

Brunaux H. (2007), « 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, chap.6, pp 101-115.

Danser dans l'espace public **Des processus de spatialisation au cœur des usages de l'espace**

Hélène Brunaux, Doctorante au CNAM– laboratoire LISE/CNRS et professeur agrégée d'E.P.S. à l'université Toulouse III.

« La ville d'abord mystère, jeu de transparence et de non transparence, c'est cela qui fait sa qualité. De visible et de non visible, quel nœud de volonté suppose qu'il y ait une pluralité de projets qui s'entrecroisent et qui, en se nouant, font de la ville un milieu qui a une capacité productrice et innovatrice dans différents domaines de la vie sociale et collective. »

(Jean Rémy, 1998 : 39).

Cet article s'intéresse à la danse dans les espaces publics comme dynamique permettant l'émergence de « formes urbaines de sociabilité ». Cela suppose une approche singulière de l'espace public qui oscille d'une acception propre à chaque individu tout en reposant sur des « enjeux communs dans la coexistence et des interstices de rencontre » (Rémy, 1998 : 41). Notre étude repose sur une danse événement qui « fait lieu » plutôt qu'elle « ait lieu » (Ostrowetsky citée par Chaudoir, 2000 : 65). Ici, la danse fait lieu car les corps posent leurs empreintes dans l'espace comme une trace jouant de l'urbain autant que du public. L'essence, l'existence et le sens de la trace motrice œuvrent dans un partage entre un lieu et des acteurs et appréhender l'acte de « danser dans l'espace public » c'est chercher à mettre en évidence les actions réciproques susceptibles de faire lieu dans l'« ici et maintenant » du temps de danse. Ce sont les usages qui façonnent l'espace dans toutes ses dimensions. L'émergence d'usages sociaux et symboliques comme phénomènes spontanés créent différentes « logiques d'action » (Dubet, 1994). Celles-ci permettent aux spectateurs, à un moment donné, de devenir acteurs et aux danseurs de s'engager dans des procédures mobilisant leurs répertoires de rôles en fonction des ressources portées par le lieu de danse et les acteurs en présence. Comment *faire public* dans une logique de captation des flux

(Chaudoir, 2000 : 225) ? Que se joue-t-il dans le partage de l'espace public lors de productions chorégraphiques, de parcours dansés ou de performances corporelles artistiques ? Passer par les usages de l'espace urbain consiste à repérer ce qui change dans la mise en espace et en mouvement chez les danseurs via les réactions du « public »¹ dans *une dialectique expression de soi / impression sur autrui* (Delga, Flambard, Le Pellec, Noé, Pineau, 1990). Cette approche nous entraîne automatiquement vers une sociologie de la réception des œuvres puisque les paramètres retenus le sont à partir de la réception de l'observateur et d'entretiens qualitatifs auprès des acteurs (danseurs, spectateurs divers, responsables culturels) de l'évènement. La manière dont les danseurs construisent les enchaînements de mouvements peut s'opérer par deux procédés : *la substitution et l'accumulation* (Tarde, 2001) qui permettent de mieux comprendre les logiques sociales à l'origine de l'écriture du mouvement. Celle-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 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 réciprocité, 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.

Les conditions de réciprocité dans les espaces intermédiaires

Un bref détour par l'histoire de la danse souligne les ruptures dans les usages de l'espace urbain dans et à l'œuvre car, 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. L'espace a lieu mais ne fait pas lieu et les dimensions interactionnistes ne sont pas intégrées dans ses propositions et ses performances. Par exemple dans *Walking down the side of a building*, un danseur descendant la façade d'un immeuble de New York illustre le travail autour de la gravité de la chorégraphe, ce qui interroge l'espace urbain comme contrainte de « l'agir corporel ». Or, ce sont les qualités d'appropriation de l'espace qui permettent de saisir les rapports entre les

¹ Ou plutôt des divers types de public qui se révèlent aussi dans cet espace.

