

INTRODUCTION

L'approche de la ville à travers la spécificité de ses formes physiques et des comportements *in situ* des citoyens qui l'accompagnent fait de l'espace un biais remarquable pour analyser la vie et l'action sociale. Dans sa compacité, dans l'atmosphère collective qu'il engendre, dans le jeu transversal des sociabilités qu'il provoque, dans les figures et les formes de son architecture, ce sont les sociétés comme ensemble dépassant la somme des individus qui les composent, c'est un sens si l'on veut, mais qui émane des choses comme sensibilité aux lieux et aux êtres, qu'il performe et matérialise ¹.

Cet ouvrage s'intéresse aux espaces et à leurs usages en danse contemporaine et à la manière dont les « dispositifs spatiaux » participent d'une redéfinition des rapports entre corporéité, sociabilité et réflexivité dans le monde de la danse. L'ouverture de nouveaux territoires de danse dans la ville apparaît dans les années 1980, prolongeant l'essor des arts performances hérités des événements post-1968. Différentes manières d'investir l'espace d'exposition, de production, de projection ou de fabrication d'œuvres chorégraphiques vont s'afficher pour un ensemble d'acteurs. De nouveaux usages de l'espace urbain s'exposent, issus de l'immédiateté des rencontres qui s'affichent dans les espaces publics ou pensés à l'avance pour les danseurs, chorégraphes, médiateurs, mais aussi pour les spectateurs.

Les espaces de danse à l'étude sont des espaces de coprésence, des espaces d'interactions spatiales et sociales. Ce sont des dispositifs spatiaux, qui « font » lieu, c'est-à-dire qui génèrent et recouvrent des formes de sociabilités ². Ce sont des espaces où se rencontrent des individus n'appartenant pas tous aux mêmes mondes sociaux, même s'ils participent à l'action collective le temps d'une expérience chorégraphique. Ce sont des

1. Ostrowetsky, 1994, p. 45.

2. Ostrowetsky, 1999.

espaces où se confrontent différents rapports aux corps, à l'art et aux autres en fonction des valeurs que les acteurs projettent dans l'expérience. Les acteurs qui s'y croisent peuvent appartenir au monde des festivaliers si l'on s'attache aux festivals de rue, au monde des touristes, au monde des habitants du quartier, mais aussi au monde du hip-hop, au monde des arts de la rue, au monde de la danse contemporaine. Les lieux de danse sont des espaces de réciprocité, de confrontation et d'échanges, où des déplacements inattendus, imprévisibles, incertains spatialement et socialement activent les pratiques corporelles comme des opérations, des « arts de faire » pour reprendre Michel de Certeau. Dans ce sens, s'intéresser aux usages de l'espace urbain permet d'identifier les mécanismes qui se jouent dans les rencontres et relève d'une « recherche complexe parce que ces pratiques tour à tour exacerbent et déroutent nos logiques ³ ». Les dispositifs spatiaux sont des contextes d'interface émotionnels, qui créent « la charge sensible du lieu ⁴ » et, par là même, sa recomposition permanente. Les dispositifs spatiaux activent autant de paramètres qu'il y a de lieux, de profils de danseurs, de profils de spectateurs, de profils de commanditaires qui œuvrent dans et pour l'action. Le dispositif spatial est un potentiel, une « matrice d'interactions potentielles » ou « interactionnelle ⁵ », entre contraintes et ouvertures pour l'artiste comme pour le public. Il peut activer les spatialités des individus contribuant à faire circuler de l'information supplémentaire dans la mesure où l'espace est envisagé autant comme contenu de l'interaction que comme un contenant de la relation spatiale ⁶. Les dispositifs spatiaux peuvent parfois être des « hyper-lieux ⁷ » au sens donné par Michel Lussault, lors des festivals de rue ou des performances sur des places publiques.

