

# Avant-propos

## Les corps (in)croyables de l'amateur dansant : enjeux artistiques, culturels, politiques

---

Il était le seul que son désir de n'être pas remarqué rendît remarquable.

Pierre Michon, *Les Vies minuscules* (1984)

**L**es arts dits contemporains, comme ce que l'on désigne par la formule complexe et précaire de « danse contemporaine<sup>2</sup> », se caractérisent moins par la production de formes que par la mise en œuvre de dispositifs<sup>3</sup>, où

---

1. Michel Briand est professeur de langue et littérature grecques à l'université de Poitiers, dans l'équipe de recherche EA 3816 FoReLL (« Formes et représentations en linguistique et littérature »). Il est à l'origine – avec Isabelle Lamothe Lagrange (faculté des sciences du sport, université de Poitiers) et Claire Servant (danseuse – chorégraphe, compagnie Alice de Lux) – des journées d'étude « Corps (in)croyables : la pratique amateur en danse contemporaine » organisées en 2014 et 2016.

2. On n'essaie pas ici de définir la « danse contemporaine », intrinsèquement réflexive, évolutive et problématique, comme l'a montré Laurence Louppe (*Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, et *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007). Mais la notion délicate d'« amateur » peut nuancer, structurer, troubler, sinon subvertir celle de « danse contemporaine ». Cf. aussi Michel Briand, « Du contemporain dans la danse contemporaine ? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes (M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois) », in C. F. Stock et P. Germain-Thomas (dir.), *Contemporising the Past: Envisaging the Future*, WDA Global Summit, Angers, 6-11 juillet 2014 (<http://www.ausdance.org.au>), pour des réflexions et études de cas, sur la notion de « contemporain », en lien avec les analyses de G. Agamben, G. Deleuze, G. Didi-Huberman, J.-C. Martin, entre autres.

3. Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2007, et Michel Foucault, à partir de *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

le rôle du spectateur, avec celui de l'artiste, est lui-même mis en scène et en question. On parle alors de participation, d'interaction, de co-énonciation, d'expérience, voire de traversée ou de partage d'une œuvre. Au-delà de ce qui se réduit parfois, par démotivation sémantique, à des métaphores superficielles, sinon à des clichés langagiers, voire publicitaires, ces figures de création réflexive ou de réception active visent à construire un performeur et un spectateur impliqués, voire critiques, indispensables, sur la scène comme dans les arts plastiques, de plus en plus souvent hybridés entre eux, aux pragmatiques esthétiques les plus contemporaines, donc aussi riches d'enjeux éthiques et politiques.

Les figures de l'« amateur<sup>4</sup> », aussi labiles et diverses que la notion de « contemporain », deviennent cruciales, singulièrement en danse, en tension dialectique avec les notions de participation ou d'interaction<sup>5</sup>. Les exemples ne manquent pas de pièces et de chorégraphes pour lesquels les amateurs comptent. Au-delà des expériences de la danse expressionniste allemande par exemple, ou de certaines suites de la *post-modern dance* (cf. Anna Halprin avec *Planetary Dance* en 1987, ou *Rocking Seniors* en 2005), ou des hybridations qui revivifient la danse contemporaine ou la décalent par des danses dites traditionnelles ou populaires, de société, actuelles, extra-occidentales..., on peut citer à titre de cas récents connus, partiels, parfois étudiés dans ce volume : les expérimentations de Pina Bausch à partir de sa pièce *Kontakthof* (1978), avec des personnes âgées (2000) et des adolescents (2008), ou, suivant des intentions et processus variés, avec des amateurs d'âge, de culture et de pratique chorégraphiques, de statut social et de lieux de vie divers, des créations de Mathilde Monnier (*City Maquette*, à partir de 2007 ; ou *Qu'est-ce qui nous arrive?!?*, 2013), Julie Nioche (*Les Sisyphe*, 2003), Boris

---

4. Dans ce volume, on trouvera les expressions, non synonymes, de « figure(s) », « notion », « concept », « question », d'amateur (ou de l'amateur), ce qui implique que le mot d'amateur soit parfois entre guillemets, de manière métalinguistique et critique. On parle ici de « figures », dans le sens d'une typologie souple fondée sur des exemples divers et nécessairement imagés, comme dans l'ouvrage de Michel Briand, Liliane Louvel et Isabelle Gadoin, *Les Figures du ravissement*, Presses universitaires de Rennes, 2014.

5. *Participa(c)tion*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2014, en particulier Joëlle Zask, « L'art participatif et sa portée critique », p. 11-17 ; Grand Magasin (Pascale Martin et François Hiffler), « Amateurs professionnels », p. 22-27 ; François Frimat, « C'est le geste qui compte », p. 104-111 ; Valérie Pihet, « Le programme d'expérimentation en arts et politique », p. 147-153. Plus largement, pour un cadre théorique, à la fois esthétique et politique, entre autres, Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008 ; John Dewey, *Le Public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, 2010 ; Joëlle Zask, *Art et démocratie : peuples de l'art*, Paris, PUF, 2003 ; et *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2011.

Charmatz (*Enfant*, 2011), Jérôme Bel (*Cour d'honneur*, 2013 ; *Atelier danse et voix*, 2014 ; *Gala*, 2015), Herman Diephuis (*D'après J.-C. et Extensions*, à partir de 2004), Thierry Thieû Niang (notamment... *Du printemps*, 2011), Mickaël Phelippeau (par exemple *Bi-portraits*, 2008 ; *Chorus*, 2012 ; *Pour Ethan*, 2014 ; *Avec Anastasia*, 2015). Et on se limite ici à un domaine français contemporain et à des pièces diffusées en spectacle, soit à la partie émergée d'un monde de créations, de transmissions, d'interactions effervescent, paradoxal, en mouvement.

