



HAL
open science

Du piéton ordinaire

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot. Du piéton ordinaire. Michel Briand. Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine, Centre national de la danse, pp.25-42, 2017, 978-2-91-41-24-79-9. hal-02540960

HAL Id: hal-02540960

<https://hal.science/hal-02540960>

Submitted on 27 Apr 2020

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

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

DU PIETON ORDINAIRE

Isabelle Ginot, mai 2015.

Corps (in)croyables, ss la dir. de Michel Briand, Pantin: Centre national de la danse (Recherches), à paraître, 2017

Dans une histoire des amateurs en danse (ou une histoire de la danse des amateurs) qui reste à écrire, apparaîtrait certainement l'attention aigüe que certains des fondateurs des modernités en danse ont apportée aux « amateurs », comme si leur intuition les conduisait à voir dans le corps social, actuel, actif de leur époque, le ressort d'une danse à venir, ainsi que la nécessité de s'engager avec le corps des travailleurs. C'est particulièrement vrai dans les avant-gardes allemandes des années 1920¹, et chez les danseurs de gauche américains des années 1930² ; et encore, nous le verrons, chez les danseurs des avant-gardes américaines des années 1960 et 1970. C'est dans cette histoire complexe et mouvante que s'inscrit le renouveau actuel, sur les scènes de danse contemporaine, de la présence de danseurs que l'on a du mal à nommer : amateurs, non danseurs, atypiques, handicapés, etc. Cette nébuleuse de danseurs « atypiques » — selon le titre d'un numéro de la revue québécoise *Jew* — ne se laisse même pas contenir dans une définition négative, telle que « non professionnels », puisque, aussi bien, on trouvera des danseurs handis professionnels, des amateurs (non rémunérés) virtuoses, etc. Leur apparition massive sur les plateaux actuels demande à être pensée, et décrite, comme phénomène chorégraphique à part entière. Je me garderai, dans cet article, de tenter une définition complète et exhaustive de « l'amateur en danse » ; mais je voudrais risquer une hypothèse : il existe une forme de l'amateur *produite par le monde institutionnel et professionnel de la danse contemporaine* ; autrement dit, une certaine forme de l'amateur, que je désignerai sous le terme de *danseur piéton*, tient son existence de la danse professionnelle et institutionnalisée. Ou encore, la danse contemporaine a produit une catégorie de corps hétérogène, multiple, qui ne se définit ni par son non professionnalisme, ni par son amateurisme (comme pratique assidue mais non professionnelle), ni par sa non virtuosité, ni par sa non rémunération, mais par une fonction : désigner et dénoncer une autre catégorie (tout aussi problématique) du danseur professionnel classique ou contemporain, supposé homogène, universel, et jugé conventionnel, et que j'appellerai le danseur *normal*.

Danse des amateurs et amateurs au théâtre

C'est en lisant les riches études consacrées au théâtre amateur qu'il m'est apparu qu'il existait peut-être une catégorie d'amateur propre à la danse, inventée et produite par la danse professionnelle, pour les besoins de sa propre vie esthétique, et en cela bien différente des formes de l'amateurisme au théâtre. Marie-Madeleine Mervant-Roux définit ainsi le théâtre amateur :

« ... pour qu'une activité dramatique relève du théâtre dit "d'amateurs" ou "amateur", trois conditions – en dehors du caractère non lucratif de l'activité, critère objectif de tout amateurisme – sont exigées : a) le but de l'activité doit être *le théâtre*, et non une action menée par le biais du théâtre ; b) sa structure doit être autonome ; c) d'une façon ou d'une autre, *la relation à un public* doit être inscrite dans la perspective, proche ou moins proche, des participants. De nombreuses activités aujourd'hui rassemblées sous l'étiquette "pratiques amateur" ne doivent cette désignation qu'au caractère novice de leurs *membres*, mais ne répondent pas, en tant que *structures*, à ces conditions⁴. »

¹ Voir Martin Gleisner, « Danse écrite et danse amateur (Laientanz) », *Schrifttanz*, juillet 1928. Traduit et présenté par Axelle Locatelli, *Mémoires et histoire en danse*, L'Harmattan, Collection Arts 8, Mobiles n°2, p. 239-242 ; ou encore la conférence performée d'Isabelle Launay dans *La part du rite*, de Latifa Laâbissi (2012). <http://figureproject.com/la-part-du-rite/> ; et dans ce même volume, l'article d'Axelle Locatelli « Gymnastique par la danse et chœur de mouvement ».

² Voir Mark Franko, *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*. Wesleyan Univ. Press, Middletown, 2002.

³ *Jew. Revue de théâtre*. Dossier « Corps atypiques », N° 151, 2014.2, p. 13-53.

⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*. Editions CNRS, coll. Spectacle vivant, Paris, 2004, p. 7.

Le « théâtre amateur », défini selon les trois critères ci-dessus, se distingue ainsi des nombreuses autres pratiques où il est l'instrument d'un projet thérapeutique, éducatif, social, etc. ; il délimite une pratique active, régulière, assidue, qui s'oppose tant aux notions de dilettantisme, d'incompétence, de pratique « seule » (l'atelier sans le spectacle), que de pratique « captive » (faire du théâtre, ou de la danse, dans le cadre d'une structure obligatoire, notamment l'école, le collège, le lycée, sans l'avoir librement choisie).

