



L'espace privé, lieu incarné de l'utopie

Léna Massiani

Résumé

La danse *in situ*, construite en dehors des lieux traditionnels de la représentation occidentale, questionne nécessairement le rapport à l'espace, le rapport aux autres, à la scène et au public. Véronique Albert dans son texte *Quelque part dans l'indécidable*, nous dit s'inspirer de la pensée de Michel Foucault non pas pour créer des hétérotopies mais comme boîte à outils pour imaginer des espaces traversés par des gestes qui leur fassent dépasser leurs propres seuils. Avec *Danse à tous les étages* et, pour reprendre les mots du philosophe, je tente de créer « un lieu réel et effectif » un lieu qui serait une « sorte de contre-emplacment », un lieu où « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés. »

La danse *in situ*, construite en dehors des lieux traditionnels de la représentation occidentale, questionne nécessairement le rapport à l'espace, le rapport aux autres, à la scène et au public. L'envie de construire autrement la rencontre entre danseurs et public, l'envie de questionner ou plus précisément de remettre en cause le rapport frontal et par extension l'envie, le besoin devrais-je dire, de se confronter en tant que chorégraphe aux conventions du spectacle de danse contemporaine, aux spécificités de deux espaces séparés, celui de la réception, réservé au public, et celui de la représentation, réservé aux danseurs, est pour ma part source de motivation créatrice.¹

*Maison à habiter*², performance de danse *in situ* qui interrogeait le rapport entre le corps, l'espace et l'architecture, conçue dans un appartement parisien habité m'a fait réaliser que les danseurs et le public, dans un site spécifique, ne dépassent pas automatiquement les conventions du spectacle vivant. J'aurais en effet souhaité que le public se déplace, qu'il cherche la danse et les actions qu'il observe, qu'il perçoive la danse et l'appartement selon ses envies et sa propre expérience du lieu. En bout de ligne,

¹ Vidéo : http://il.youtube.com/watch?v=Wmly_VfEhXw&feature=related

² *Maison à habiter* est présentée dans le cadre d'un Master 2 « le corps, l'espace, l'architecture, dans les dispositifs de danse *in situ*. », octobre 2006, Université Paris 8, département de théâtre, Paris (France).

chacun est resté à sa place : les danseuses dans leur bulle d'interprète et le public sagement installé dans un coin de l'appartement ; leur rôle n'a pas été différent de ceux qu'ils ont l'habitude d'avoir dans les théâtres, l'espace de la scène, et tout ce qu'il compte de règles, ayant été transposé dans un appartement, ni plus, ni moins. En observant les codes de la mise en scène contemporaine, le but de la thèse-création que je poursuis actuellement, est de mettre en avant les critères de cette représentation pour mieux les remettre en cause. De cette façon, il me semble plus facile d'envisager une manière pertinente de les franchir et de les moduler, de créer un espace ouvert dans lequel le public puisse être sollicité par les interprètes, déambuler, se fabriquer son propre parcours afin d'être dans la danse et d'y participer.

Inventer ce dispositif clair dans lequel les danseurs et le public puissent trouver leur place seuls et ensemble, me semble s'incarner dans un espace hétérotopique, un espace définitivement autre, un lieu avec d'autres règles et d'autres fonctions. Véronique Albert dans son texte *Quelque part dans l'indécidable*³, nous dit s'inspirer de la pensée de Michel Foucault⁴ non pas pour créer des hétérotopies mais comme boîte à outils pour imaginer des espaces traversés par des gestes qui leur fassent dépasser leurs propres seuils. J'espère aller plus loin dans ma recherche et dans ma création et, pour reprendre les mots du philosophe, je tente de créer « un lieu réel et effectif », un lieu qui serait une « sorte de contre-emplacement », un lieu où « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés »⁵. Il s'agit dans mon cas de l'espace domestique, de l'espace du théâtre avec la scène, espace de représentation, et la salle, espace de réception, qui ne font plus qu'un.

Hors les murs : la réalité du contexte

L'art contextuel⁶ est identifié par Paul Ardenne comme étant relié au contexte dans lequel il se réalise et grâce auquel l'artiste participe à la réalité :

Un art dit « contextuel » regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de « tisser avec » la réalité. Une réalité que l'artiste veut faire plus que représenter, ce qui l'amène à délaisser les formes classiques de représentation pour leur préférer la mise en rapport directe et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel.⁷

Ce que Daniel Bournoux⁸ nomme être une crise, voire une mode, l'artiste contextuel l'envisage comme un besoin de se confronter à une réalité qu'il a trop souvent imitée et transformée en image rêvée. L'artiste dit réaliste veut aujourd'hui s'immerger dans un contexte qui le mène jusqu'à entrevoir la poursuite d'une implication pleine et entière dans son environnement et dans le monde. Il souhaite en somme concrétiser son rapport au monde en choisissant un lieu dans lequel il est et dans lequel il agit. Par cette action et cette volonté il n'évoque plus une réalité d'un lieu sans lieu, il quitte l'utopie et ne

³ Véronique, Albert, *Quelque part dans l'indécidable*, Cahiers Sentiers, mai/juin 2006.