L'ouvrage *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, est lui-même hybride, volontairement, et partiel, nécessairement : les chercheurs en études chorégraphiques qui y présentent leurs réflexions offrent des analyses historiques, théoriques et appliquées de nature variée. Leurs contributions sont tirées de communications présentées lors de deux sessions de journées d'études organisées en octobre 2014 et novembre 2016 à Poitiers. Pour le détail de ces rencontres, entrelaçant communications scientifiques, tables rondes et débats qui associaient chercheurs, danseurs / danseuses-chorégraphes, pédagogues, responsables et acteurs institutionnels et associatifs, amateurs, etc., on renvoie au chapitre « Des corps (in)croyables : Poitiers, une ville en danse », qui indique aussi l'accès à de multiples textes en ligne. Mais on peut au moins insister ici en préambule sur le fait que ces rencontres ne sont pas le fruit d'un hasard, mais constituaient un temps fort dans une histoire déjà trentenaire de la danse contemporaine amateur à Poitiers, encore amenée à évoluer et se développer. Quelques éléments sont plus particulièrement significatifs : un ensemble de réseaux, des institutions actives en permanente collaboration, des personnalités créatives et engagées, une cité singulière. Beaucoup, nous l'espérons, reconnaîtront leurs propres espaces de danse où se déploient des pratiques de danse contemporaine en amateur, des points communs, ainsi que des différences liées au contexte. Il s'agit ici de proposer un exemple et certainement pas un modèle : plusieurs points et thèmes cruciaux restent encore à aborder, pour de nouvelles rencontres<sup>6</sup>.

L'ouvrage se partage en trois parties. La première – *Figures d'amateurs : personnes et groupes, espaces et regards* – vise, en quatre chapitres, avec des exemples de

---

6. Le chapitre « Des corps (in)croyables : Poitiers, une ville en danse », plus loin dans ce volume, présente d'une part le contexte, ce que nous avons appelé le terreau, de ces rencontres et donc du volume, d'autre part les titres, thèmes et contenus des tables rondes, communications, spectacles, etc., accessibles non dans cet ouvrage, mais en ligne, pour la plupart.

divers styles, époques, lieux, et la construction et mise en perspective culturelle ou historique de quelques concepts originaux, à présenter des figures significatives d'amateurs, en complexifiant, voire troublant, leur définition la plus habituelle. La première étude (Isabelle Ginot, « Du piéton ordinaire ») introduit la réflexion, à propos du renouveau actuel de la figure de l'amateur en danse contemporaine, dans la lignée des années 1920 ou 1960 du xx<sup>e</sup> siècle, en interrogeant la manière dont le *danseur piéton*, « même pas amateur », par distinction avec le *danseur* dit *normal* (professionnel, « irrémédiablement normé »), mais aussi avec le *danseur amateur* au sens sociologique, voire politique, est d'abord une catégorie esthétique produite par le monde institutionnel et professionnel de la danse contemporaine. En lien avec les études sur le théâtre amateur et l'histoire de la postmodernité en danse (par exemple A. Halprin et le geste quotidien), I. Ginot montre que le « corps naïf », non virtuose, est une fiction utile, relevant d'un « exotisme de l'ordinaire ». Gérard Mayen, dans son texte « Danser avec une population. Mobilisés en chorégraphie, sans être danseurs amateurs : le paradoxe des *Veilleurs de Belfort* », définit ces « veilleurs » comme des « *performers* en chorégraphie » visant à une certaine qualité de présence, plutôt que comme des danseurs amateurs, et montre comment ce dispositif perceptif interroge la notion d'œuvre chorégraphique contemporaine, en la déployant au-delà de la scène et de la distinction professionnels *versus* amateurs. Axelle Locatelli (« Gymnastique par la danse et chœur de mouvement. Exemple d'une pratique de danse amateur dans l'Allemagne des années 1920 »), en s'appuyant sur des écrits de Rudolf Laban, Albrecht Knust et Martin Gleisner, montre comment, surtout dans leurs écoles, Laban et ses collaborateurs situent leur « gymnastique par la danse » [*tänzerische Gymnastik*] face au développement des différents systèmes de gymnastique et de la « nouvelle danse » : un certain usage du chœur de mouvement montre que cette danse amateur déplace les catégories danseur amateur / danseur professionnel, en construisant une figure d'amateur non dilettante et une activité collective, en cela politique, recherchant l'épanouissement global, en juste équilibre entre gymnastique et danse, fête et scène. Enfin, Julie Perrin (« Figures de spectateur en amateur ») applique la notion féconde d'amateur à l'activité de spectateurs vivant l'expérience souvent déstabilisante de dispositifs singuliers, autres que la scène frontale classique, et qui remettent en jeu la relation entre spectateur / amateur, chorégraphe et aussi passant, dans *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille?* de Myriam Lefkowitz (2014), *domaine nomade* de Laurent Pichaud (2012) et *Aqui enquanto caminamos (Here whilst we walk)* de Gustavo Ciríaco et Andrea Sonnberger (2006).