Le théâtre amateur se distingue ainsi d'autres pratiques non professionnelles, mais aussi du théâtre professionnel :

« ... on croit défendre utilement ce théâtre [amateur] dans une comparaison que l'on imagine obligée avec la scène professionnelle — *et qu'il convient de refuser*. Parce qu'il est anthropologiquement différent⁵. »

Mervant-Roux souligne que c'est l'indéfinition (l'absence) du statut de « comédien amateur », qui constitue sa nature : le comédien amateur n'abandonne pas son statut social pour devenir comédien : au contraire, il le maintient jusque dans le théâtre, et c'est même ce qui constitue l'identité du théâtre amateur :

« L'absence de statut de comédien amateur en tant que tel, l'absence pour celui qui joue d'une rupture franche avec la société, l'absence d'une inscription franche dans la sphère esthétique, fait sa véritable différence avec l'activité dans laquelle s'engage le comédien professionnel⁶. »

Enfin, le théâtre amateur ne partage pas les lieux et les temporalités du théâtre professionnel : il s'est progressivement dispersé

« dans des salles et dans des lieux hétéroclites constituant *des sortes de marges internes à la société* : ces lieux ne s'affichent pas comme des lieux marginaux, les codes sociaux sont rejoués à l'intérieur de leur empire [...] Faire du théâtre en amateur, ce n'est donc pas faire le même théâtre que le professionnel, gratuitement et plus gauchement. [...] « l'écart décisif » concerne *la nature de la scène dramatique où l'on joue, sans solution de continuité avec la scène du social*. Nous pouvons alors mieux comprendre le silence des spécialistes dont l'objet est *l'art du théâtre* : le monde d'entre-deux amateur se trouve hors de leur champ d'étude⁷. »

Si le champ chorégraphique n'a pas fait à ce jour l'objet d'enquêtes équivalentes, ces analyses sur les rapports entre théâtre amateur et théâtre professionnel font amplement écho au champ de la danse. Ainsi, la définition stricte de l'usage du terme amateur pour une pratique non professionnelle, mais volontaire, assidue, tournée vers le spectacle et un public, permet tout d'abord, en danse comme au théâtre, d'éviter les amalgames avec les formes éducatives (danse à l'école, conservatoires...), thérapeutiques (danse thérapie), et sociales (notamment avec toutes les « missions » liées aux actions de terrain lors des résidences chorégraphiques). Elle permet aussi d'identifier une « danse en amateur » au sens où le terme est employé au théâtre, à savoir, un tissu de groupes constitués, assidus, engagés, tournés vers le spectacle, souvent constitués en compagnies, œuvrant dans un réseau de diffusion et au sein d'un public en quelque sorte parallèle à celui de la danse dite professionnelle, et répondant finalement aux critères du théâtre amateur cités ci-dessus. Je citerai pour exemple le dispositif « Danse en répertoire et en amateur », initié par le ministère de la culture et aujourd'hui pris en charge par le Centre national de la danse⁸, qui donne une définition précise des groupes amateurs pouvant prétendre à ce dispositif : groupe constitué depuis au moins 2 ans, ayant une pratique assidue, et désireux de remonter une œuvre de répertoire, entre autres critères. Ce dispositif montre depuis 2006 l'existence d'un tissu de groupes « amateurs », qu'il a peut être contribué à constituer, ou au moins à structurer. Si l'histoire de la constitution de ce réseau de danse amateur semble en partie différente de celle du théâtre⁹, la description des relations entre théâtres professionnel et amateur semble en bien des points transposable à la danse contemporaine. Pourtant, il existe en danse une sorte d'amateurs qui n'apparaît pas dans cet

⁵ *Idem* p. 13.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Idem*, p. 14.

⁸ Le texte réglementaire de cet appel est disponible sur le site du CND : www.cnd.fr/, et se trouve, on le notera, dans la rubrique « professionnels/construire son projet ».

⁹ Pour une histoire de la construction – et de l'éviction – de la catégorie du « théâtre amateur », voir Laurent Fleury, « Généalogie d'un "théâtre sans qualités" ». Le théâtre amateur, l'éducation populaire et l'état culturel », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *op.cit.* p. 51-72.

état des lieux théâtral, ou de façon très marginale « lorsque des metteurs en scène professionnels introduisent dans leurs spectacles des interprètes sans expérience (souvent, “même pas des amateurs”) voyant là un moyen de réinterroger et revitaliser leur art¹⁰. » En danse, ces « même pas amateurs » font aujourd’hui florès sur nombre de plateaux professionnels. Très prisés par une certaine danse contemporaine, ces « même pas amateurs », sont présentés, construits, par un réseau institutionnel complexe et demandent à être distingués des amateurs tels que M.M. Mervant-Roux les définit. Je proposerai de les nommer « danseurs piétons », expression que j’emprunte aux danseurs post-modernes américains, qui parlèrent de *pedestrian body* pour désigner les danseurs non entraînés, non virtuoses, qui apparurent dans les années 1960 et 70 de la danse américaine.

« Surtout pas amateurs »

C’est sur cette figure du danseur piéton comme catégorie *esthétique*, et non sociologique, de l’amateur, que je voudrais réfléchir. M.M. Mervant-Roux observe que les spécialistes de théâtre ne s’intéressent pas aux amateurs ; en retour, la question de l’amateur demeure, pour une très grande part, une question de sociologues. Je voudrais montrer que le « corps piéton » est une catégorie esthétique, *produite par le champ de la danse professionnelle*. Elle ne sait rien des catégories sociologiques de ceux qui incarnent les piétons, pas grand-chose d’une éventuelle identité (de leur formation, leur éventuel entraînement, leur pratique assidue ou naïve, de leurs motivations pour la danse) ; mais elle signale l’effort d’une danse contemporaine qui tente à travers elle d’échapper à ses propres normes. Je plaiderai pour l’emploi de cette notion de danseur piéton, comme conceptuellement distincte du danseur amateur, car les débats naissants autour des amateurs en danse tendent à confondre la perspective esthétique (quelle fonction occupe le « corps amateur » dans la création contemporaine), sociologique (qui sont les amateurs ?), et politique, voire activiste (comment la danse peut-elle servir un projet de changement social ?).

Or, tout semble opposer le danseur piéton et le danseur amateur. Ce dernier, en effet, se caractérise par sa passion pour la danse, une pratique assidue, des exigences techniques, et un ensemble de caractéristiques qui semblent fortement calquées sur le modèle du danseur professionnel *normal*. Au contraire, le danseur piéton serait avant tout un *danseur naïf* ; j’entends par là, à la fois « proche de l’origine du monde où la vie est d’une simplicité naturelle, sans apprêt », selon le dictionnaire lexicographique du Centre national de ressources textuelles et littéraires¹¹, et au sens où on emploie aujourd’hui le terme en médecine : les patients « naïfs » étant ceux qui n’ont encore jamais reçu de traitement. Le danseur piéton, prisé pour son état « naturel », serait ainsi celui qui n’a jamais reçu de « traitement dansant » : pas de pratique, pas de formation, pas d’entraînement. Ce danseur « surtout pas amateur¹² », donc, est prisé par les artistes professionnels précisément pour son absence d’expérience de la danse. On le verra, cet état « naïf » du danseur piéton est une fiction construite par les spécialistes de la danse (précisément ceux qui, comme le note Mervant-Roux, ne s’intéressent pas aux amateurs), fiction qui sert à désigner, et dénoncer, des normes esthétiques dont le piéton tente de se détacher.