personnes ou les groupes dans l'espace urbain comme le souligne Yves Grafmeyer (1994 : 42). En danse, ces valeurs données à l'appropriation spatiale accompagnent certes la diversité des modalités de pratiques mais dans un double sens, tant d'un point de vue du contenant que d'un point de vue du contenu. Par exemple, dans une étude sur les formes de pratique de danse hip hop sur le site de la gare Matabiau à Toulouse, nous avons montré que le passage de la « démonstration » au « free style » au « défi » et à « l'entraînement » chez les danseurs fabrique des formes spatiales singulières où l'espace relationnel de danse (distances entre danseur-danseur, danseur-spectateur mais aussi entre spectateur-spectateur), le style de danse (savoir-faire ou techniques du break et de la danse debout) et la trace de danse (forme d'écriture et d'articulation/combinaison des mouvements entre eux en improvisation ou non) participent de leurs définitions tout en étant au cœur de l'espace de fabrique (Brunaux, 2002). Nous sommes bien ici au centre de formes de sociabilité dont le pivot est l'espace dans toutes ses dimensions : morphologique, symbolique, sociale ou politique. En croisant modalité de pratique et qualité d'appropriation de l'espace, le concept de *dispositif spatial* développé par Sylvie Ostrowetsky (Ostrowetsky, 1999 : 78) permet *un mode d'analyse qui englobe structure et production, statique et dynamique, matière et idéalité (...)* *Les dispositifs spatiaux ne sont pas les émanations de la société dans ses classements, ses divisions et ses similitudes. Ils sont sa substance même, le ciment de ses divers niveaux de solidarité (...)*. Un retour sur la genèse et l'évolution des *arts de la rue* montre que les qualifications des usages de l'espace public urbain varient selon divers déterminants socio-économiques, politiques, culturels en relation avec les conjonctures. Il semblerait qu'aujourd'hui la multiplication des festivals et des événements de rue dénote *la dimension d'un phénomène social et culturel de grande ampleur* dont l'analyse socio-économique d'E. Dapporto et de D. Sagot-Duvaurox (2000 : 9) cerne les contours. Par exemple, l'ouverture proposée par les lieux et la multiplication des formes d'évènements publics permettent aux auteurs *de dégager trois profils différents de festivals, selon les finalités que les organisateurs poursuivent* par rapport à l'espace : *la défense d'une ligne artistique, le choix de la fête, les retombées locales* (227). En ce qui concerne le *genre danse*, ces usages artistiques, distractifs et économiques ne sont pas des caractéristiques suffisantes pour comprendre l'utilisation de l'espace dans les œuvres chorégraphiques. En effet, aujourd'hui, toutes les productions qualifiées d'« hors les murs » c'est-à-dire dans des espaces scéniques éloignés des scènes conventionnelles dites à l'italienne ne rendent pas forcément compte d'un changement de modalités de pratiques de l'espace. Ce n'est pas parce qu'elles proposent plus de proximité entre l'artiste et son public que les rapports de médiation se transforment qualitativement. 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.

Quand il donne à voir sa danse (soit au cours de l'action), le danseur peut y apporter des variations comme s'il pouvait jouer avec la distance par rapport aux réactions du public. Ceci relève de la *frange du cadre* (Goffman, 1974 : 91) indiquant *le statut de l'activité dans le monde réel*. Lorsque le danseur met en mouvement un simulacre de relations avec le public (rapprochement ou éloignement, jeu de regards, orientation...) cela fait partie de sa composition. Lorsque les interactions avec le public peuvent transformer sa composition, il n'est plus sur la même *frange*. Plus l'artiste a vécu des expériences chorégraphiques urbaines et plus celles-ci peuvent influencer son « cadrage » pour les prochaines interventions, c'est-à-dire la perspective, le schème qu'il se donne pour les circonscrire. De la même façon, le public qui vient assister à une représentation chorégraphique dans un « espace ouvert » peut rester dans un rôle de spectateur. Ou alors la création peut l'amener dans un parcours où les aléas tels que le nombre de personnes, les directions des altercations, les mises en jeu comportementales vont influencer la composition voulue suffisamment labile par le chorégraphe pour faciliter l'improvisation et la participation du public à la création. La nature du dispositif et son degré de réciprocité influence donc considérablement tous les acteurs puisque le spectateur en est aussi partie prenante en participant de sa dynamique. Néanmoins, les propositions chorégraphiques « ouvertes » ne s'accompagnent pas forcément d'engagements optimaux puisqu'en fonction des enjeux qui se dégagent, les acteurs ne déclenchent pas les mêmes comportements et attitudes.

Nous illustrons ici notre propos à partir d'un atelier interactif intitulé *Le regard : la question du cadre* proposé par Patricia Ferrara, chorégraphe du groupe toulousain Unber Humber. C'est un *atelier du spectateur* qui interroge les limites symboliques, spatiales et sociales entre danseurs et spectateurs, dans l'acte dansé. Ceux-ci *sont dans un territoire commun où la notion de limite est brouillée, où les codes traditionnels de la représentation sont bousculés (...)* Les spectateurs sont guidés dans une sorte de *déambulatoire sensoriel*, qui les amène à partir d'une expérience du corps à réinvestir la dimension subjective du regard. Ils circulent d'une proposition à une autre, les connections entre ces différentes propositions restant implicites.² La mobilisation d'outils et les démarches empruntées par les spectateurs sont diverses et reliées aux formes d'engagement dans les rôles qui vont se révéler disponibles dans l'atelier à partir de la reconnaissance de la situation et des enjeux communicationnels, motivationnels, techniques et relationnels que celle-ci porte. Par exemple Lydie, étudiante en

² Présentation de l'atelier par l'artiste à l'université de Toulouse III, février 2004.