3. Certeau, 1990, p. 42.

4. Bailly, 2016, p. 34.

5. Ortel, 2008, p. 6.

6. Lussault, 2010.

7. Le géographe définit l'hyper-lieu par une concentration de personnes diverses qui partagent une affinité spécifique dans un lieu connecté au monde et rattaché à l'échelle locale. Elle obéit à cinq critères : le regroupement de personnes, l'alliance de l'accessibilité avec la connectivité au monde, différentes échelles, l'accès à une expérience totale pour les individus et le partage d'une affinité spatiale ; Lussault, 2017.

Nous envisageons la danse contemporaine autant en termes de démarche⁸, comme un savoir, une idée à faire passer par le corps, en rapport « à ce qui me concerne et définit les contours [...] d'une actualité qui se donne comme problématique à considérer⁹ », qu'en termes de simultanéité temporelle en dépassant la notion de genres, de style ou d'esthétique¹⁰. La démarche contemporaine est un « un jeu de signes¹¹ », comme un « entrelacs sensoriel¹² » affirmant que tout moment de situation apporte une corporéité distincte ; lorsqu'elle sort des théâtres et s'affiche dans des systèmes ouverts, c'est-à-dire dans des espaces où se construisent des actions réciproques entre les acteurs de l'événement (danseur, chorégraphe, spectateur, médiateur), alors le jeu de signes se complexifie, car chacun participe de ce que le regard de l'autre influence son propre regard. Les émotions qui s'activent dans les lieux de ville prennent corps à travers la présence d'autrui et les expériences perceptives présentent « une certaine "vue" du monde¹³ », qui fait corps chez le danseur. En stimulant les structures perceptives des acteurs de l'urbain, les pratiques dans la ville activent les caractères médiatiques et médiateurs de l'espace public¹⁴, participant par là même de sa fluidité sociale. En nous intéressant aux artistes qui investissent la ville, nous ne pouvons plus seulement la penser comme décor où les corps vont évoluer. Les activités artistiques ont le pouvoir d'interroger la réalité construite par les usagers. La manière d'aborder la ville va donc, d'une part, amplifier cette perception en écart et, d'autre part, contribuer à l'objectivation de la construction de la réalité chez les individus impliqués dans l'événement.

Les territoires définissent un ensemble de micro-lieux aux frontières fluctuantes où se modèlent les identités individuelles et collectives visibles dans les formes d'engagement et de désengagement des individus. Dans ce sens, le paradigme

8. Et non pas d'un « style », d'une esthétique spécifique.

9. Frimat, 2010, p. 6-9.

10. Ce qui n'empêche pas les acteurs de mobiliser ces notions, et au chercheur de rendre compte de ces activités de cadrage.

11. Le Breton, 1998, p. 23.

12. Bernard et Fabbri, 2004, p. 24.

13. Merleau-Ponty, 1974, p. 406.

14. Choay, 1965.

scientifique que nous empruntons donne une place plus importante aux raisons d'agir des acteurs sociaux, qui s'opérationnalisent dans les interactions. Il nous conduit à identifier les différentes interprétations des contextes dans lesquels ils sont amenés à agir, et à discerner la pluralité des rôles qu'ils sont susceptibles de mobiliser. L'étude des actions réciproques au cours des interactions révèle des comportements différenciés pour plusieurs profils d'acteurs. En fonction de la nature des engagements, certains participent à l'œuvre collective sans que leurs savoir-faire, leur stock de connaissances soient véritablement remaniés alors que d'autres sont susceptibles de transformer leur capital de ressources et de modifier les formes d'organisation collective. Nous retrouvons le potentiel des interactions sociales sur la catégorisation de formes de sociabilité chère à Georg Simmel, où les formes résultent des liens tissés mutuellement entre les individus à partir des rôles spécifiques qu'ils tiennent dans la situation ¹⁵.