Piétons d’Amérique

C’est dans la période – désormais canonique – des « avant-gardes américaines des années 1960 et 70 » que se cristallise la figure du corps piéton, et qu’apparaissent dans les performances des performeurs atypiques, autrement dit, des danseurs non marqués par les « stigmates » de l’entraînement traditionnel. Sally Banes a analysé cette époque, et les enjeux de ce courant, à partir de la notion de « démocratie¹³ » : il s’agissait de lever nombre de hiérarchies structurant les esthétiques chorégraphiques dominantes telles que la scène théâtrale, *versus* les espaces ordinaires ; le geste virtuose, *versus* le geste quotidien ; le danseur « extraordinaire », *versus* le « piéton » ; le performer sur le plateau, *versus* le

¹⁰ Mervant-Roux, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Portail lexical du Centre national de ressources textuelles et lexicales : www.cnrtl.fr/

¹² Je remercie Patrick Germain-Thomas de m’avoir fait partager des extraits des entretiens qu’il a menés pour ses propres recherches, où nombre de danseurs et chorégraphes professionnels affirment préférer travailler avec des amateurs novices, plutôt que des amateurs assidus déjà rompus à une pratique de danse dont ils auraient du mal à se détacher.

¹³ Sally Banes, *Terpsichore en baskets. Post-modern danse*, traduit et présenté par Denise Luccioni, CND, Pantin, 2002.

spectateur... ; plus largement, il s'agissait d'une version parmi d'autres de la réconciliation entre « le monde de l'art » et celui de « la vie ».

Si cet élan à s'échapper des conventions dominantes est commun à tout le champ de l'art, il faut rappeler que, pour la danse, ces conventions sont faites d'abord d'une inscription à même le corps et le geste :

« Tous les danseurs de Martha Graham se ressemblaient. Pareil pour ceux de Doris Humphrey. On ressemblait forcément au chorégraphe qui dirigeait la compagnie et incarnait une sorte de gourou à qui on empruntait son style de mouvements, sa philosophie, tout. On portait le même type de vêtements et on dansait toujours pieds nus. Je n'étais pas la seule à me rebeller contre cet état de fait (...)»¹⁴ »

L'intégration de corps piétons, autrement dit de danseurs non entraînés, est un des instruments de cette démocratisation. Les corps piétons s'opposent d'abord à ceux qui sont passés par l'entraînement de la danse qui façonne le corps et le geste, comme le dénonce Anna Halprin dans la citation ci-dessus. Leur maladresse, selon un terme que Dominique Bagouet, bien plus tard, aima employer, prend de la valeur par opposition à l'adresse, l'habileté, l'élégance des danseurs entraînés, à qui on reproche désormais leur allure reconnaissable, stigmate de leur entraînement assidu. Par piéton, il ne faut pas entendre non plus des corps « marcheurs » : si la marche, en effet, est un motif récurrent des performances de l'époque, comme des gestes quotidiens tels que rester debout, s'asseoir, se lever, regarder, etc., le terme cherche plutôt à désigner un état de la présence et des gestes qui, s'ils ne sont pas quotidiens, en auraient la tranquillité ou l'apparence ordinaire ; et surtout, ne seraient pas colorés par une posture, une exagération, une stylisation qui marquent irrémédiablement tout geste du danseur entraîné. Il faudrait cependant nuancer cette notion de « non entraînement » : au sein du Judson, on cite régulièrement les « performances » où apparaissent des artistes non danseurs, et notamment des plasticiens (Robert Morris, Rauschenberg, Jasper Johns...). Si ceux-ci sont en effet « non entraînés » à une technique de danse classique ou moderne de l'époque, et si leurs corps ne portent pas les stigmates de cet entraînement, ils ne sont certes pas « ordinaires » au sens habituel du terme : anonymes, ignorants du monde de l'art, etc. Les corps piétons des origines ne sont donc pas piétons au sens de l'homme de la rue, extérieur au monde de l'art ; piéton, ici, désigne le danseur naïf, certes, car non entraîné, mais certainement pas étranger au monde de l'art.

Des virtuosités piétonnes

Cependant, la « démocratisation » s'accompagne aussi du développement de nouvelles méthodologies de travail, qui visent autant à rendre la danse *accessible* aux corps non entraînés, qu'à en renouveler le territoire et étendre les possibles ; ainsi, le corps piéton n'est pas toujours un corps naïf, arrivant sur scène vierge de toute technique corporelle et gestuelle acquise ; il est plus probablement un danseur rompu à d'autres techniques, à d'autres *formations* que celles qui semblent, alors, définir le « corps dansant normal ».

« Il y avait les styles Graham, etc..., qui étaient devenus une sorte de norme. Il fallait réexaminer tout ça pour trouver de nouvelles manières de composer et une nouvelle gestuelle. C'est de ce constat qu'est née l'idée de se servir de mouvements liés à l'accomplissement d'une tâche, et de là vient mon intérêt pour la conception que Mabel Todd expose dans son livre *The Thinking body*. J'ai eu envie de revenir aux sources, à ce que m'avait enseigné mon premier professeur, Margareth H'Doubler, qui envisageait vraiment le mouvement à partir de l'anatomie et de la kinésiologie, tout en mettant largement l'accent sur la créativité¹⁵. »

Parmi ces méthodologies nouvelles de la danse, on peut citer les fameuses « tâches » (*tasks*) de Anna Halprin, largement reprises et développées sous de nombreuses formes par les artistes qui travaillent dans son sillage, ainsi que la notion de partition (*scores*). Les pratiques d'improvisation, de composition instantanée, qui découlent des précédentes, permettent elles aussi de penser la danse indépendamment de la (re) production d'une forme ; enfin, j'ajouterai

¹⁴ Anna Halprin, *Mouvements de vie*, traduit par Elise Argaud et Denise Luccioni, Contredanse, Bruxelles 2009, p. 7.