Sciences et techniques des activités physiques et sportives (STAPS), a un rapport au corps basé sur l'efficacité, la performance. Elle a un bon niveau en gymnastique rythmique, activité codifiée dans laquelle elle est entraîneur fédéral et juge. Enfant, elle a pratiqué la danse classique. Elle a obtenu un bac littéraire mention arts plastiques et, de ce fait est cultivée dans ce domaine, fréquente les lieux d'exposition avec un regard critique par rapport aux œuvres. Tout au long de l'atelier, elle est restée centrée sur elle et ses propositions en s'intéressant particulièrement aux différentes manières de regarder un spectacle mais sans entrer en relation avec les autres acteurs. *J'aime les activités où il y a un but, ...Pour progresser, monter de niveau...C'est impressionnant car il y a une rigueur intérieure qu'on ne voit pas, il faut maîtriser ses gestes de son corps encore plus qu'en classique.* Julien, en STAPS également, est débutant en danse. Il ne possède pas un fort capital culturel, les spectacles, visites de musées ne faisant pas partie de son éducation. Il s'intéresse néanmoins au patrimoine archéologique et à l'histoire de l'Égypte, ce qui l'amène à fréquenter parfois les expositions sur ce thème. Il lui arrive de se contredire lorsqu'il commente l'atelier du spectateur et ses propos font ressortir des enjeux symboliques fortement corrélés à la notion de rôle au travers des relations. Il essaie de se différencier des autres participants de l'atelier. *Ca m'a plu parce qu'on n'est pas figé à regarder...on participe...à un degré moindre...parce que les autres nous regardent...Ils doivent regarder ce que nous on fait...On se démarque un peu des autres. On fait des choses auxquelles les autres n'ont pas pensé.* Sophie, étudiante en première année à l'IUT de mesures physiques, a un rapport au corps basé sur l'expression et l'échange. Elle a commencé la danse contemporaine en classe de seconde par un atelier chorégraphique, pratique qu'elle a vécue comme une « révélation » par rapport aux styles de danse classique et de jazz qu'elle pratiquait seulement pour être avec ses *copines*. Elle avoue elle-même qu'elle n'avait rien appris en danse, que *son corps ne retenait rien*. Le rapport au corps qu'elle découvre en danse contemporaine est pour elle *fabuleux*. Elle est allée voir de multiples spectacles, expositions, spectacles de rue. Plus les expériences sont étonnantes et originales par rapport à ce qu'elle connaît déjà et plus elle en parle autour d'elle, à sa mère comme à ses collègues physiciens...Elle s'est engagée pleinement dans l'atelier du spectateur en endossant tous les rôles sauf dans celui de chorégraphe : *J'étais danseuse car j'étais en mouvement, j'étais consciente de l'espace, de ce qui bouge ou pas...de ce qui démarre, des arrêts...J'étais en danse car j'étais consciente, à l'écoute...* Pour Sophie, la danse est une histoire de partage et les enjeux guidant sa participation sont fortement communicationnels et impulsent son engagement : *C'était super intéressant parce que ça donnait une autre dimension à la danse, le regard en haut, en bas...Toutes les relations dans l'espace, la distance entre le danseur et le spectateur, proche ou près...Ca crée une relation, quelque*

chose dans autre chose, qui était voulu sans être prévu, oui, la danseuse elle était dans l'échange, elle devait s'adapter aux spectateurs, à l'espace... On était obligé d'être à l'écoute sinon il y avait quelque chose qui ne marchait pas. Tout le monde était dans son histoire et il croisait quelqu'un d'autre, il partageait son histoire avec l'autre. Nos histoires se croisaient et hop, on repartait, nourri encore plus.

Dans ce dispositif, les acteurs peuvent refuser de glisser d'un rôle à l'autre en renforçant les limites du *cadre de l'expérience* (Goffman, 1974), qui redevient alors un cadre de représentation institué *dont les bords sont perceptibles par toutes les parties prenantes* (95). Ils peuvent refuser l'échange (silence corporel et retrait) en se sentant en conflit (avec les autres ou eux-mêmes). L'intensité et la richesse de leur mobilisation semble dépendre de leur profil sociologique et plus précisément des dimensions objectives et subjectives des situations décrites par les acteurs dans lesquelles *l'acteur est tenu d'articuler des logiques d'action différentes, et c'est la dynamique engendrée par cette activité qui constitue la subjectivité de l'acteur et sa réflexivité* (Dubet, 1994 :105). Pour synthétiser, la nature de la situation, son degré intrinsèque d'interaction et les enjeux situationnels font donc partie des conditions de réciprocité et les observables - lisibles dans les orientations, les traces, les lignes, les intensités de pratiques, les reculs, les refus ...- supposent de penser le territoire comme un espace circulaire, où les informations se déplacent et provoquent (ou non) des réactions. L'idée de *membrane de socialité* (Joseph, 1984 : 98), trouve ici tout son sens, c'est-à-dire *la peau du social, sur laquelle s'observent les oscillations du public et du privé (...). L'enjeu de l'interaction doit se lire sur cette membrane, sur la frontière qui sépare les coulisses de la scène.*