ESPACES DES USAGES ET DYNAMIQUE DES FAITS SOCIAUX

La démarche dans cet ouvrage ne conduit pas à surestimer les stratégies individuelles en relativisant la force du collectif. Elle s'intéresse au mouvement permanent entre des actions portées par des individualités et à la construction de ces individualités dans des contextes socialement déterminants. Elle prétend saisir les points d'achoppement des activités collectives qui permettent aux ressources portées par l'individu de s'imbriquer aux ressources collectives afin d'appréhender les transformations sociales. « L'identité collective n'est pas toujours une simple ressource. Elle a aussi une dynamique propre qui peut changer la donne individuelle ¹⁶. » Dans cette perspective, la notion d'interaction occupe une place centrale dans notre étude, pour appréhender la dynamique sociale comme un phénomène processuel. Les acteurs qui participent à l'évolution du monde de la danse (professionnels et non-professionnels) sont plongés dans des contextes d'interaction qui vont être réévalués, redéfinis et négociés à partir de la pluralité de leurs engagements. Les actions sont situées,

15. Simmel, 1981.

16. Kaufmann, 2004, p. 123.

et les interactions qui en découlent soulèvent la capacité des acteurs à construire un « ordre social » qui évolue et se négocie ¹⁷.

Outre les enjeux symboliques, les dispositifs spatiaux sous-tendent également des enjeux économiques pour les danseurs et les spectateurs, si ce sont pour eux des espaces de travail. Si les danseurs se produisent devant une boutique, un étal ou encore un café, les commerçants peuvent avoir des réactions négatives, leur interdisant l'accès à leur territoire, comme s'ils l'avaient symboliquement privatisé. Si les danseurs se produisent dans un festival de rue réputé, les lieux peuvent contribuer à étoffer leur carte de visite pour accéder à d'autres festivals. Cette perspective conduit à envisager le poids des structures informelles, associatives et/ou institutionnelles qui organisent les événements, préfigurent certaines formes d'usages et peuvent alors influencer les engagements des acteurs. Les demandes et les attentes vis-à-vis des interventions chorégraphiques sont susceptibles de varier en fonction des logiques artistiques, des formes de légitimation portées par les structures culturelles ¹⁸, des stratégies des municipalités ¹⁹ qui les cadrent. Lorsqu'un chorégraphe propose un projet dans un quartier relégué, défavorisé économiquement, socialement, culturellement, il répond aux prérogatives des organismes attachés à la politique de la ville. Les organismes commanditaires défendent objectivement les démarches artistiques favorisant le lien social, les échanges entre les habitants dans une dynamique interculturelle, mais peuvent aussi légitimer plus subjectivement la manière dont le projet est pensé ou conceptualisé si ce sont des institutions liées aux organes décentralisés du ministère de la Culture. Si les projets sont portés par des collectivités territoriales, les enjeux sociaux dépendront de leur politique culturelle et des liens construits avec les acteurs des structures culturelles étatiques. Dans ce sens, les festivals de rue sous-tendent des pratiques artistiques très différenciées en fonction des acteurs qui sont à la tête des organes décisionnels.

17. Strauss, 1992.

18. Faure et Garcia, 2005.

19. Lafargue de Grangeneuve, 2008, p. 183.

Les expériences artistiques urbaines sont autant de tentatives qui contribuent à interroger les formes de sociabilités qui se développent dans la ville et les engagements collectifs et individuels qui peuvent s'y rattacher. En nous intéressant à la danse contemporaine dans l'espace urbain, nous souhaitons montrer, à travers cet ouvrage, que les tensions entre espace et usages sont au cœur de ses définitions, redéfinitions et donc de sa pluralisation.

APPROCHE MULTISITUÉE DES EXPÉRIENCES DE L'ENGAGEMENT ET MÉTHODES D'INVESTIGATION

L'enquête s'est construite autour d'une perspective ethnologique prenant en compte au sein d'une même société des mondes sociaux différenciés²⁰. La démarche donne accès à des réalités « invisibles », à des « pratiques indicibles, flottantes ou contradictoires » des acteurs *in situ*, tout en permettant le repérage de phénomènes sociaux plus larges²¹. Elle mobilise différentes formes de recueil de données au centre desquelles nos engagements se sont combinés, nous conduisant progressivement à activer différentes « formes d'altérité²² », à partir de l'investissement dans différents rôles, lorsque le rôle s'envisage comme « modèle d'action préétabli²³ » que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions. Nous avons par exemple expérimenté les « routines » de comportements dans les trois rôles sociaux identifiables en danse de création : danseuse, chorégraphe et spectatrice dans des dispositifs *in situ*, nous avons dansé lors d'un workshop à Toulouse, nous avons composé et interprété une chorégraphie interactive écrite pour un festival²⁴, nous avons vu et éprouvé un bon nombre de spectacles au cours de festivals de rue ou de divers événements artistiques. Nous avons aussi suivi pendant sept mois des danseurs de hip-hop qui se retrouvaient pour danser à la gare Matabiau à Toulouse, pour