¹⁵. *Idem*

le champ des pratiques somatiques⁶, qui deviennent une ressource pour les danseurs, et qui outillent leur passage vers des œuvres *processuelles* en se focalisant sur le travail de la perception.

Ces méthodologies de travail, qui ont aujourd'hui infiltré une très grande part des pratiques de la danse contemporaine, remplissent simultanément trois fonctions :

- étendre le territoire de ce qui est considéré comme de la danse très au-delà des frontières conventionnelles
- échapper, pour les danseurs « formés » (notamment les transfuges de Cunningham), aux automatismes acquis et à leurs normes tant hiérarchiques qu'esthétiques
- « démocratiser » la danse, tant dans ses espaces que ses matériaux gestuels, ses corps, ses publics, et la rendre *accessible*⁷ à des danseurs n'ayant pas traversé les entraînements traditionnels des danses classiques et modernes ; autrement dit, n'ayant pas été normalisés au regard des conventions dominantes en danse.

Je les nommerai *techniques anti-formelles*, non parce qu'elles manqueraient de rigueur (en réalité, elles sont particulièrement rigoureuses), mais parce que contrairement aux « normes » chorégraphiques qu'Halprin dénonce, elles ne se définissent pas par la production de formes : d'un style, d'un vocabulaire gestuel, de figures repérables qui caractérisent différents styles classiques et modernes. Ce qui les définit, ce n'est pas la forme qu'elles construisent, mais leurs processus. Insistons sur le fait qu'elles ouvrent l'accès de la pratique dansée à des danseurs non entraînés au sens habituel du terme ; mais qu'elles ne sauraient *définir* le danseur piéton par opposition au danseur entraîné, car elles sont également aujourd'hui le substrat de la présence scénique de bien des danseurs « entraînés » :

« Frédéric Seguet se [présente] par exemple sur le plateau comme 'anti-vrai danseur' : il dissimule sa technique, présente un corps non glorieux, avachi et nonchalant, chante faux... mais il révèle pourtant une virtuosité dans la maîtrise du temps de son geste, dans le contrôle de l'attention du public, dans sa capacité à produire des images⁸... »

Ce que décrit ici Julie Perrin pourrait fort bien s'appliquer au corps piéton, tant ces deux notions, « corps piéton » et « geste quotidien » font partie de l'arsenal général de la démocratisation de la danse selon Sally Banes. Ainsi, le corps piéton ne constitue en rien une essence ou une nature : une présence apparemment quotidienne sur scène peut révéler un danseur amateur ou piéton, mais tout autant un danseur *normal* qui remplace les stigmates de l'entraînement traditionnel, par les signes positifs d'un corps ordinaire :

« Danseurs en baskets, postures non glorieuses, gestes nonchalants, activités simples (fumer, discuter, se gratter...) constituent des signes du quotidien. Ces codes d'une certaine présence scénique sont parfois fort éloignés de la réalité du quotidien que nous vivons... Ils constituent donc une sorte d'invention du quotidien⁹. »

Lorsque dans les années 1990, les danseurs contemporains français découvrent, ou redécouvrent, à la fois les artistes et les œuvres du courant post-moderne américain, leurs techniques et leurs *credos* esthétiques et politiques, c'est bien à partir d'une « crise » des normes chorégraphiques qui fait largement écho à celle des années 1960 américaines : crise de la représentation, rejet du formatage tant esthétique que corporel, de l'instrumentalisation des interprètes au service de l'œuvre et de son chorégraphe, questionnements sur les rapports politiques au sein des compagnies. Les danseurs entraînés aux meilleures écoles académiques et les interprètes des compagnies les plus visibles de la « danse française des années 80 », découvrent avec délice les pratiques somatiques, le Contact Improvisation, l'improvisation structurée, les partitions et les tâches, et le cortège de méthodologies qui s'y intègrent (production collective, rejet de la hiérarchie chorégraphe-interprète...) Lors d'un stage

⁶ Les pratiques somatiques sont un ensemble de pratiques du mouvement, non dansées, qui mettent l'accent sur la prise de conscience du geste et un travail fin sur la perception. Parmi ces techniques, on peut citer la méthode Feldenkrais, qu'A. Halprin a beaucoup pratiquée, ou encore le *Body-Mind Centering* de Bonnie Bainbridge Cohen, très fréquenté par les danseurs de *Contact improvisation*...

⁷ J'insiste sur ce terme habituellement réservé au champ du handicap, car, précisément, ces techniques « accessibles » rendent aujourd'hui le champ de la danse contemporaine *accessible* pour les corps non normés de danseurs vivant avec un handicap, même si leur présence sur les scènes reste trop rare.

⁸. Julie Perrin, « Du quotidien. Une impasse critique », in Formis, Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, de l'Incidence éditions, Paris, 2008, p. 86-97. Cité d'après la version électronique publiée sur le site de Paris 8 danse : www.danse.univ-paris8.fr

⁹. *Idem*.

mémorable organisé à la Ménagerie de Verre par Mark Tompkins intitulé « On the Edge » (1998) la future élite des avant-gardes françaises rencontre Steve Paxton, Simone Forti et Lisa Nelson ; dès leurs premières créations, alors que nombre de ces interprètes fameux deviennent à leur tour « auteurs », on va voir apparaître sur leurs plateaux (et autres espaces non conventionnels) techniciens, critiques, théoriciens, plasticiens, qui prennent part à la performance et révèlent à leur tour les beautés du geste et des corps « non entraînés ». Les signes, selon le terme de Julie Perrin, du quotidien et de l'ordinaire, deviennent la marque de ce nouveau courant, qu'on ne tardera pas à nommer « non danse¹⁹ ».

Des normes chorégraphiques...