Dans notre approche de la danse, notre regard ne se tourne plus seulement vers les compétences des danseurs en tant que savoir –faire c'est-à-dire qui *relèverait plutôt de l'apprentissage d'une pratique engageant des « savoirs », des « techniques », spécialisées (les savoir-faire de l'artisan, du danseur, du musicien...)* (Faure, 2000 : 101) mais essaye de saisir les *interstices* de l'espace public permettant de développer des compétences non reconnues institutionnellement, des *compétences créatives, qui peuvent être rendues invisibles du fait qu'elles ne s'inscrivent pas dans les catégories communes de jugement (...)*(Rouilleau-Berger, 1999 :14). Laurence Rouilleau-Berger qualifie ces *interstices* de véritables *espaces de création* et de *recomposition*, comme des *espaces intermédiaires*, où le détournement des usages pour en proposer d'autres est possible : *l'espace intermédiaire correspond à un segment sociétal où se réinterprètent, s'inventent des normes de travail et d'activité (...)* (12). En reliant les conditions de réciprocité aux *espaces intermédiaires* nous interrogeons alors la nature même de la territorialisation qui, en jouant sur sa réversibilité,

participe d'une qualification, dé-qualification, re-qualification voire d'une sur-qualification de l'espace.

Pour concrétiser le propos nous pouvons nous appuyer sur une création proposée sur une place piétonne de Périgueux³. Le site de représentation, délimité par une bande déposée au sol sur laquelle est dupliqué le terme « Fragile », est encadré de deux rues piétonnes. Les danseurs jouent de cette limite, d'une part en s'approchant des spectateurs pour leur donner des tickets de métro et, d'autre part, à l'aide de boîtes réversibles encadrant leur tête et fabriquées de telle sorte qu'elles permettent soit de voir leur visage (découpe dans le carton), soit de leur renvoyer leur propre image par un film réfléchissant. Les danseurs prennent appui sur un mur incluant la vitrine d'une boutique de prêt-à-porter. La composition est suffisamment labile, et construite comme telle, pour que les interactions, dans le face à face entre les danseurs et les spectateurs, puissent changer quelques orientations ou jouer sur la durée des traces motrices. En ce qui concerne les spectateurs, certains ont été *convoqués*, d'autres *surpris* (Sauvageot citée par Chaudoir, 2000, 244) ; d'autres encore sont restés « passants » en traversant l'espace de danse plus ou moins rapidement en fonction du rôle endossé à un moment donné ; d'autres se sont installés à la terrasse du café jouxtant le site. L'ensemble de ces réactions a permis à certains danseurs (et en a obligés d'autres) à se décentrer de leur gestuelle afin de ne pas heurter physiquement les passants et donc à transformer leur trace *in situ* et dans l'instant. Au début de la représentation la gérante du magasin a protesté contre cette occupation de l'espace (« son » pas de porte) pouvant empêcher son commerce de fonctionner. Elle est ensuite rentrée dans sa boutique en refusant de regarder la création : les danseurs ont alors transformé leurs appuis pour ne pas avoir d'impacts sur sa vitrine. Le petit train touristique, traversant la place à l'heure de l'évènement, a arrêté son trajet, participant symboliquement de la mise en scène reposant sur une rencontre dans un métro. Véritable *espace intermédiaire*, le site de la représentation s'est décliné tour à tour comme espace public (de déambulation, de rencontres fortuites, de reflet du patrimoine accentué par la présence du petit train) et comme espace privé (la marque au sol, la boutique) en s'appuyant autant sur des ressources portées par le lieu, portées par les danseurs que dévoilées par les acteurs en présence. Pour la commerçante, le territoire de vente s'est trouvé dé-qualifié par celui de la danse ; pour les spectateurs, qui sont entrés en danse le temps d'un trajet, il fut re-qualifié de diverses façons, en fonction des dimensions subjectives et objectives de chacun d'entre eux ; pour les danseurs, jouant des aléas des interactions, il a été plutôt sur-qualifié par rapport aux représentations de l'espace public

³ Création « Boîte n°4 : t'as le ticket » pour sept danseurs que nous avons proposée et dansée pour le festival Expoésie, du 1 au 3 juillet 2005 à Périgueux à partir d'un poème sonore de Bernard Heidsieck.

initial. Cet exemple, rapidement évoqué, montre bien qu'entre les finalités poursuivies dans la programmation d'une manifestation⁴ et la réalité de l'action se situe un ensemble de détournements d'usages qui contribue à jouer du territoire.

Appréhender les usages de l'espace urbain en danse, c'est surtout envisager « la bascule » de certaines formes d'usages (artistiques, symboliques, sociaux...) par rapport à d'autres (économiques, politiques, sociaux...) à partir de profils d'acteurs. C'est ainsi se situer dans les *espaces intermédiaires* et non seulement dans les *espaces légitimes* afin de cerner le degré, la nature et les formes de réciprocity visibles (coopération, parole, recul, orientations...) ou rendues visibles (négociation, regard, distance...) à partir des processus de spatialisation empruntés par les acteurs.