20. Laplantine, 1996.

21. Buscatto, 2006, p. 91.

22. Dodier et Baszanger, 1997, p. 52.

23. Goffman, 1973, p. 23.

24. Deux saisons pour le festival Expoésie de Périgueux, Dordogne, juin 2005, juin 2006.

envisager leurs changements de rôles et de postures en fonction des perceptions situées à partir d'observations. Dans ce cas, nous avons mobilisé le concept de « social-rôle ²⁵ », plus malléable, car il recouvre un ou plusieurs rôles, que l'acteur présentera en fonction des situations et de la nature des lieux sociaux, et qu'il estime justifié pour répondre à la finalité de la situation.

Nous avons proposé pendant six années des expériences d'improvisations dans l'espace urbain à des étudiants. Nous avons joué le « social-rôle » de médiatrice en activant un autre rapport social entre des artistes et des spectateurs auprès de plusieurs structures culturelles. La fluidité des terrains chorégraphiques a pu faire basculer nos expériences d'un usage à un autre. Chaque investissement nous a permis de cerner la pluralité des comportements des acteurs à partir du filtre de nos propres engagements, corrélés aux observations *in situ* et aux entretiens qualitatifs qui ont jalonné l'étude. Cette démarche participe à activer la dimension « pragmatiste » de notre étude, imbriquée dans l'expérience ordinaire ²⁶, puisque le lien entre chaque proposition chorégraphique participe du questionnement qui se construit progressivement au cours de l'enquête, autant qu'il participe de l'expérience urbaine et des choix pour de nouvelles propositions. La compréhension de l'activité chorégraphique dans son jeu d'écriture, prolonge non seulement la réalisation de l'œuvre, mais recouvre un enjeu commun aux artistes, aux spectateurs et au chercheur, qui, chacun avec ses outils, participe de ce qu'elle est et de ce qu'elle fait ²⁷. Les engagements combinés dans plusieurs rôles conduisent à se rapprocher des acteurs interrogés, à construire un « espace affinitaire ²⁸ » dans lequel sociologue et acteur de terrain savent que des connaissances communes les mobilisent, ce qui fut le cas avec les danseurs de hip-hop quand nous échangeons sur le vernaculaire et les modalités de pratique. Passer d'une posture d'« étrangère ²⁹ » au monde social du hip-hop à une sociologue danseuse cultivée

25. Goffman, 1973, p. 23.

26. Céfai et Saturno, 2007.

27. Hennion, 2002, p. 221.

28. Garneau, 2012, p. 140.

29. Simmel, 1979, p. 59.

ou danseuse-sociologue en fonction des étiquettes données par les interlocuteurs montre les formes d'ajustement qui s'installent dans la temporalité des rencontres. Les descriptions ethnographiques ne suffisent pas pour appréhender les situations vécues et chaque entrée construite par l'enquêteur sur le terrain gagne à s'installer dans le temps pour qu'il puisse atteindre une certaine empathie intellectuelle avec le monde créé par l'enquête ³⁰. En effet, les observations participantes permettent des empathies émotionnelles autant que corporelles ³¹ lorsque l'engagement du chercheur contribue au processus artistique, comme cela a été aussi le cas dans le workshop avec le chorégraphe Laurent Pichaud ou encore lors des bals contemporains. En nous fournissant un « ancrage corporel ³² », ces propositions ont servi de supports à d'autres expériences de terrains, terrains d'enquête autant que terrains d'action comme lieux d'investissement. L'immersion *in situ* suppose une attitude réflexive permanente, de faire varier la focale afin de dégager l'armature intelligible de l'expérience sensible entre engagement et distanciation ³³. Le rapport à l'objet concerne le corps, véhicule privilégié des émotions, ce qui demande parfois une très grande concentration lors des entretiens, pour gérer les ressources affectives et ne pas céder au piège de l'identification. Le travail de l'ethnographe s'inscrit dans le cadre de multiples pratiques d'appropriation, de réception et d'application, expériences de « partage du sensible ³⁴ », et nos inscriptions imbriquées dans ces « actes multiples ³⁵ » en font une « expérience esthétique » au sens de Dewey ³⁶, c'est-à-dire émotionnelles, pratiques, intellectuelles et morales. En croisant les données, nous avons pu identifier des récurrences sociales, de comportements, d'attitudes, de postures, de discours qui se sont détachés dans