Le danseur piéton des avant-gardes chorégraphiques américaines, puis françaises, est donc un antidote au corps dansant moderne : il est souvent décrit comme « non virtuose », ou encore maladroit, ce terme prenant ici une couleur positive. S'il est d'une maladroite splendide, c'est parce qu'il n'a pas été « formaté » par les années de standardisation gestuelle et technique de la formation traditionnelle du danseur ; s'il l'a été, un formidable travail sera nécessaire pour « éplucher la bête », ou encore « arracher les écailles », selon les termes précurseurs de Dominique Bagouet²⁰, le formatage technique apparaissant ainsi comme un masque ou une carapace imposés de l'extérieur, auxquels il faut renoncer pour laisser apparaître une vérité plus intérieure. Sous cette opposition du corps piéton au corps technicisé du danseur classique ou moderne, il faut entendre aussi, à l'occasion, l'argument du « plus naturel », opposé à une transformation artificielle subie par le danseur *normal* et demandant à être défaite²¹.

La multiplication de *techniques anti-formelles* montre à quel point cette opposition « piéton/technique », ou « piéton / virtuose », est précaire, puisque ce qui permet au danseur piéton d'être danseur, c'est bien souvent l'appropriation de techniques relevant d'une autre virtuosité... si bien que parfois, ce seront les danseurs les plus aguerris, qui parviendront à produire l'effet de naturel recherché avec le corps piéton. Le danseur piéton est exactement un « anti-danseur », parce qu'il ne cherche à montrer ni puissance, ni grandes amplitudes, ni figures extraordinaires. Il est « singulier », là où le danseur *normal* a perdu toute identité individuelle. Mais tandis que sa seule présence dénonce le formatage par les normes chorégraphiques du danseur *normal*, par les années d'entraînement commencées dès l'enfance, l'exécution de formes reproductibles et imposées de l'extérieur, les héritages royaux et princiers charriés par la tradition classique, tandis que le piéton apparaît sur scène nimbé d'un vocabulaire de la présence, de la spontanéité, du geste naturel et singulier, rien n'est dit sur les heures de pratiques qui l'ont conduit là, l'apprentissage de techniques tout aussi spécifiques telles que l'abandon du poids, les pratiques du contact, la saisie de stimuli environnementaux, la traduction de consignes partitionnelles, qui forment tout autant le corps et l'imaginaire du danseur piéton que les heures supposées passées à la barre du danseur normal.

L'opposition « piéton/virtuose » est donc une fiction soutenue par un double mythe : d'une part, celui d'un « corps naïf », qui ne serait « formé » par aucune technique, et donc, ne se conformerait à aucune convention. De l'autre, celui d'un corps *normal*, c'est-à-dire irrémédiablement normé, du danseur, qui se définirait, au delà d'une hypothétique standardisation (« tous les danseurs se ressemblent ») par une sorte de stigmate de virtuosité : sa posture glorieuse, son organisation gestuelle éclatante, le désigneraient aux yeux de tous comme « danseur », même lorsqu'il ne danse pas, et cela affecterait jusqu'à sa capacité à danser autrement. Le danseur *piéton* cherche une présence qui n'est pas celle du danseur *normal* ; il ne veut pas des gestes ridiculement exceptionnels, hors du monde, hors de l'ordinaire, qui définissent la danse selon le danseur *normal*, et modèle son corps au point qu'on ne puisse plus le voir autrement que comme danseur. Cette opposition ne tient d'ailleurs que par son caractère mythique : la catégorie « danseur virtuose » ou « danseur normal » ne correspond à aucune réalité tangible (peut-on confondre un danseur de l'opéra de Paris, un danseur de Cunningham, un danseur de Wim Wandekeybus, un danseur de Pina

¹⁹ Sur ce terme de « non danse », voir Dominique Frétard, « La fin annoncée de la non-danse », in *Le Monde*, 6 mai 2003, et surtout Jean-Marc Adolphe et Gérard Mayen, « La « non-danse » danse encore », in *Mouvement*, n°28, mai/juin 2004, p. 72-74.

²⁰ Cité par Chantal Aubry in *Bagouet*, Bernard Coutaz, Arles, 2009, p. 23.

²¹ Ce débat « nature » vs. « artifice » rejoue ainsi celui des années 1910-1920 où les danseurs modernes revendiquaient un geste naturel, par opposition au geste classique selon eux artificiel.

Bausch ?), de même que derrière la notion de « corps piéton » se cache une très grande diversité de pratiques, d'expérience et... de virtuosités.

... et de la maladresse

Car le danseur piéton n'est pas seulement un anti-danseur ; une constellation de valeurs positives lui sont aussi attachées : tout d'abord, une « infinie diversité » qu'il s'agit de rendre visible. On se souvient ainsi de la très belle pièce de Steve Paxton, rejouée par le Quatuor Knust, en France, à l'orée du mouvement des nouvelles « avant-gardes chorégraphiques » françaises : *Satisfyin' lover*²³, partition pour un grand nombre de performers piétons (et cette fois strictement « marcheurs ») de tous âges, corpulences, qui consiste en de simples marches traversant le plateau, entre cour et jardin, selon une partition de rythmes, des vitesses, des regroupements précisément définis. La pièce révèle ainsi l'infinie variété des morphologies humaines, rendues visibles par le cadre de scène, et du mouvement le plus ordinaire, le plus « commun », et le moins observé du monde : la marche. Tous les artifices de la scène et du théâtre sont ainsi mobilisés pour « rendre visible l'invisible » : autrement dit, pour faire passer le quotidien, trop familier pour être remarquable comme le note encore Julie Perrin²⁴, en aventure spectaculaire.