⁴ Michel, Foucault, *Des espaces autres in Dits et écrits (1980/1988)*, Tome 2, Gallimard, Paris, 2001.

⁵ Idem, p. 755/756.

⁶ Paul, Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.

⁷ Ibid, p 17-18.

⁸ Daniel, Bournoux, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

reproduit plus « des espaces qui sont fondamentalement irréels »⁹ puisqu'en sortant de la représentation il s'inscrit dans un lieu réel qu'il a choisi de questionner et dans lequel il s'immerge.

La frontalité dont je tente de me dégager et la remise en question de la forme conventionnelle du spectacle de danse contemporaine que je tente de déborder, m'oblige à repenser mon rapport à la réalité. Plonger dans le quotidien de l'espace privé et mettre en valeur ce quotidien par une mise en forme qui sorte les interprètes et le public des sentiers battus me pousse à me tourner vers une chorégraphie ancrée dans la réalité du monde qui nous entoure, m'oblige à jouer avec ses contraintes, son fonctionnement, nos attentes envers elle, ses plaisirs et déplaisirs. Dans ce contexte, je propose au public de partager mon expérience avec celle des interprètes, d'abord en étant présent dans la danse, en circulant et en déambulant, puis en y intervenant par différentes actions quotidiennes et parfois même en étant invité par les interprètes à danser et à les suivre dans le mouvement. Le public n'est alors plus face à l'image d'un monde rêvé, face à un lieu représenté qui n'existe pas mais bien dans un lieu que j'ai choisi d'investir, un lieu concret qui s'ouvre sur sa participation.

J'interroge dans *Danse à tous les étages*¹⁰, performance créée dans le cadre du doctorat poursuivi, la façon dont nous nous approprions l'espace domestique et la manière dont nous conceptualisons la fenêtre comme symbole. *Trans-*, préposition latine, signifie passage, changement, au-delà et à travers. La fenêtre par sa *trans*-parence, est effectivement un entre-deux au travers duquel nous pouvons voir au-delà et par lequel nous pouvons être vus. Elle peut aussi être une *trans*-ition marquant le passage de l'habitant de l'extérieur à l'intérieur et un changement de comportement entre l'espace public et l'espace domestique. Je définis la fenêtre comme ayant deux fonctions. C'est à la fois une ouverture sur le monde et une ouverture sur l'intime : elle expose et s'expose. C'est une fenêtre kaléidoscope, une fenêtre œillet, une fenêtre miroir, une fenêtre cadre que l'on peut traverser. Je l'imagine ainsi comme un seuil, une limite physique et symbolique entre un monde et un autre, où s'inscrit le passage de la rue à l'appartement duquel *Danse à tous les étages* a pris possession. Je développe à partir de cette idée un imaginaire qui permette au public de passer d'un espace réel à un (voire des) espace(s) de fiction. Bernard Salignon, dans le texte *Le seuil, un chiasme intime-dehors* apporte des réponses quant à la fonction et à l'image que suscite le seuil :

Il est des lieux, le seuil en est un, où toutes les figures se donnent et s'effacent, et que nous portons en nous-mêmes, hors mémoire, dans l'oubli ; des lieux qui sont à la fois rythme, temporalisation et célébration de l'articulation ; articulation qui ne se voit pas, dit Héraclite, est de plus haut règne que celle qui se voit.¹¹

Danse à tous les étages est une articulation entre le dehors et l'intime, une articulation entre regardant et regardé, entre moi et l'autre, entre réalité et fiction. Le seuil de la fenêtre devient alors le garant d'une dualité, d'un espace entre-deux états, celui qui nous

⁹ Michel, Foucault, *Des espaces autres*, *Op-cit*, p.755.

¹⁰ *Danse à tous les étages* a été présentée pour la première fois lors de la 7^e Nuit blanche à Montréal le 27 février 2010, puis présentée les 29 et 30 mai 2010 dans le cadre du 4^e festival OFFTA. Avec Monica Coquoz, Irène Galesso, Élise Hardy, Chantal Hausler, Catherine Larocque, Katya Montaignac, Anouk Thériault, Mary Williamson.