Les processus de spatialisation et l'espace des ressources

Les acteurs de l'expérience s'engagent dans des procédures via les processus de spatialisation que nous considérons comme de véritables marqueurs sociaux, reflets des formes de légitimation objectives et subjectives qu'ils empruntent dans l'«ici et maintenant» du temps de danse. La situation est finalisée à partir des formes et zones d'engagement du danseur dans l'espace de danse comme « cercle de danse » comme le montre l'exemple de danseurs de hip hop qui se retrouvent tous les dimanche soirs à la gare Matabiau⁵ de Toulouse. Nous avons à faire à des *engagements situationnels finalisés* (Hannerz, 1983: 136), situations d'interactions très fluides dans les *structures sociales différenciées* qui donnent au danseur la possibilité de mobiliser *plusieurs types d'engagement situationnels, c'est-à-dire de rôles* (220). Le danseur se construit un registre de rôles d'autant plus étendu que les situations sont ouvertes et impulsent une combinaison de ressources comme dans les situations de « défi ». Plus les compétences des danseurs reposent sur l'utilisation des ressources de l'espace urbain souvent dirigée par les formes d'apprentissage et plus ils sont capables de s'adapter aux situations d'interaction. Par exemple « les performers » utilisent un modèle d'apprentissage par « imitation », motivés par l'aspect technique et esthétique (visuel) de la pratique et s'appuyant sur le visionnage de cassettes vidéos de « battles » (forme compétitive de la danse) ou de films sur le hip hop. Pour eux, les jeux de distance et de regards (procédés de spatialisation) sont des éléments de la mise en scène qu'ils subissent. Alors que pour les « cultivés », danseurs qui ont suivi un apprentissage « semi-directif » accompagné par un

⁴ Dont les modalités sont très bien détaillées de manière statistique dans l'ouvrage d'E. Dapporto et de D. Sagot-Duvaurox (2000).

⁵ A la sortie de la bouche de métro de la station Marengo.

« expert » pour lequel la culture entourant le hip hop est centrale, il est difficile de parler de mise en scène puisque les jeux de regard sont totalement incorporés et font partie des usages spatiaux impulsée par la situation d'interaction. La différence entre les « performers » et les « cultivés » réside dans cette propension à s'adapter ou non à cette situation. Les « performers » n'innovent pas pour ne pas prendre de risque parce qu'ils ne disposent pas des mêmes ressources que les « cultivés », puisées à partir de l'apprentissage en milieu urbain. Effectivement, ces derniers ont une sensibilité accrue pour faire face à toutes les situations. Les formes d'engagement et les répertoires de rôles qu'ils mobilisent sont des traces de leur positionnement social ; les contraintes sociales sont à l'origine de leur sensibilité vis à vis de la ségrégation urbaine comme nous l'avons développé dans nos précédents travaux (Brunaux, 2002). Dans ce cas, le cercle est un lieu symbolique de rappel par le langage corporel d'une *diversité d'objets qui sont à la fois spatialement, temporellement et socialement absents du «ici et maintenant»* (Berger et Luckmann, 1996 : 58). D'autre part, le cercle est un lieu d'expérimentation en cours de l'action puisque les danseurs y affinent leurs savoirs. C'est la finalité de la situation d'interaction qui leur permet d'activer les ressources dont ils disposent et de compléter leur répertoire de rôles en les articulant ensemble de façon inédite. C'est ce que veut exprimer Samir lorsqu'il affirme *avoir gagné quelque chose* dans l'improvisation du défi. Le répertoire de rôles dont il dispose active les ressources en les articulant ensemble et c'est la qualité de cette articulation qui montre la compétence du danseur à s'adapter aux situations ouvertes d'interaction. Sylvia Faure montre que chaque forme de danse développe des savoir-faire engageant savoirs et techniques spécialisées qui auraient la caractéristique de *s'adapter (ou de s' (ajuster) à la situation dans laquelle ils sont actualisés,* (Faure, 2000 : 101). Pourtant, à côté de ces ressources que l'auteur envisage comme des *dispositions* à agir, il existe des ressources « en mouvement », non figées qui résulteraient d'une combinatoire de compétences apparaissant « ici et maintenant » dans l'espace public de représentation. Un danseur n'est pas compétent seulement si il sait mobiliser certains savoir-faire dans une situation donnée, comme les « performers » de notre exemple, mais surtout si il sait faire le lien entre les ressources dont il dispose et la compétence à faire ce lien est aussi une forme de ressource. Dans notre exemple, la visibilité de cette mobilisation peut s'afficher dans les procédés de jeux de regards et de distance. Citons pour illustrer des extraits d'entretiens avec Nacer et Mehdi, deux « performers » : *Y en a qui observent et qui aimeraient se lancer dans la danse et qui n'osent pas. Et puis, il faut avoir du courage pour rentrer à l'intérieur du cercle aussi, parce que c'est un merdier, ça, ah ouais, ouais, c'est une bulle fermée (...). Moi, j'étais dans ma bulle, j'avais pas envie de savoir si on me regardait ou pas, sinon ça m'aurait mis encore plus mal à l'aise.* Pour les « cultivés » Eric et Samir, le discours est tout autre : *Je*

le regarde...souvent dans les freezes⁶, je m'arrête devant lui en le regardant. Tu es en contact, en relation. Ca passe par le regard, l'expression, le jeu. Le danseur il joue, il raconte une histoire, tu vois ? (...) Ca dépend si il y a défi. Je regarde alors la personne et je fais la danse en direction de la personne et je finis en la regardant. Ca peut déstabiliser une personne.