Il est aussi « commun » : le public du danseur piéton est censé se reconnaître en lui, et grâce à lui sont censées se dissoudre les frontières séparant le plateau de la salle, le monde ordinaire du monde de l'art. Tel est ce qui se joue dans les nombreuses pièces dont les danseurs ou performers sont recrutés par « appel à participation » ; citons pour exemple *Les gens de chez moi*, de Thierry Thieû Niang, créé en mars 2014 à l'Espace 1789 de Saint Ouen, avec « 27 habitants de Saint-Ouen, du quartier », de quatre générations, et où le public, pour une part importante composé de proches des danseurs, se retrouve en quelque sorte en familiarité avec ceux-ci ; ou encore le projet « The Record », accueilli à la Villette en mars 2015, et qui lance pour l'occasion un recrutement ouvert aux

« + 16 ans et aux personnes disposant d'une bonne mobilité. Aucune pratique théâtrale ou chorégraphique n'est requise pour participer à *The Record*. [...] La pré-sélection des candidatures et l'audition seront effectuées par les artistes de la compagnie. La durée de l'audition peut varier entre 15mn et 1h selon les profils. Les 35 personnes sélectionnées pour participer au projet seront informées à l'issue de la période d'audition... » ; et les enjeux de la pièce, ainsi décrits :

« *The Record* parle de nous tous, maintenant. Du présent, de l'épique et du quotidien. Les 35 personnes sur scène vont révéler qui ils sont, mais aussi ceux qu'ils peuvent devenir. Ensemble, ils créent un spectacle qui mêle théâtre, danse, arts visuels et rencontre. Parce que la particularité c'est qu'aucun de ces 35 amateurs ne se seront rencontrés avant la première représentation²⁵. »

Enfin, le danseur piéton peut briller par sa maladresse – qui s'oppose bien sûr au geste lisse du danseur normal, mais qui touche son public par une autre forme d'héroïsme, celui d'exposer sa fragilité. Ainsi des *Sisyphes* de Julie Nioche, conversion d'un solo créé pour elle-même, en une pièce de groupe pour adolescents : montée en 5 jours, la pièce consiste en une partition épuisante de plus de 20 minutes de variations de sauts, sur la musique interminable de *This is the end*, dans une version des Doors. Frontale, formant un faux unisson puisque chaque danseur a composé ses propres sauts en fonction des consignes communes, la pièce donne à voir le formidable effort de dépassement de limites différentes pour chacun, les fragilités, les luttes contre l'abandon, les narcissismes enfantins, les enthousiasmes... et tout ce qui, de l'adolescence, peut faire écho à nos propres fragilités.

Ainsi, les danseurs piétons incarnent une distance critique avec la norme du corps dansant, mais aussi de nouvelles poétiques du geste ; non entraînés, ils sont plus « naturels », leur geste est supposé plus authentique ou plus spontané. Plus encore, « non danseurs », ils appartiennent mieux au corps social, ils sont « plus dans le monde » que les danseurs *normaux*, plus imprégnés de la culture commune, et à ce titre « représentatifs » de nous-mêmes, leur public. La présence des corps piétons sur nos scènes serait donc par nature

²³ Créée par Steve Paxton en 1967, la performance fut reprise en France par le Quatuor Knust, en 1996, à l'occasion du Festival Montpellier danse.

²⁴ *Op. cit.* p.5.

²⁵ Dossier d'inscription téléchargé sur le site de La Villette.

doublément subversive, s'opposant d'une part à des normes esthétiques du corps dansant et des œuvres chorégraphiques ; et d'autre part, à l'ordre social qui prétend séparer les artistes des gens ordinaires, contribuant à transformer le monde en apportant les savoirs et l'expérience artistique à ceux que nos sociétés en priveraient. On aura compris que ces « corps piétons » ne sont pas piétons par eux-mêmes, mais en tant que contraste avec le corps *normal* du danseur : sans la référence à celui-ci, peut-être seraient-ils tout simplement invisibles.

Cette figure du « corps piéton », émergeant dans les années 1960 américaines, me semble être largement réapparue sur les scènes françaises des années 1990, et jusqu'à nos jours. Comme dans les années 1960, elle cristallise un désir de changer de corps, et de scène, et s'efforce de prendre le contre-pied de tout ce qui lui apparaît, par contraste, comme la danse *normale* (ici, les esthétiques qui ont dominé durant les années 1980). Il me semble donc nécessaire de ne pas confondre danseur piéton et danseur amateur : le premier incarne une catégorie singulière du danseur professionnel ; contrairement à l'acteur amateur décrit par Mervant-Roux, le danseur piéton n'œuvre pas dans des sphères sociales parallèles, à l'écart des réseaux professionnels. Si le danseur amateur s'efforce de se rapprocher d'un corps dansant « normal » tel que les sphères professionnelles le définissent, il le fait à partir d'un dehors de ces sphères ; au contraire, le danseur piéton œuvre à l'intérieur des réseaux artistiques et sociaux de la danse professionnelle, et son existence se définit par la distance avec le danseur normal, incarnant ainsi « l'autre corps » de cette danse normale qui l'invente.

Piétons extrêmes

Conformément au *credo* post-moderne, les corps piétons marquent les performances d'avant-garde, mais accompagnent aussi toute la sphère des projets participatifs et/ou activistes de la même époque, les techniques anti-formelles offrant ici encore des ressources et des méthodologies de travail *accessibles* « à tous ». On se souvient, par exemple, de *Ceremony of Us*, d'Anna Halprin (1969) performance proposée en réponse aux violences racistes qui avaient produit des émeutes à Watts, et consistant à rassembler en une performance commune deux groupes naïfs, l'un issu des quartiers noirs, et l'autre, composé de Blancs venus de Los Angeles. Les techniques *accessibles* ouvrent alors la danse à d'autres sortes de piétons : non seulement naïfs (ou supposés tels), mais encore « hors norme », souvent frappés d'invisibilité sociale : non-blancs, issus de territoires dits défavorisés, de classes d'âges spécifiques (séniors²⁶, et, plus récemment, enfants²⁷), adultes vivant avec divers handicaps²⁸, etc). Ces corps fragiles, dévalorisés, minoritaires et pour la plupart frappés d'invisibilité sociale, apparaissent comme des « piétons extrêmes » : ils creusent l'écart avec les danseurs normaux ; ils sont *encore plus* maladroits, *encore moins* virtuoses, leurs morphologies sont *encore moins* normées, ils sont donc encore plus divers, encore plus singuliers. Enfin, ils devraient donner un reflet *encore plus fidèle* du corps social dont ils font, tout comme nous, partie²⁹. Nouveau paradoxe, il me semble ainsi que nombre de danseurs « hors norme », et tout particulièrement les danseurs vivant avec un handicap, font à part entière partie de la catégorie des danseurs piétons, non pour leur qualité « ordinaire », mais pour la façon dont ils désignent, plus fortement encore, la norme dansante dont leur présence s'écarte.