Dans la deuxième partie, *Corps, vies, expériences*, quatre études se consacrent à des expériences chorégraphiques singulières. Catherine Girardin (« Mise en danse du souvenir: *Qu'est-ce qui nous arrive?!?* (2013-2014) de Mathilde Monnier et François Olislaeger») propose deux points de vue complémentaires sur sa participation au projet, en tant qu'amateur et en tant que chercheuse en danse: l'accent est mis sur l'inversion en cours dans ce type de spectacle, où le spectateur, par l'intermédiaire de l'amateur, monte sur scène et, comme avec *Publique* (2004), vit une expérience empathique, un ensemble de petites tranches fondées sur les effets de la présence non-théâtrale que provoque l'amateur concentré sur les mouvements issus de ses souvenirs de danse, sur ce qu'il fait et « ce » qui lui arrive, et d'autant plus absent à lui-même. Pierre Katuszewski (« *Kontakt* de Pina Bausch: "On n'a pas tous les jours une occasion comme ça" ») s'intéresse aux deux reprises de la pièce avec des « dames et messieurs à partir de 65 ans » et avec des adolescents de plus de 14 ans, en voyant dans cette transmission un processus d'initiation chorale, rappelant le théâtre de jeu antique: ces amateurs sont des « danseurs éphémères », expérimentant un véritable « enromancement » ou *devenir-autre*, dont les enjeux sont aussi politiques. Joanne Clavel, avec Anne-Gaëlle Huellec et Paula Martinez-Takegami (« De l'observation à la danse, incorporation de l'altérité animale ») s'intéressent, dans le cadre d'une réflexion engagée sur le rapport homme/nature, à des actions éducatives reliant danse et conservation de la biodiversité, aux ateliers de « La ménagerie en mouvement » qui, depuis 2011 au Jardin des plantes de Paris, amènent des enfants de maternelle à observer des animaux (oiseaux et singes) et à créer des danses où s'exprime et s'identifie ce qu'il peut y avoir de commun entre animaux humains et non-humains.

La dernière partie, intitulée *Dispositifs et contextes*, concerne trois situations particulières: le dispositif animé par le CND, son histoire, ses modalités, ses importants effets et enjeux artistiques et culturels, réinterrogeant et enrichissant les notions de transmission, patrimoine, pratique et présentation (Laurent Barré, « Danse en amateur et répertoire »); le contexte, les réseaux et expériences typiques d'une ville où des amateurs de danse contemporaine dansent en nombre, depuis longtemps, ainsi que les journées « Corps (in)croyables » proprement dites (Michel Briand, « Des corps (in)croyables: Poitiers, une ville en danse »); et la danse à l'école, si l'on considère, comme ce fut le cas tout au long de ces rencontres, les enfants et adolescents comme des amateurs, avec les enseignant-e-s, également amateur-e-s. Sur ce point, Patrick

Germain-Thomas (« Donner la parole au corps : l'expérience irremplaçable de la danse à l'école et les conditions de sa fécondité ») enquête sur la place de la danse dans les politiques d'éducation artistique et culturelle menées à l'école, par exemple depuis l'association « Danse au cœur » animée par Marcelle Bonjour, et sur les freins culturels, institutionnels et organisationnels à lever pour soutenir des collaborations à long terme entre artistes, enseignants et médiateurs et leurs effets, à évaluer qualitativement, sur l'intelligence sensible (relationnelle, cognitive, artistique, culturelle) des jeunes amateurs.

Dans le cadre des journées d'études à Poitiers, puis du volume *Corps (in)croyables*, les réflexions présentées interrogent plus la figure de l'« amateur », en tant que construction dynamique et mode d'action et de présence, qu'elles ne la célèbrent de façon univoque. Les pratiques amateur en danse contemporaine sont un objet fondamental et ambivalent, sur le plan théorique et pédagogique, philosophique et anthropologique, esthétique et politique, artistique et éthique : l'« amateur » est en effet propre à interroger ou troubler d'autres catégories, comme celles de professionnel, artiste, citoyen, voire danseur, en associant à la pratique artistique, en l'accentuant, des enjeux cruciaux du corps dansant : engagement, plaisir, désir, ou encore expression, soin (*care*), partage, émancipation, révolte. On y reviendra.

La notion de « professionnel », souvent opposée à celle d'amateur, ne va pas non plus de soi, ayant elle-même des implications esthétiques, politiques, donc idéologiques ou économiques, variées, ainsi qu'une histoire : la recherche en danse s'intéresse en général, souvent en accord avec une *doxa* répandue jusque dans un public élargi, à l'amateur comme à un terme marqué, en tant que non-professionnel, alors que dans de nombreuses situations, époques, cultures, y compris en contexte contemporain, c'est le professionnel (non-amateur) qui est un terme marqué, qu'on pense, en contraste, au chœur tragique grec classique, à tel ou tel genre médiéval ou baroque, aux cultures hip-hop ou techno, aux danses rituelles, anciennes ou modernes, de transe, célébration, carnaval, aux pratiques en milieu dit traditionnel (par exemple rural), occidental ou non... Une étude des types d'amateurs ne saurait plus se mener selon une sémantique structurale binaire : la pensée critique contemporaine s'emploie à délier, dénaturer et décentrer ce type de binarités, par exemple le rapport homme (masculin et générique, non marqué) / femme (féminin, en tant que non-masculin, marqué donc, soit différent soit inférieur, rarement supérieur), comme l'exprime la formule « deuxième sexe », dont on pourrait tirer l'idée d'une « deuxième danse ».