¹¹ Bernard, Salignon, [dir. Michel, Mangematin, Philippe, Nys et Chrys, Younès] *Le seuil, un chiasme intime-dehors*. Bruxelles, Ousia, 1996, p.56.

fait agir dans le monde public et celui qui nous fait agir dans la sphère privée. Mouvement d'aller et retour, le seuil se définit par son caractère indéfinissable, n'étant en effet ni du dehors, ni du dedans. C'est un passage, une limite poreuse et indécidable qui, dit Salignon, « ne cesse pas de s'ouvrir, et aussi de nous faire accéder à la fermeture »¹². Le caractère indécidable de *Danse à tous les étages*, c'est-à-dire le balancement permanent entre deux postulats, entre une réalité et une fiction, entre un geste dansé et un geste quotidien, entre le spectateur et l'acteur, entre voyeur et agissant, me pousse à d'abord comprendre puis à développer l'articulation entre art et non-art. Jacques Rancière définit justement l'indécidable¹³ comme étant la zone limite entre l'art et le non-art qui en génère la fonction critique. Cet indécidable est donc, selon l'auteur, l'une des transformations majeure de l'art critique contemporain. L'art engagé jusqu'aux années 1960, « se mêlait ainsi à la critique des mécanismes de la domination étatique et marchande »¹⁴. En détournant des images et des icônes de la publicité, cette critique prenait l'allure « d'un choc » ou « d'une polémique ». Aujourd'hui, pour Rancière « la seule subversion restante est de jouer sur cet indécidable »¹⁵. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif consacré à cette notion *L'indécidable, Écartis et déplacements de l'art actuel*¹⁶, nous trouvons la définition de Rancière comme référence à un art indécidable qui

décrit donc une multiplicité de zones où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre la notion d'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, le vrai et le faux, entre des positions esthétique et politique, entre l'art et le non-art. Car les œuvres ciblées, loin d'être isolées dans la production actuelle, se présentent à différents seuils de la réalité, de la vraisemblance ou de l'art, usant parfois d'effets pour nous confondre ou nous convaincre.¹⁷

Entre l'art et la vie, l'indécidable. « De fait, le spectateur est placé en zone de flottement...les œuvres laissent parfois dans l'incertitude la perception que nous en avons »¹⁸. Le doute dans lequel le spectateur de *Danse à tous les étages* peut être plongé me permet justement d'utiliser ce flottement pour critiquer la forme occidentale du spectacle de danse contemporaine, en insistant sur la perméabilité des frontières entre art et non-art et sur le déplacement des critères esthétiques connus et reconnus comme étant les lois fondamentales du spectacle vivant. Qu'est-ce que le public s'attend à voir lorsqu'il va au théâtre pour voir de la danse contemporaine ? Et par extension qu'est-ce que le public de *Danse à tous les étages* ne s'attend pas à voir ou à faire, qu'est-ce qu'il ne verra pas ou verra différemment et qui le pousse dans ses retranchements ?¹⁹

Le seuil devient donc ici le symbole de l'art utilisant les voix de l'indécidable, et dans lequel le public est plongé entre deux zones qui, dissociées l'une de l'autre, perdent leur identité. Pourtant, ces deux zones n'en créeront pour ainsi dire jamais une seule,

¹² Ibid, p. 56.

¹³ Jacques, Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

¹⁴ Ibid, p. 73.

¹⁵ Jacques, Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *Op.cit.*, p. 76.

¹⁶ Thérèse, Saint-Gervais [dir.], *L'indécidable, Écartis et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2008.

¹⁷ Ibid, p. 6.

¹⁸ Ibid, p. 8.

¹⁹ Vidéos : <http://il.youtube.com/watch?v=Zh57c5vwcAU&feature=related>
<http://il.youtube.com/watch?v=JbYbL8TXnk0&feature=related>

puisqu'elles se concrétisent dans le passage comme transition entre un espace et autre, entre un temps et un autre. Alors, le passage de cette fenêtre devient pour le public, l'espace d'un instant, la zone par laquelle il passe du monde de la rue, bien réel, à un lieu qui n'est plus vraiment un appartement mais pas vraiment non plus un lieu de spectacle.