Piétons dans les rues des politiques culturelles

Ce face-à-face entre deux sortes de corps au sein de la « danse normale » ne devrait pas réduire les enjeux esthétiques du corps piéton à sa seule dimension technique et individuelle, ou aux seules intentions des artistes (danseurs et chorégraphes). L'ancrage du corps piéton

²⁶ Voir par exemple *Du Printemps*, de Thierry Niang, pour des séniors de soixante à plus de quatre-vingts-ans, ou encore *Kontakthof* de Pina Bausch, repris pour une troupe de danseurs « de plus de 65 ans » recrutés pour l'occasion.

²⁷ *Enfant* de Boris Charmatz, *Petit projet de la matière*, d'après *Projet de la matière* d'Odile Duboc, recréé par Anne-Karine Lescop pour des enfants, *Pour Ethan* de Mickael Phelippeau, etc.

²⁸ dont un exemple très médiatisé, *Disabled Theater* de Jerome Bel pour la troupe Suisse d'acteurs vivant avec un handicap mental, le théâtre Hora.

²⁹ J'en suis venue à nommer ces danseurs à la fois piétons et hors normes, des « figures faibles », car de fait, la diversité qu'ils semblent apporter sur scène est loin de refléter ce corps social commun qui précisément les frappe d'invisibilité. Faibles, par provocation, car ils incarnent l'affaiblissement que l'ordre social ordinaire leur impose ; figures, car, bien plus que les piétons ordinaires, ils sont assignés à apparaître, sur scène, comme « représentants » de la communauté invisible à laquelle les normaux les associent. Une étude à venir permettra de montrer, je l'espère, comment ces acteurs affaiblis, s'emparant de l'espace du spectacle, peuvent aussi incarner un pouvoir d'agir que les « normaux » ne sauraient leur accorder.

dans le commun d'un corps social « ordinaire » engage, on l'a vu, la dissolution d'autres conventions de la danse normale, telles que les hiérarchies entre monde artistique et monde ordinaire, et entre artiste et non artiste. Le corps piéton est par là soumis à l'ensemble des pressions qui s'exercent sur le monde de l'art, conditionnent son existence ou tentent de la définir. L'inclusion des piétons sur les scènes d'avant-garde a donc pour corollaire l'inclusion des corps danseurs dans le corps social ; la mise en route de pratiques de création « radicales » est indissociable d'une attitude éducative (où les danseurs « professionnels » viennent éduquer les non danseurs *à la danse*, ou bien les éduquer *au moyen de la danse*) ou activiste. L'art apparaît comme l'outil d'un aller-mieux qui se confond avec la thérapie ou le travail politique et social. La question de « l'amateur » en danse, dans ses facettes diverses y compris corps piéton, se diffracte alors en une multitude de pratiques hétérogènes, où cependant le danseur normal, et professionnel, demeure omniprésent : œuvres ou performances insérées dans le réseau des avant-gardes, projets participatifs initiés par des artistes ou des structures culturelles professionnelles, auprès de populations « fragiles » ou recrutées dans un territoire donné, projets artistiques mis *au service* d'un projet social, ou problématiques sociales mises *au service* d'un projet artistique... La revendication politique et esthétique par les artistes d'une égalité (ou d'une absence de hiérarchie de valeur) de tous ces types de projets semble, du moins en surface, mettre en échec le critère posé par Mervant-Roux de l'autonomie du théâtre (le théâtre pour lui-même, et non au service d'un projet thérapeutique, social, ou éducatif). Beaucoup d'artistes de la danse ne séparent pas le projet éducatif, formateur, social, et le travail de création, et il n'est guère possible d'isoler les projets où « l'art est le but du projet » de ceux où l'art serait un instrument au service d'un autre but (éducatif, social, thérapeutique).

Ces rencontres avec « les autres de l'art », cherchent à transformer la sphère de l'art autant que le monde social : les processus de création et les techniques de danse sont désormais *autant* des processus artistiques visant à produire les objets de l'art, qu'un gisement de ressources nouvelles de soutien, d'aide, de transformation du monde, où « le corps » apparaît comme le lieu utopique d'une possible égalité, alors même que les artistes professionnels échappent difficilement à la posture surplombante du professeur, de l'animateur, du travailleur social, de l'intellectuel engagé... ou de l'artiste visionnaire. En effet, dès les années 1960 et 1970 américaines, une ambiguïté apparaît, qui est sans doute la marque la plus persistante dans les pratiques d'aujourd'hui : le maintien subtil de la dichotomie et de l'asymétrie entre artistes et non artistes. Il faudrait analyser les relations entre danseurs normaux et piétons, professionnels et amateurs, naïfs et assidus, au sein même des processus de travail ; je ne le tenterai pas ici, mais force est de constater l'omniprésence des professionnels dans la plupart des projets impliquant des danseurs piétons et/ou des danseurs amateurs qu'il m'a été donné d'observer³⁰, et le modelage, y compris par les nombreux discours qui s'y rapportent, de la sphère de la danse amateur par celle de la danse professionnelle.

Cependant, ce ne sont pas les seuls artistes – normaux et piétons – qui font les enjeux esthétiques, et l'égalité qu'ils revendiquent (faute de parvenir tout à fait à la réaliser) est loin de faire consensus. En 1994, dans un article qui déclencha une formidable polémique, la critique du *New Yorker* Arlene Croce fait le procès de ce qu'elle nomme *victim art*, l'art victime, ou selon elle l'ersatz artistique de ceux qui prétendent faire de l'art, en rendant visible leur faiblesse (âge, maladie, race, handicap, surpoids, etc.). Dans cet article devenu fameux, quoique peu lu dans son intégralité, elle retrace la genèse du *victim art*, et met notamment en cause les politiques du National Endowment for the Arts qui l'a selon elle favorisé (voire produit), en confondant dans une seule ligne budgétaire projets artistiques « autonomes » et projets à visée sociale :

« La bureaucratie des arts de notre pays (agences d'état comme privées) a montré dans les dernières années une préférence flagrante pour l'art utilitaire – art qui justifie