A partir des processus de spatialisation, nous cherchons à mieux saisir les articulations entre les ressources dont disposent les acteurs -où se situent-elles, quand et comment se combinent-elles ? - à l'instar de Guy Le Boterf (2001) dont le point de vue permet de *considérer la compétence non seulement comme une disposition à agir mais également comme un processus* (46). Pour lui, ce concept *permet de raisonner en terme de combinatoire (...)* Elle doit être pensée en termes de connexions et non pas de disjonction, de morcellement, de fragmentation d'ingrédients (47). Les danseurs « cultivés » peuvent développer des compétences corporelles parce que les contraintes portées par le milieu dans lequel ils ont évolué, leur ont permis de rechercher de nouvelles ressources à partir de celles portées par le lieu et les acteurs en présence et révélées par eux au cours de l'action. A priori, l'espace public urbain recouvre des formes spatiales hautement interactives mais c'est bien un ensemble d'acteurs qui activent ou non le potentiel de réciprocité d'une situation et par la même les formes d'usages qui peuvent se fabriquer. Dans notre exemple, le cercle est un *dispositif spatial* où se repèrent des procédés de spatialisation, comme les jeux de regard ou de distance, mais où d'autres sont visibles telles les formes d'engagement soient les « manières de faire cercle ». Laurence Roulleau-Berger (1999) propose quatre formes d'engagement dans les *espaces intermédiaires* : un *engagement fusionnel*, c'est-à-dire un surinvestissement de l'individu dans l'espace de création, un *engagement distancié*, soit une présence irrégulière, un *engagement perlé* comme dépendant des enjeux que l'individu ressent à un moment donné et un *engagement minimal* comme lointain par rapport aux autres membres du groupe. Dans le cercle, trois zones principales apparaissent : une zone centrale au cœur du cercle et haut lieu de représentation, une zone périphérique interne du centre à la limite en dedans de la figure et une zone périphérique externe, de la limite à l'en-dehors proche. Cette figure du cercle, formalisée comme telle par les danseurs de hip hop, se retrouve de façon symbolique dans toutes les modalités de danse urbaines, création, parcours, performances et autres expériences non seulement du côté des danseurs mais également du côté des « spectateurs » participant du dispositif de partage et de projection d'usages.

⁶ Mouvement au sol (break) où les jambes sont bloquées, « gelées », le danseur étant en appui sur une ou deux mains.

En ce qui concerne les spectateurs, la mobilisation d'outils et les démarches qu'ils empruntent sont diverses et sont reliées aux formes d'engagement dans les rôles. Ces formes vont se révéler disponibles à partir de leur reconnaissance de la situation et des enjeux communicationnels, motivationnels, techniques et relationnels qu'elle porte. Cette fois ci, nous reprenons l'exemple de *l'atelier du spectateur* de Patricia Ferrara, en relevant davantage les procédures d'objectivation via les formes d'engagement relatives au profil des étudiants et au rapport au corps que ces procédures sous-tendent. Effectivement, en présence dans l'espace de partage, se côtoient des étudiants sportifs et spécialisés dans l'analyse de la motricité (UFRSTAPS), des enseignantes expertes dans l'enseignement de la danse, des enseignants et étudiants appartenant à des UFR scientifiques (médecine, PCA, MIG, SVT ...) et pratiquant la danse en dehors de leurs études ou de leur travail. Les étudiants sportifs non experts se sont inscrits dans un *engagement perlé* et *minimal* afin de ne pas se sentir trop exposés dans l'expérience et vis-à-vis de leurs pairs (autres camarades). Ils se sont très rarement retrouvés dans un usage créatif de l'espace, préférant ne pas *perdre la face* (Goffman, 1974) dans un rapport au corps impliquant pour eux la démonstration de qualités de danse. Les enseignantes expertes sont restées dans un engagement relativement distancié afin d'appréhender l'atelier de façon cognitive, leurs usages sont restés professionnels et reliés à l'*étiquette* (Goffman, 1974) institutionnelle. Les entretiens ont néanmoins révélés la prise de conscience du fort potentiel créatif de l'atelier. Les étudiants des UFR scientifiques se sont engagés, à quelques exceptions près, de façon fusionnelle dans l'atelier, oubliant parfois la présence des autres, occupés à créer un lien entre eux-mêmes et les danseurs. Ils ont pris très peu de recul et n'ont pas développé de stratégie d'évitement. Par contre, leurs formes d'engagement les ont parfois coupés des autres et ils ne se sont que très peu appuyés sur des ressources relationnelles et communicationnelles permettant de jouer sur l'aspect créatif du dispositif. Ainsi, comme pour les danseurs, les processus de spatialisation empruntés ou non à un moment donné de l'expérience, permettent de saisir les procédures objectives et/ou subjectives qui sont impulsées. Pour certains étudiants STAPS, l'image corporelle qu'ils veulent donner d'eux même montre la prégnance d'un rapport au corps basé sur l'efficacité, comme nous l'avons montré chez les danseurs de hip hop « performers ». Pour d'autres, telles les enseignantes expertes en danse, c'est le statut social qui influence les comportements situationnels recadrant l'atelier dans un espace légitime.