30. Agier, 2005, p. 8.

31. Sur la notion d'empathie et les problématiques morales qu'elle engendre pour le chercheur, nous pensons ici aux travaux de Pierre-Emmanuel Sorignet qui s'est immergé dans l'univers de la danse contemporaine pendant dix ans, en partageant l'activité professionnelle des danseurs enquêtés ; Sorignet, 2010.

32. Céfaï, 2003, p. 515.

33. Elias, 1993.

34. Laplantine, 2005, p. 11.

35. Céfaï, 2010, p. 552.

36. Dewey, 2010, p. 81-87.

les changements d'usages, rendant saillants les processus de transformation des pratiques.

Les formes d'investissement se sont aussi déclinées de manière multisituée, en alternant les points de vue, les moments et les lieux d'enquête. Les engagements multisitués permettent d'appréhender plusieurs types d'écritures motrices en fonction des effets de contextes et des contextes de pratiques³⁷. La méthodologie de recueil de données s'est étoffée d'une analyse de parcours de ville, enrichissant l'entrée dans le monde quotidien des artistes, pour identifier ce qui fait expérience urbaine pour chacun d'entre eux. En fonction de leurs « attachements³⁸ » à l'espace, et de leurs profils sociologiques, ils vont se servir des lieux urbains de manière différenciée. Nous avons suivi plusieurs danseurs de hip-hop dans leurs quartiers successifs d'habitation, sur les sites où ils avaient pu danser en reliant leur cheminement chorégraphique à la perception des espaces habités et investis. Les parcours de ville sont riches en informations à partir du moment où ils s'emboîtent aux autres approches méthodologiques. Le chercheur peut avoir accès à ce qui fait contexte social pour les artistes en articulant parcours de ville et récits biographiques associations définissant les « espaces ethnographiques configurés³⁹ ». Chaque proposition chorégraphique participe du questionnement qui se construit progressivement au cours de l'enquête, autant qu'il participe de l'expérience urbaine et des choix pour de nouvelles propositions. Les différentes formes d'observation s'encastrent pour former un tout conceptuel. Des relations s'installent entre enquêteur et enquêtés et les mènent à définir un premier cadre commun d'engagement dans la mesure où les relations entre celui qui observe et celui qui est observé sont indissociables. Les rôles de chacun deviennent les produits d'alignements à peu près ajustés d'engagements liés à une construction et à une reconstruction active de la réalité⁴⁰. L'analyse des expériences situées

37. Voir à ce propos l'article sur les expériences de l'engagement dans l'espace urbain pour une ethnographie multisituée ; Brunaux, 2012.

38. Par le concept d'« attachement », Antoine Hennion souligne la possibilité de sortir de l'opposition entre une série de causes qui viendraient de l'extérieur et le *hic et nunc* de la situation et de l'interaction (2004).

39. Marcus, 2010, p. 390.

40. Roulleau-Berger, 2004, 2012.

mobilise les outils d'observation ethnographique, mais la méthode devient singulière, personnelle, puisqu'elle repose sur un savoir-faire issu du terrain, ancré dans un double rôle de chercheur et d'acteur-spectateur des œuvres chorégraphiques où les engagements deviennent circonstanciés au cours des différents déplacements. La pluralisation des opérations de distanciation dans la confrontation à d'autres formes d'engagements, aux discours des acteurs et aux matériaux récoltés dans une démarche ethnographique multisituée est un gage pour maintenir une posture scientifique du décentrement, surtout lorsque l'immersion sur le terrain est importante ⁴¹. Les différents niveaux de réflexivité se recouvrent alors pour une montée en objectivité.