En opposition à cette logique aristotélicienne et ses conditions nécessaires et suffisantes (du type vrai / faux et tiers exclu), on peut préférer, surtout dans les langues dites naturelles (non artificielles, donc en rhétorique et pragmatique plutôt qu'en logique), une sémantique prototypique, par airs de famille, c'est-à-dire sans qu'on puisse définir un trait commun unique à tous les éléments d'un ensemble. Selon cette sémantique, inspirée de Wittgenstein et de sa théorie des jeux de langage, un mot se définit par son usage, plus que par ses relations avec d'autres termes, et, en accord avec la notion mathématique de sous-ensembles flous, l'appartenance à un ensemble est une question de degré. Cette approche, fondée sur une conception graduelle et empirique des catégories, autorise le partage d'un seul trait commun entre deux éléments d'un ensemble, ainsi que des appartenances multiples<sup>7</sup>. Un exemple représentatif est le champ des noms d'oiseaux, qui comprend plus de dix mille espèces recensées, dont la moitié de passereaux, en accord avec une idée commune, mais non absolue, selon laquelle le moineau serait un prototype de l'oiseau. On pourrait se plaire ainsi à imaginer des figures d'amateur, certaines proches d'autres figures plus professionnelles, en aigle, moineau, manchot, autruche, poule, colibri, cygne, perroquet, poussin...

La formule « corps (in)croyables » repose sur une observation analogue : les corps d'amateurs dansants, souvent, ne sont pas des corps « incroyables », ils ne sont ni virtuoses ni exceptionnels, toujours triomphants ou tragiques, surhumains ou en représentation, ils sont simplement « croyables », ordinaires, directs, quotidiens, humains, présents, vrais. Cependant, sur la scène spectaculaire, ou dans ce qui peut en tenir lieu pendant le temps de la performance, où qu'elle se passe, ils peuvent devenir extraordinaires, comme issus de l'ordinaire et suprêmement originaux et surprenants. D'où une ambiguïté, une incertitude dynamique qui demande à être interrogée mais aussi, comme elle l'est souvent, dans des dispositifs relevant d'une politique culturelle, locale ou nationale, promue, défendue, ainsi que critiquée. Une telle réflexion sur l'« amateur » peut aider aussi à nuancer et complexifier les notions de « pratique », par différence avec celles de théorie, de culture, de création, de critique et de « danse contemporaine », voire à montrer la précarité, au sens positif d'ouverture et d'humanité, de ces notions mêmes et de fait la

---

7. Voir, pour une version classique, Georges Kleiber, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, PUF, 1990, nuancée depuis par les apports plus récents de la pragmatique linguistique et de la psychologie cognitive.

précarité, nécessaire, de toute catégorisation. Le titre *Corps (in)croyables* adjoint au corps, ou peut-être plutôt aux corporéités, en termes de forces plutôt que de formes<sup>8</sup>, et de construction contextualisée plutôt que d'essence, une épithète tendue entre deux pôles co-présents « croyables/incroyables », qu'on pourrait comparer à une multitude d'autres épithètes en *in-* négatif, dont on donne ici une liste partielle et ordonnée selon la première association obtenue lors d'une recherche sur Internet :

*incroyable, (intempestif), inactuel, invraisemblable, impair, impatient, illisible, incorrect, irresponsable, imprécis, irrationnel, inoubliable, inabouti, inhabituel, inachevé, inactif, inadéquat, inadapté, inaltérable, inaliénable, inadmissible, inamovible, inapte, inapproprié, inassouvi, inattendu, inavouable, inédit, ineffable, inefficace, inégal, inéluctable, inénarrable, inenvisageable, inentendable, inentamé, (inepte), (inerte), inévitable, inaudible, inodore, inoffensif, innombrable, innommable, inopiné, inopportun, inoubliable, inoxydable, inusité, (inusable?), inutile, innocent, inaccessible, inacceptable, inachevé, imbattable, immaculé, immeuble, immobile, immuable, illettré, illégitime, illégal, illogique, imparfait, impatient, impartial, imperméable, impie, impitoyable, impossible, impuissant, irrégulier, irréprochable, irresponsable, irréel, irrationnel, irracontable, irréfutable, (irrelevant), irréversible, irrévocable, irréprochable, irréfragable, irrépressible, irrécupérable, irrécusable, irréductible, irréfléchi, irréparable, irrésistible, irrésolu, irrétrécissable, irrévérencieux, incassable, incapable, incalculable, incommensurable, incongru, indépendant, indécent, indécidable, indéfectible, indécidable, indégivable, indélébile, indéniable, indestructible, indétectable, inhumain, injuste, inutile, inquiet, insaisissable, insatiable, insalubre, insensé, insensible, inséparable, insociable, insomniaque, insolite, insolvable, insuffisant, insupportable, invisible, invaincu, invariable, involontaire...*

Chacun-e peut ici opérer son propre choix, la plupart de ces épithètes pouvant finalement s'appliquer à telle ou telle figure d'amateur, voire de professionnel, même si « indégivable », y compris dans un emploi métaphorique,

---

8. Voir notamment Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Comment se fait un corps sans organes ? », *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 189, et plus largement : G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, et Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.