Notre approche de la danse dans l'espace public permet d'une part d'envisager les actions et interactions entre acteurs participant à un moment donné aux *mondes de l'art* (Becker, 1982) dans lequel l'œuvre *peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective* (27) ; elle permet, d'autre part,

d'espérer saisir les glissements qui s'opèrent entre les différents mondes sociaux auxquels les acteurs appartiennent. A partir des processus de spatialisation, de la façon dont les usagers qualifient, re-qualifient, sur-qualifient ou déqualifient l'espace de danse en y « prenant place ou corps » (ou non) nous approchons les points *d'encastrement et de désencastrement spatiaux entre différents mondes sociaux* (Rouilleau-Berger, 2004 : 11). Le concept de rôle, central dans cet article, permet d'aborder le passage d'un usage à un autre, d'un monde à l'autre mais aussi de relever que, pour le danseur, plus l'apprentissage de la danse est codifié ou l'image du corps figée dans une représentation, et plus il lui sera difficile de changer de rôle comme pour le spectateur, si la situation est porteuse d'une forte reconnaissance sociale. Par exemple, il est courant que des programmeurs culturels ayant choisi des œuvres plutôt interactives entre danseur et public, se reculent hors de la limite du cercle symbolique d'échanges afin de ne pas engager leur identité professionnelle dans un face à face avec les autres protagonistes⁷. Et pourtant, au regard de cette difficulté pour certains à investir des rôles inédits, l'expérience urbaine est essentielle et conditionne la richesse du répertoire de savoir-faire et de rôles comme autant *d'expériences sédimentées* (Berger et Luckmann, 1996 : 96). Et c'est bien parce que différents mondes sociaux se côtoient dans l'espace public que celui-ci est multidimensionnel. De nouveaux types de rapports s'y créent, et les oscillations d'un rôle à l'autre permettent de contribuer à tisser des identités individuelles et collectives dans le réseau de communication proposé. Les procédures empruntées par les acteurs reflètent leurs attentes, permettent d'envisager la prégnance des conditions d'accès à *l'expérience esthétique* (Leenhardt, 2002) et le sens qu'ils lui attribuent.

Conclusion : l'espace public aux corps.

Jean-Claude Kaufmann envisage le corps selon trois dimensions : *le corps visible, le corps sensible, le corps secret* qui *s'inscrivent dans des processus qui ne sont pas étanches entre eux* (Kaufmann, 2005 : 86). Nous pensons que les expériences chorégraphiques « ouvertes » influencent les articulations entre toutes ces dimensions et permettent de mieux appréhender les procédures d'objectivation et de subjectivation mises en jeu, à un moment donné, dans la trajectoire du danseur. En effet, si les usages sociaux du corps sont constitutifs de l'apprentissage de *savoir-faire incorporés* en danse (Faure, 2000) ou d'*habitudes* (Kaufmann, 2001) où *les repères de l'action* tels *le temps et l'espace (...) font*

⁷ Par exemple la création *Inexhib* lors du festival Mimos 2004 à Périgueux où deux danseurs de la Cie Etxea se sont progressivement dévêtus dans un partage public de l'espace *dans une transe qui projette les corps dans l'espace, sur les murs et parmi les spectateurs*. Cette mise à nu s'est accompagnée d'un recul progressif d'une certaine frange du public particulièrement exposée aux regards tels les médiateurs culturels de la ville.