³⁰ Je pense ici à la place centrale accordée, dans le dispositif « Danse en amateur et en répertoire », à la notion d'œuvre, mais aussi de transmission, qui doit être assurée par un « professionnel confirmé » : « Pour cela, les groupes et leur responsable habituel travailleront avec un professionnel confirmé - chorégraphe, interprète, notateur de la danse ou collecteur - en vue de remonter une pièce... » (www.cnd.fr/professionnels). L'amateur y est pensé comme élève, disciple, ou ce qu'on pourrait appeler « petit professionnel » ; mais aussi, à des projets participatifs qui sont toujours dirigés par un artiste ou un collectif d'artistes, et encadrés par des structures culturelles, comme c'est le cas de Thierry Thieû Niang pour *Les gens de chez moi* (entre autres pièces), à l'Espace 1789 de Saint-Ouen ; des nombreuses pièces « pour amateurs » créées par des artistes et compagnies professionnelles... où l'enjeu est toujours de « faire partager » aux amateurs un projet artistique professionnel. Et à de nombreux dispositifs de danse « en amateur » où un des critères de validation est l'intervention d'un artiste chorégraphique dans le projet.

L'existence de la bureaucratie en étant socialement utile. Cette préférence est inhérente à la nature de tout gouvernement – quoique tel n'était pas le cas lorsque je faisais partie de la commission du National Endowment for the Arts dans la fin des années 1970. A cette époque, l'art et la pédagogie de l'art devaient indiscutablement être soutenus, et l'action socio-culturelle avait des programmes spécifiques[...] Vers la fin des années 1980, l'ethos du travail social a littéralement absorbé tout le reste : c'était la seule façon pour le NEA de survivre³¹. »

Croce poursuit en regrettant que la fusion des différentes lignes budgétaires (pour la création, pour le 'travail social') ait aboli la frontière, indispensable selon elle, entre création et art utilitaire (ou travail social), faisant ainsi le lit de ce qu'elle nomme l'art victime. Ainsi, selon elle, l'art se doit de maintenir son existence « autonome » (entendre ici « séparée du monde ordinaire »), et tout ce qui s'en éloigne constitue une sorte d'erreur ou de malentendu, moins du « mauvais art » que du « non art », jugement que les critiques ont le rôle et la compétence de prononcer. Mais ce sont les politiques culturelles de financement de la création qui aggravent la confusion, en facilitant le développement de ce « non art », ou art utilitaire qui sert l'intérêt des gouvernants.

Derrière le corps piéton, instrument d'un art « politique » il y aurait donc un enjeu politique, au sens utilitaire que déplore Arlene Croce. Sur le territoire français, cette question s'élabore à partir de modèles de politiques culturelles bien différents de ceux des Etats Unis ; et cependant, au moment où s'écrit ce texte, on peut dégager des thématiques communes – malgré des positions radicalement opposées à celle de Croce. Le « retour » français aux avant-gardes, dans les années 1990, est bien moins préoccupé d'enjeux sociaux et politiques - et notamment de la question du public de la danse – que des enjeux esthétiques de remise en question des normes chorégraphiques dominantes. La génération « pilote » de cette nouvelle danse est bien plus soucieuse de s'insérer dans les réseaux de l'élite chorégraphique (et notamment ses scènes consacrées), tout en bouleversant les codes qui y dominaient, que de recomposer les hiérarchies entre « l'art et la rue ». Cependant, l'insertion dans le réseau très spécifique des théâtres publics et scènes nationales, l'accès aux dispositifs de financements publics, qui dominent l'économie chorégraphique, ont imposé la rencontre entre ces gestes d'avant-garde et les missions de service public qui définissent les politiques culturelles françaises. Art pour tous, sensibilisation, éducation artistique, missions territoriales, tout un réseau de pratiques de formation et de conquête de nouveaux publics est indissociable de la diffusion artistique soutenue par les tutelles. C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on assiste depuis quelques années à la rencontre entre ces deux logiques : la construction élitaire d'un « anti-corps » de danseur, c'est-à-dire, de danseurs virtuoses devenus experts à présenter les *signes* d'une corporéité et d'un geste quotidien ; et la mise en scène de corps *supposés piétons*, recrutés à grand renfort d'appels à participation énonçant des critères inversés (« recherche danseurs dénués de toute expérience ») ; les deux partageant, en partie, des méthodologies de travail communes, *accessibles*, ainsi qu'une esthétique de l'ordinaire qui veut rendre compte ou refléter la diversité magnifique de notre quotidien.

Pour conclure : exotisme de l'ordinaire

Finalement, la naïveté du danseur piéton ne tient que par sa vertu de fiction ; on sait en effet que malgré l'insistance des appels à participation auprès de danseurs « sans aucune expérience », nombre de ceux qui répondent à l'appel sont des amateurs assidus, de futurs professionnels, voire des professionnels en quête d'emploi préférant danser en amateur que ne pas danser du tout, ou encore espérant trouver par ce premier contact un emploi rémunéré par la suite³². Au terme de ce parcours, le corps piéton et la constellation de représentations qui s'y attachent (ordinaire, commun, semblable, quotidien, etc.) me semblent se cristalliser autour de la notion d'altérité : avant d'être ordinaire, « semblable » au commun et au public qui lui fait face, le corps piéton est d'abord « l'autre » du corps dansant normal et de sa remarquable

³¹ Arlene Croce, « Discussing the undiscussable », *The New Yorker*, 26 décembre 1994. Le NEA est l'organisme d'Etat chargé de l'attribution des subventions publiques dans le domaine de l'art. Traduit par mes soins.

³² Ainsi, depuis que je conduis un enseignement sur ces questions au département danse de l'université Paris 8, des étudiants de danse me font ils des compte rendus réguliers de leurs expériences comme « danseurs amateurs » dans des pièces dites participatives.

Isabelle GINOT, « Du piéton ordinaire », in *Corps (in)croyables*, dir. Michel Briand, ed. CND, Pantin, 2017, p. 25-43. Version auteur.

différence avec les corps communs. Ainsi, le danseur piéton résiste à toute définition : il n'a d'existence que dans la relation qu'il entretient avec son autre, le danseur « normal ».