demande réflexion... D'autres enchaînements et cartographies sont possibles, ce tableau résultant d'une recherche aléatoire et éphémère. Et on pourrait appliquer aussi aux « corps » des épithètes préfixées en a-/an- (anachronique), mal-/mé(s)- (malhabile, maladroit, malformé, méconnaissable), dé(s)-/dys- (désordonné, dysharmonieux). Tous ces adjectifs ont des emplois d'ordre descriptif (« objectif ») et affectif-évaluatif (« subjectif »), sur le plan esthétique, éthique, politique. La distinction amateur / professionnel, désormais diffractée, est une question de point de vue et jugement, à démonter, en vue d'autres montages plus dynamiques et dialectiques, mais aussi entropiques et fragiles. Voire à inverser, quand l'adjectif est doté d'un sens commun péjoratif, qu'on peut aussi employer de façon méliorative : *inadéquat*, *irresponsable*, *insolvable*, voire *inhumain*, peuvent être positivés. Et aussi à la fois *croyable* et *incroyable*. On peut mettre en rapport la valeur ambivalente de la négation, jusqu'au suffixe *post-*, comme moteur de doute, résistance et engagement (« non ! »)<sup>9</sup>, en particulier dans la théorie critique, où le rapport de valeur (positif – négatif) est volontiers réversible, voire à la fois maintenu en suspens, en mode interrogatif, et empreint de diversité, au pluriel : *Corps (in)croyable(s)* ?

Comme dernière étape de cette ouverture, on donne ci-dessous, en passant d'amateurs à d'autres, par association typique, un ensemble susceptible d'autres parcours, comme l'ordre des chapitres dans ce volume<sup>10</sup>. Aux désignations et qualificatifs définissant une figure (au singulier, « l'animal fragile ») ou une famille (au pluriel, « les catalyseurs ») sont associées des expériences de type varié, de niveau local ou national / international. Et la plupart de ces figures et familles sont traitées, directement ou non, dans les chapitres qui suivent.

## LES SPECTATEURS / AMATEURS<sup>11</sup>

**Les passant-e-s :** à côté, le long d'un spectacle ou rite (vécu comme) discret, éphémère, précaire, minimal, timide, réservé, hors-scène..., par exemple le *Huddle* de Simone Forti ou les *Fernand* d'Odile Duboc.

---

9. Paolo Virno, *Essai sur la négation. Pour une anthropologie linguistique*, Paris, L'Éclat, coll. « Philosophie imaginaire », 2016, en particulier chap. I : « Prologue. Neurones miroirs et faculté de nier », p. 7-20.

10. Un modèle pourrait être la cartographie proposée par Aurore Després, *Gestes en éclats. Art, danse et performance*, Paris, Les Presses du réel, 2016 (« Carte de l'ouvrage » en quatre espaces : *Notion de performance | Performance et document | Dispositifs, espaces, temps | Corps, gestes, politiques*).

11. Voir ici même les contributions d'I. Ginot, G. Mayen et J. Perrin.

**Les distant-e-s / critiques** (et les chercheurs, journalistes, universitaires) : par exemple des participants à un atelier d'écriture critique, dans le cadre d'un festival (tel À corps, Poitiers) ou d'une programmation annuelle.

**Les témoins** : par exemple dans les archives vécues et parlées qu'offrent les spectateurs d'une pièce devenue classique ou d'un festival, ainsi avec Olga de Soto (*Histoire(s)*, sur la création du *Jeune Homme et la Mort*, et *Débords*, sur *La Table verte* de Kurt Jooss, 1932-2012) ou Jérôme Bel (*Cour d'honneur*, 2013, avec des spectateurs et interprètes du Festival d'Avignon).

**Les guidé-e-s / participant-e-s**, dans des expériences chorégraphiques organisées en expositions, installations, manifestations participatives, par exemple Mette Ingvartsen, *69 positions*, et Boris Charmatz, *Musée de la danse*, ainsi que *danse de nuit, échauffement public avec...*

**Les absorbé-e-s**<sup>12</sup> et **contemplatifs / tives**, face à des danses / sculptures ou installations spectaculaires, comme la pièce de Gisèle Vienne, *This is how you will disappear*, voire **les immergé-e-s**, comme dans les textes de présentation de l'exposition lyonnaise *Corps rebelles* (2016)<sup>13</sup> ou dans des œuvres plastiques dites immersives où les spectateurs se déplacent, bougent, parlent, par exemple pour la quatrième édition de *Monumenta*, au Grand Palais, en 2011, *Léviathan* d'Anish Kapoor, souvent comparé à une plongée dans une caverne ou un retour à des origines embryonnaires et cosmiques à la fois.

**Les surpris-e-s, séduit-e-s, fasciné-e-s (ou non) : les promeneurs et visiteurs**, par exemple avec Tino Sehgal au Palais de Tokyo, en 2016, entre immersion et dialogue individuel, en trois niveaux, en haut, en déambulation avec quatre guides successifs ; en bas, avec une quarantaine de danseurs en déplacement de groupes, pauses, etc., et avec un danseur seul ; tout en bas, avec des groupes de danseurs en nombre réduit, dans des espaces plus petits, ainsi que dans une chorégraphie architecturale où les lieux mêmes dansent<sup>14</sup>.

---

12. Sur l'« absorbement », voir Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

13. « accessible à tous », « interactive », « scénographie immersive », « immersion dans la danse ».

14. Une transition entre nos familles de « spectateurs – amateurs » et d'amateurs en carnaval, s'opèrerait entre cette intervention de Tino Sehgal au Palais de Tokyo, et la pièce (*untitled*), que le même a présenté à l'Opéra de Paris, en novembre 2016, en conclusion d'une série de trois œuvres classiques (Justin Peck / Crystal Pite / William Forsythe). Cette pièce se caractérise par une montée en puissance et en liesse, passant par une chorégraphie objectale (lustre, lampes de la voûte et des colonnades, tribunes, loges, parterre, puis rideaux, pendrillons, fond de scène, coulisses), puis « professionnelle », avec des danseurs, venant de l'arrière à l'avant de la scène, puis du proscenium à la fosse et au parterre, d'autres dans les loges et tribunes, commençant à l'unisson une danse, qu'ils invitent le public à reprendre, en « amateurs » amusés.