intrinsèquement partie du schème incorporé (Kaufmann, 2005 : 85), c'est dans un contexte situationnel ouvert où un ensemble présent d'acteurs activent ou non le potentiel de réciprocité, que les processus de spatialisation empruntés montrent la pluralité du corps qui se fabrique et donne à voir. La danse dans l'espace public permet de solliciter certaines dimensions corporelles par rapport à d'autres à partir des modes d'appropriation spatiale que nous avons évoqués : en jouant de la proximité et de la distance, du regard et des orientations, des formes et des zones d'engagement dans la danse, de la régularité à la spontanéité de la trace motrice, certains danseurs se mobilisent entièrement alors que d'autres ne le font pas (inconsciemment ou pas d'ailleurs) pour éviter la dissonance avec d'autres schèmes d'action incorporés. La figure de l'artiste dans l'espace urbain est alors essentielle puisqu'à partir de ses propositions, il agit comme *porteur* qui *participe à assurer les adhérences de différents mondes entre eux*, qui *donnent à voir dans un monde ce qui se passe dans un autre monde* (Rouilleau-Berger, 1999 : 228). Le concept d'*espace intermédiaire* nous a permis de rendre plus visibles certaines ressources. Il est au cœur d'un *processus de traduction* qui *s'accompagne de redéfinitions et de remaniements identitaires* (Rouilleau-Berger, 1999 : 227) pour les acteurs qui orientent les usages corporels, sociaux, symboliques en jouant de ses contours. Traduire, c'est donc comprendre le poids du passage entre construction et déconstruction dont nous avons évoqué les effets via les qualités d'appropriation spatiale. Par exemple, en ce qui concerne les danseurs de hip hop à la gare Matabiau, les novices « cultivés » peuvent mobiliser de nouvelles ressources communicationnelles (vers le public) et relationnelles (vers les pairs) pour requalifier un espace qui en serait déficitaire, et par là même disqualifier d'une certaine façon les usages que les anciens antérieurement. Ces formes d'appropriation spatiales permettent ainsi d'appréhender l'évolution des techniques de danse. Passer par les usages de l'espace pour saisir les écritures de danse contemporaine urbaine, nous semble essentiel dans la mesure où elles sont continuellement réinventées en un savant *métissage* (Laplantine et Nouss, 1997) tel qu'il n'est pas simultanément mais alternance où *rien n'est jamais définitif, absolu, stabilisé, fixé dans l'espace d'un territoire ou dans le cadre d'un code permettant de « décoder » les comportements des autres* (81). Le milieu du hip hop est fortement métissé culturellement et socialement comme pour toutes les expériences dansées urbaines dans l'espace public dont l'étude participe de la *pensée métisse* (Laplantine, 1999) à partir desquelles les techniques se réinventent. Dans notre approche, cette pensée relève d'une perception en écart propre à l'activité artistique puisque son rôle n'est pas de copier la réalité mais de l'interroger. Lorsque Mickel Dufrenne (1974) déclare qu'*une innovation est authentique quand elle déconstruit pour construire* (244), il insiste sur l'importance des lieux où les oeuvres sont produites mais aussi se produisent, indicateurs des

conditions sociales de production. Il rajoute : *et l'importance décisive d'une révolution dans les lieux, c'est qu'elle peut rapprocher l'art du peuple. Car un autre lieu, c'est un autre public, un autre usage de l'œuvre* (246).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BECKER H.S. (1988, 1^{ère} édition 1982), *Les mondes de l'art*, Flammarion.
- BERGER P. et LUCKMANN T. (1996), *La construction sociale de la réalité*, Armand Colin.
- BRUNAUX H. (2002), *Danse hip hop et architecture - Création de sens et sens de la création*, Mémoire de DEA sous la direction de L.Rouilleau-Berger, Université L. Lumière de Lyon 2.
- CHAUDOIR P. (2000), *Discours et figures de l'espace public à travers les « Arts de la rue »- La ville en scène*, L'Harmattan.
- DAPPORTO E. et SAGOT-DUVAUROUX D. (2000), *Les arts de la rue – Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Ministère de la culture et de la communication, La documentation française.
- DELGA M., FLAMBARD MP., LE PELLEC A., NOE N. et PINEAU P. (1990), *Enseigner la danse en EPS*, in revue EPS n°226, novembre décembre.
- DUBET F. (1994), *Sociologie de l'expérience*, Seuil.
- DUFRENNE M. (1974) *Art et politique*, 10/18, UGE.
- FAURE S. (2000), *Apprendre par corps – Socio anthropologie des techniques de danse*, La Dispute.
- GOFFMAN E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, Les éditions de Minuit.
- GOFFMAN E. (1974), *Les rites d'interaction*, Les éditions de Minuit.
- GRAFMEYER Y. (1994), *Sociologie urbaine*, Nathan.
- HANNERZ U. (1983), *Explorer la ville*, Les éditions de Minuit.
- JOSEPH I. (1984), *Le passant considérable*, Librairie des Méridiens.
- KAUFMANN J-C. (2001), *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Nathan.
- KAUFMANN J-C. (2005), *Le corps dans tous ses états – corps visible, corps sensible, corps secret*, in *Un corps pour soi*, P.U.F.
- LAPLANTINE F. et NOUSS A. (1997), *Le Métissage*, collection Domino, Flammarion.
- LAPLANTINE F. (1999), *Je, nous et les autres*, Le Pommier-Fayard.
- LE BOTERF G. (2001), *Construire les compétences individuelles et collectives*, Éditions d'Organisation.

LENNHARDT J. (2002), Communication aux rencontres Art/Sciences de la cognition organisées par l'université P. Sabatier de Toulouse 3 au Musée des Abattoirs, 23-24 mai.

OSTROWETSKY S. (1999), Les dispositifs spatiaux de la vie culturelle et sociale, in Marouf (ed.) *Pour une sociologie de la forme*, les cahiers du CEFRESS, l'Harmattan.

REMY J. (1998), Formes sociales et formes urbaines, in Revue Poïesis, *La ville entre ordre et désordre*, n°7, Association d'Etude et Recherche autour de l'Architecture, Toulouse, pp. 39-54.

ROULLEAU-BERGER (1999), *Le travail en friche - les mondes de la petite production urbaine*, l'Aube.

ROULLEAU-BERGER (2004), *La rue, miroir des peurs et des solidarités*, P.U.F.

TARDE G. (2001, 1^{ère} édition 1890), *Les lois de l'imitation*, Les empêcheurs de penser en rond.