Les observations participantes sont de différentes natures en fonction des formes d'engagements sur les terrains chorégraphiques : participation à un atelier ou construction d'un dispositif chorégraphique afin de saisir les processus sous une autre focale. L'analyse est également soutenue par des entretiens plus ou moins longs et approfondis avec des danseurs, chorégraphes, acteurs institutionnels et culturels, spectateurs, certains conduisant à des récits de vie ⁴². Les entretiens sont ciblés sur des fragments d'expériences (par exemple lors d'ateliers du spectateur) ou sur des points de vue issus de ces expériences (par exemple des acteurs institutionnels) ; l'approche biographique s'attarde plus sur les relations entre parcours et expériences sociales pour mettre en évidence les moments de rupture et les récurrences dans les trajectoires des individus ou les contraintes conduisant à d'éventuelles bifurcations biographiques et recompositions identitaires ou encore les logiques sociales produisant les raisons d'agir des acteurs voire les reconfigurations des identités sociales. Le « récit de vie » suppose que le temps partagé avec les individus soit suffisamment long pour creuser les itinéraires biographiques et les matériaux récoltés s'articulent

41. Marie Buscatto décline les enjeux liés aux méthodes d'enquêtes ethnographiques en relevant aussi les biais théoriques et scientifiques (2010).

42. 75 entretiens individuels et collectifs dont 35 de chorégraphes et danseurs, 30 de spectateurs, 10 d'intermédiaires culturels et 10 portraits de danseurs.

autour de trois ordres de réalité ⁴³. Les observations effectuées dans les espaces publics conduisent à un ensemble de données saisies *in situ* sous forme de notes : les avancées, les reculs, les évitements, les détours des acteurs sont relevés afin d'observer les manières dont ils se positionnent dans l'espace de danse, sans oublier le repérage des arrêts et des reprises dans les activités corporelles quotidiennes, si l'intervention a lieu dans un marché par exemple. Les descriptions ethnographiques notées dans les carnets de bord s'enrichissent progressivement d'une ethnographie sensorielle ⁴⁴ comme processus réflexif et expérientiel : par exemple, comment le rôle de la vue et la place du regard dans certaines performances peuvent affecter les propositions et rendre compte des rapports au corps construits par les acteurs ; comment le jeu sur le poids du corps permet de relever et de ressentir les moments de lâcher-prise, de fluidité ou de tension lors de rencontres entre danseurs et spectateurs dans l'espace public. Les expériences engagent aussi le chercheur dans ses sensorialités, la démarche est de laisser venir le caractère subjectif et relationnel des situations, de se laisser « affecter » pour réhabiliter la sensibilité ⁴⁵ modifiée par l'expérience de terrain, d'autant plus lorsqu'elle met en jeu le corps et les communications non verbales, pour reprendre, plus tard, ces descriptions « incarnées » au moment de l'analyse.

Enfin, dans une perspective sociohistorique, nous avons analysé des archives publiques, privées, voire « orales », car enregistrées. Ces sources permettent de recueillir des données factuelles (flyer, programmes, articles de presse, rapports d'activité, etc.), mais informent également sur l'évolution de la perception des dispositifs urbains via les propos des acteurs ; nous avons rassemblé des articles journalistiques sur les festivals étudiés, nous avons procédé à une revue de littérature des écrits sur l'histoire de la danse. Ces outils d'analyse ont été utiles pour identifier les effets des contextes

43. Les « successions des situations objectives du sujet et la manière dont il les a "vécues" » ; « la totalisation subjective que le sujet a fait de ses expériences jusqu'ici » ; « le produit de la relation dialogique de l'entretien », « ce que le sujet veut bien dire de ce qu'il sait (et croit savoir) de son parcours » ; Bertaux, 1997, p. 68.

44. Pink, 2015.

45. Favret-Saada, 1990.