## CARNAVAL, FÊTES, RITES, COMMUNAUTÉS

**Les dionysiaques :** bacchant-e-s et satyres, dans toutes formes de transe et d'extase, de la valse, du vaudou à la samba ou aux *raves*, danses d'expression et de libération individuelle / collective, voire de possession, divinatoire, extatique, sacrificielle, psychédélique. Ces pratiques de danse, souvent menées « en amateur » peuvent aussi revivifier des danses dites savantes, y compris contemporaines, dans une perspective primitiviste et / ou actuelle, comme pour François Chaignaud, dans *Dumy Moyi, Danses libres* (avec Cecilia Bengolea), et, en même temps, par ses multiples expériences liées au *vogueing*, au *twerk* et à d'autres danses dites urbaines.

**Traditions et actualités : bals – clubs – *streets*.** Un exemple récent pourrait être le bal *Fraternité générale*, animé par Bianca Li, au Théâtre national de Chaillot, en novembre 2016, une expérience idéale « de partage et de tolérance », « spontanée et joyeuse », inspirée d'autres expériences hétérotopiques de « bal contemporain » (Michel Reilhac, *Bal moderne*, à partir de 1993) et mettant en relation, par le biais du contemporain, des danses traditionnelles occidentales et extra-occidentales, telles que flamenco, tango, bourrée, et actuelles, telles que hip-hop ou *krump*, en passant par les danses dites de société, couple, salon, bal, ou encore le modern jazz, tous types et styles chorégraphiques où les amateur-e-s sont très majoritaires.

**Les ouvriers / les travailleurs : les danseurs amateurs comme autres professionnels.** Comme on les entend, chantés par Philippe Katerine, au début de *2006 vallée* de Mathilde Monnier : « J'adoreeeeeeeeeeeeeeeee / regarder danser les gens / ah j'y retourne souvent / au bar du Louxor / regarder danser les gens / j'adore, j'adore, j'adore, j'adore, j'adoooooooooore / les institutrices, puéricultrices, administratrices, dessinatrices, les boulangers, les camionneurs, les policiers, les agriculteurs, les ménagères, les infirmières, les conseillères en orientation, les chirurgiens, les mécaniciens, les chômeurs ». Ou comme les amateurs se présentaient le plus souvent, dans *Atlas Poitiers* (Ana Borralho et João Galante, festival À corps, 2015), qui se voulait une « cartographie de notre ville à travers ses habitants<sup>15</sup> » et une expérience politique, alliant mise

---

15. Nous citons une partie de l'appel à volontariat, qui évoque une expérience plus qu'un spectacle. Sur le site du TAB, on ajoutait que le public se voyait proposer un accès gratuit aux représentations et que les « spectateurs qui auraient d'ores et déjà un billet » devaient contacter l'accueil-billetterie. La participation d'amateur-e-s, « en conditions professionnelles », a aussi des conséquences économiques : « Avec cette performance créée à Lisbonne en 2011 et qui a depuis tourné dans plus de trente villes dont Helsinki, Rio, Milan, Lille et Budapest, Ana Borralho et João Galante font du théâtre un espace politique en donnant la parole à des citoyens. Cette foule composée de volontaires (pourquoi pas vous?)

en scène de soi et construction d'une communauté. Par ailleurs, les gestes de professionnels « non danseurs » peuvent nourrir des travaux chorégraphiques comme pour Pascale Houbin, *Aujourd'hui à deux mains* (2009), où la danseuse est amatrice, face à divers professionnels qu'elle s'emploie non pas à mimer mais à incarner, et montrer, boullanger, maréchal-ferrant, croupier de casino, castratrice de poulet, colleur d'affiches, sophrologue pour chevaux...

## LES AMATEURS EN SCÈNE / CHORÉGRAPHIÉS <sup>16</sup>

Parmi eux, les « faux amateurs » évoqués par Isabelle Ginot dans ce volume. S'agissant de « pratiques amateur en danse contemporaine », c'est ici la famille d'amateur-e-s la plus prototypique pour une majorité du public, de nombreux chorégraphes, ainsi que pour les institutions. Au début de cette introduction, on en a donné des exemples variés, selon l'artiste, la pièce, son contexte de présentation. On peut ajouter le chœur amateur d'*Inferno*, Romeo Castellucci (2008), différent dans chaque ville : l'artiste se réfère ici à un chœur tragique / satyrique antique, en rapprochant les effets de présence typiques des enfants, animaux, et amateurs adultes en général, de tout âge, genre, corps...

**Les archives incarnées / mises en corps / ré-activées :** les amateurs donnent corps à des pièces marquantes, par exemple au CND, dans le dispositif « Danse en amateur et répertoire ». Un exemple typique y serait l'une des pièces le plus souvent transmises : *So schnell*, de Dominique Bagouet, plus qu'une œuvre patrimoniale, un testament joyeux et mélancolique, dont la *re-performance* ritualisée, quand elle donne à voir des formes mais aussi à ressentir états de corps et énergies, réveille la référence héritée tout en stimulant l'expérience présente. On peut rappeler aussi les travaux de Boris Charmatz en 2007, *Roman photo*, *Flip book*, *50 ans de danse*, à partir de *Merce Cunningham*, *un demi-siècle de danse* de David Vaughan, avec une équipe de professionnels, la participation d'amateurs ou d'étudiants, et d'anciens danseurs de la compagnie Cunningham.

