plusieurs fois et ailleurs à un autre moment si nécessaire.

À l'opposé de ce « pseudo non-public », ces passants qui hésitent, doutent de ce qui se passe, ou de ceux qui choisissent, en vain, d'ignorer ce qu'ils voient, d'autres se laissent emporter et dansent à leur tour durant cette minute de danse qui devient alors collective et partagée³⁹. Un objectif déjà exprimé par Isadora Duncan :

« J'ai imaginé [...] une expression dansée plus complète, [...] où rien ne l'[le spectateur] empêcherait de se lever à certains moments et de participer [...] J'avais toujours espéré [...] que le public, participerait de plusieurs façons à ma danse, connaîtrait un plaisir plus complet que celui qu'il a jamais ressenti comme simple spectateur assis »⁴⁰.

Une expérience différente

Danser dans l'espace public, souvent simple translation hors les murs, ne permet pas d'éviter la reproduction de ce qui se déroule dans les salles de spectacle. Si l'objectif est de proposer une autre adresse, une expérience différente, un rapport nouveau, il convient de s'infiltrer plus subtilement dans les codes établis afin de les briser car, et nous citerons Michel Bernard pour conclure :

« [...] bien loin de réduire, comme on le répète volontiers, à la promotion du Beau, l'expérience artistique est au contraire celle de la remise en question de toutes les valeurs établies »⁴¹.

L'auteur

Élodie Verlinden est docteure en SIC, logisticienne de recherche à l'Université libre de Bruxelles (ULB) (Pôle Charleroi), chercheuse du laboratoire Resic (ULB) et maître d'enseignement à l'ULB. Spécialiste de la danse, elle a été co-coordinatrice du Master Erasmus Mundus en étude du spectacle vivant (2006-2014). Elle a publié chez Peter Lang : *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs* et a été coéditrice, avec André Helbo et Catherine Bouko, de *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (2013) et de *Performance et Savoirs* (2011).

³⁹ Cf. « Une minute de danse par jour 28 05 2018/ danse 1231 » avec les résidents de l'association Aurore.

⁴⁰ DUNCAN I., *La danse de l'avenir. Regards sur Isadora Duncan*, coll. Territoires de la danse, Paris, Éd. Complexe, 2003, p. 74.

⁴¹ BERNARD M., *op. cit.*, p. 269.

Résumé

Danser dans l'espace public, souvent simple translation hors les murs, ne permet pas d'éviter la reproduction de ce qui se déroule dans les salles de spectacle. Si l'objectif est de proposer une autre adresse, une expérience différente, il convient de s'infiltrer plus subtilement dans les codes établis afin de les briser pour laisser la place à d'autres signes, d'autres rapports à la performance. L'analyse du travail de la chorégraphe Nadia Vadori-Gauthier permet de comprendre comme une telle "infiltration" est possible et fonctionne.

Abstract

Dancing in public spaces, often simply by moving outside the walls, does not prevent the reproduction of what happens in the theatres. If the objective is to propose another address, a different experience, it is necessary to infiltrate more subtly into the established codes in order to break them down and leave room for other signs, other relationships to performance. The analysis of the work of choreographer Nadia Vadori-Gauthier shows how such "infiltration" is possible and works.