**Défilés et galas précaires / spectaculaires.** Citons : d'une part, dans le cadre de *We are korean, honey!*, animé par Eun-Me Ahn (2016, Paris Quartier d'été),

---

incarne la société mais vient aussi la bousculer. Dans cet Atlas de l'humanité constitué de morphologies, professions, générations et positions sociales différentes, les individus sont prêts à se faire entendre. [...] Participez à une expérience unique. Pour la réalisation de ce spectacle, les artistes recherchent 100 volontaires. Pour que chacun d'entre nous soit représenté dans *Atlas Poitiers*, commerçants, chefs d'entreprise, militants associatifs, sportifs, agriculteurs, ouvriers, policiers, militaires, religieux, banquiers et personnes exerçant une profession libérale, rejoignez-nous!»

16. Voir ici même les contributions de C. Girardin et P. Katuszewski.

en accord avec d'autres pièces comme *Dancing Teen Teen*, *Dancing Grandmothers*, et *Dancing Middle-Aged Men*, l'expérience *1'59 Project*, où une centaine d'amateurs offrent « une collection de pépites personnelles », « rêvées par ces artistes en herbe, de tous âges et de tous horizons »<sup>17</sup> ; d'autre part, mis en œuvre par Jérôme Bel, *Atelier Danse et Voix*, 2014, et surtout *Gala*, 2015.

**Les apprenti-e-s et novices**<sup>18</sup>, surtout les élèves, des plus jeunes aux adolescent-e-s et jeunes adultes, en milieu scolaire, associatif, et ailleurs, vrais ou faux amateurs...

**Les enseignant-e-s, passeurs et catalyseurs de danse**, passeurs de formes, dispositifs, énergies, et de l'amour de la danse qu'ils vivent eux-mêmes, en tant qu'amateurs au sens étymologique, passionnés, fervents, c'est-à-dire tout sauf indifférent-e-s à ce qui fait sens dans le rapport entre danse et vie<sup>19</sup>.

**Les générations (et genres et classes)**, avec un intérêt particulier pour les enfants, les adolescents, et les plus vieux/vieilles, chez Pina Bausch à partir de sa pièce *Kontakthof* (1978), avec des personnes âgées (2000) et des adolescents (2008), Thierry Thieû Niang (*...du printemps*, 2011), Boris Charmatz (*Enfant*, 2011), et Mickaël Phelippeau (par exemple *Bi-portraits* en 2008, *Chorus* en 2012, *Pour Ethan* en 2014, *Avec Anastasia* en 2015).

## L'ANIMAL FRAGILE<sup>20</sup> ET LES REBELLES

On rapproche ici, par les pratiques dites somatiques, la danse et les philosophies et pratiques du *care*<sup>21</sup>, qui, ensemble, fabriquent du micro-politique, en aidant au souci et à la réinvention de soi, souvent par des jeux d'intersubjectivité fluide. Comme dans le film *Before we go* de Jorge Leon (2014), avec des personnes âgées en soins palliatifs, la pièce de Mathilde Monnier, *Bruit blanc (autour de Marie-France)* en 1998, avec une jeune femme autiste, et les expériences d'Anna Halprin, après *Dancing my Cancer (out of boundaries)* en 1975, par exemple *Rocking Seniors* en 2005, en complémentarité avec *Planetary*

---

17. Toute une typologie est possible, en rapport avec diverses catégories floues : type de danse (souvent classique, populaires / traditionnelles / sociales / actuelles), type d'intervention (narration, profération, images animées, dialogue texte – danse), solo / duo / trio / groupe, registre (pathétique, humour(s), post-moderne). Chaque soirée était suivie d'un « tous en fête ! », sur le plateau.

18. Voir ici même les contributions de J. Clavel et P. Germain-Thomas.

19. Cf. Barbara Formis, « La performance de la vie », in Lucia Angelino (dir.), *Quand le geste fait sens*, Milan, Mimésis, coll. « Philosophie », 2015.

20. Formule inspirée de l'« animal maladroit » de Paolo Virno, *L'Usage de la vie et autres sujets d'inquiétude*, Paris, L'Éclat, 2016.

21. Isabelle Ginot (dir.), *Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*, Lavérune, L'Entretemps, 2016.

*Dance* (1987)<sup>22</sup>. Il s'agit alors d'amateurs captifs, dépouillés, « minuscules », au sens de Pierre Michon, c'est-à-dire non libres, riches, performants, voire de « corps sans organes », confrontés à de multiples institutions disciplinaires, bio-pouvoir médical et psychiatrique, ou encore pénitentiaire, comme dans le film de Claire Durand-Drouhin, *Blanche Neige en prison*, 2011 ou de multiples expériences d'Odile Azagury.

**Les réformateurs sociaux et autres experts.** La notion de « réformateur social », appliquée d'abord au malade, est inspirée de Daniel Defert, compagnon de Michel Foucault et fondateur de l'association de lutte contre le sida, Aides<sup>23</sup>. Il s'agit alors, pour des danseurs amateurs, bien au-delà du soin, voire à l'opposé, d'être agents et sujets de leur propre vie et discours, et de relier danse, visibilité et autonomisation (*empowerment*). On peut donner aussi un exemple poitevin, le groupe « La Face cachée », issu de l'association LGBT En tous genres<sup>24</sup>.

**Les rebelles, révoltés, révolutionnaires.** Selon des dispositifs fréquents pour les questions de genre et de sexualité, et transposables, par intersectionnalité, dans d'autres luttes, par exemple anti-capitalistes, anti-racistes, anti-autoritaires, libertaires, écologistes, de soutien aux migrant-e-s..., on peut citer le sexactivisme des Femen, dont les manifestations radicales sont aussi des performances à fort impact visuel, sonore, kinesthésique et donc politique : ainsi leur scénographie énergiquement parodique, du haut d'un balcon de la place de l'Opéra, le 1<sup>er</sup> mai 2015, qui a compté dans l'arrêt de ce rassemblement annuel, depuis 2016. La notion d'amateur est ici définie dans un sens étendu, non restreint, en accord avec une extension de la notion de performativité discursive, kinétique, esthétique, éthique, et politique, à la fois individuelle et collective, théorisée par Judith Butler<sup>25</sup> comme par divers chercheurs en danse<sup>26</sup>.

---

22. On ne compte pas le *Disabled Theater* de Jérôme Bel, avec les acteurs du Theater HORA, professionnels trisomiques, donc professionnels.

23. Cf. par exemple « Un malade du sida peut-il être un réformateur social? », *Esprit*, juillet 1994, p. 100-111.

24. L'atelier « La Face cachée » fut animé par Bruno Gachard de 2001 à 2008 : on peut mentionner la dernière pièce *Des corps en tous genres*, 2007, sous-titrée, *Culture sous serre de corps atypiques à force d'être ordinaires*. Pour l'intitulé, voir aussi Chetcuri Natacha et Greco Luca (dir.), *La Face cachée du genre : langage et pouvoir des normes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

25. Voir Judith Butler et Athena Athanassiou, *Dispossession : the Performative in the Political*, Cambridge, Polity Press, 2013 (trad. fr. *Dépossession*, 2016, Bienne / Paris, Diaphanes), et Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2015 (trad. fr. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, coll. « À venir », 2016).

26. Voir par exemple dans Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (dir.), *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances*, vol. I, Zürich-Berlin, Diaphanes, 2013, p. 247-258 ; l'étude de Ramsay Burt, « The

Dans une brève dernière digression, en *coda*, on citera deux réflexions ajoutées par Isabelle Launay à son texte de *La Part du rite*, à l'occasion de la présentation de la pièce à Poitiers, le 17 octobre 2014, avec Latifa Laâbissi. Cette pièce, désignée comme un « environnement » par ses auteures, fut un moment crucial des journées « Corps (in)croyables », alliant discours universitaire, théorique et historique, et performativité critique, hétérotopique, non sans effets sensibles et plaisants<sup>27</sup>. Dans un dispositif intégrant le public, en forte proximité, la conférencière présentait une « trame élaborée au long cours », sur les danseurs des années 1920 en Allemagne<sup>28</sup>, « largement préoccupés par la question des danses dites “amateurs”, et d'autant plus qu'il n'y avait pas encore, dans ces années-là, d'opposition marquée entre professionnels et amateurs ». Un premier ajout sur « l'idée que pour changer le monde, on pouvait commencer par changer la qualité de son propre mouvement<sup>29</sup> » : « Pour le dire autrement, une démocratie ne pourrait être effective que si l'on faisait aussi de la place aux différends qui s'incarnent d'abord dans des tensions somatiques. » Puis, sur les congrès de danseurs (1927, 1928, 1930), sans Noirs ni Arabes, et leur contexte politique, un autre ajout « prévu mais oublié<sup>30</sup> » : « En fait, derrière ce partage raciste, il y avait aussi un partage peut-être plus large et plus profond qui caractérise ce que j'ai envie d'appeler les “danses de tordues”, dans lesquelles se retrouvent les danses des fous, les hystériques qui dansent à la Salpêtrière, les gommeuses ou “danseuses épileptiques”, les danses des Noir-e-s, bref, les Anormaux qu'on exclut et qui fascinent en même temps. » Quelque 90 ans après ces années 1920 du siècle dernier, les « tordues » sont encore là, dans d'autres corps et visages, sous d'autres états et rythmes, dans leurs multiples pratiques, très souvent en chœur ou en solo, sur scène ou dehors, croyables et in-croyables : d'autres figures et familles d'amateur-e-s,

---

Biopolitics of Modernist Dance and Suffragette Protest», sur 1913, où se croisent à Londres la mort de la suffragette Emily Davison (tentant d'arrêter le cheval du roi George V, au cours d'un derby) et la création scandaleuse du *Sacre du printemps* (cf. le compte-rendu de M. Briand, « Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse », *Recherches en danse*, mis en ligne le 6 juillet 2015 : <http://danse.revues.org/1034>).

27. Cf. *Grimaces du réel*. Latifa Laâbissi, Paris, Presses du réel, 2016, en particulier le chapitre « Partitions », avec les textes de Carole Boulbès « “La part du rite”, une esthétique du montage » (p. 224-229), en référence en particulier à Aby Warburg ; Latifa Laâbissi (p. 231-236), et surtout Isabelle Launay (p. 238-265).

28. Cf. ici même l'article d'Axelle Locatelli, « Gymnastique par la danse et chœur de mouvement. Exemple d'une pratique de danse amateur dans l'Allemagne des années 1920 ».

29. *Grimaces du réel*. Latifa Laâbissi, *op. cit.*, p. 242.

30. *Ibid.*, p. 254.

à la fois inspirées d'anciennes et très nouvelles, ne manqueront pas d'appeler et de déjouer les interprétations, de fasciner, d'amuser, de troubler encore, voire de mettre en crise les regards sur elles portés.