L'espace domestique comme « contre emplacement »

Je ne souhaite pas réduire l'espace domestique à une configuration architecturale. Chaque appartement a une configuration propre. Il est comme une coquille vide que nous nous approprions et que nous habitons. Par diverses pratiques d'aménagement, par la manière dont les habitants le fabriquent, il devient un espace vivant. Je voulais donc réfléchir sur l'appréhension de l'espace domestique en considérant les modalités de déplacement selon les activités qui s'y déroulent. J'ai ainsi mis l'accent sur l'analyse qualitative du site, analyse qui rapporte l'aspect d'un lieu et l'impression qui s'en dégage. Expérimenter par le corps la qualité de l'espace revient à analyser en direct la manière dont nous pourrions nous y comporter. En effet, l'expérimenter en action, c'est l'explorer ici et maintenant en participant à certaines activités le caractérisant : lire, boire, marcher, dormir... Je désire par là affirmer le contact qu'il est possible d'avoir avec le lieu que nous habitons. Expérimenter, caractériser, identifier, mesurer, souligner, respirer, sentir et faire partager, telles sont les directions que prennent les expérimentations lors du processus d'élaboration de *Danse à tous les étages*. Mettre l'accent sur les activités du quotidien, par le corps et les sens, voir, sentir, toucher, entendre, nous permet de

mettre le monde à porter de sens, accroître la profondeur et la finesse de nos sensations et apporter ce plaisir de bien-être immédiat qui résulte d'une perception vivante.²⁰

Avec *Danse à tous les étages*²¹, la danse surgit aux fenêtres d'un appartement et teinte l'espace domestique d'une touche d'inattendu. Dans une première partie, le public observe la danse à l'extérieur de l'appartement, depuis la rue. À travers les fenêtres, par un jeu de regard, par des sourires et dans l'attitude corporelle, le public est vu, observé, considéré. Puis, une par une, les danseuses sortent dehors pour l'interpeller, lui parler, l'approcher et l'inviter à entrer à l'intérieur, à voir ce qui se cache et ce qui se passe de l'autre côté. Certains spectateurs sont en effet invités à entrer dans l'appartement et à modifier ainsi la distance qui les sépare des interprètes. À l'intérieur, c'est une toute autre ambiance. Derrière les actions et la danse s'effectuant aux fenêtres, visibles depuis l'extérieur, se trouve un univers que le public découvre uniquement lorsque celui-ci est invité à traverser le cadre et à entrer dans l'œuvre. Ainsi, de l'éloignement où il se trouve d'abord, le public passe à une proximité. Le but est que cette place privilégiée lui permette de développer une complicité avec les danseuses, en plus de découvrir la danse depuis l'intérieur. Se met en place un glissement entre un geste dansé et un geste quotidien. À partir des années 50, les notions de minimal et de quotidien dans le domaine de la danse dite moderne apparaissent. Les corps, dégagés de toutes prouesses techniques, dégagés du spectaculaire et de l'interprétation expressionniste, sont désormais reliés à une certaine réalité concrète, matérielle puisque les danseurs travaillent à partir d'actions ordinaires. Dès 1957, Anna Halprin nie l'idée du corps spécialisé et la dramatisation du

²⁰ Kevin, Lynch, *Voir et planifier, l'aménagement qualitatif de l'espace*, Paris, Bordas, 1982.

²¹ Vidéo : <http://il.youtube.com/watch?v=BxRjK61p1-k&feature=related>

mouvement. La chorégraphe introduit alors la notion de tâche (*Task*) qui définit un point essentiel de la danse post-moderne, à savoir l'entrée du geste quotidien dans celui de la danse. Le mouvement d'Anna Halprin, son geste plus précisément, est donc fonctionnel et emprunté au quotidien. Marcher, prendre, lâcher, sauter, se lever, s'habiller, porter des objets, nettoyer, verser : ces verbes d'action permettent aux danseurs de s'engager dans un but immédiat et précis, sans émotion, ni narration. *Danse à tous les étages* est élaborée à partir d'actions ordinaires qui, réalisées de manières amplifiées, répétées et accumulées, se transforment en geste dansé. Dans la chorégraphie, je les mélange et je les échange, et tente de créer une fiction ponctuée de réel et une réalité ponctuée de fiction. La fenêtre, nous l'avons vu, seuil par excellence, me permet de jouer avec la charnière, point de jonction, entre un espace réel et un espace de fiction. Cette frontière devient ainsi une limite entre intime et public, puis se transforme en une dualité plus complexe, celle du réel et de l'imaginaire. Le public voyeur de ce qui lui est d'habitude inaccessible, est plongé dans le vécu d'un quotidien fictif, réaliste ou absurde. Me voici aux portes d'un espace hétérotopique, d'un lieu où l'utopie s'incarne pour devenir réalité. Les hétérotopies sont selon Michel Foucault des localisations physiques de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire. L'appartement qui nous concerne héberge en ce sens l'imaginaire développé dans *Danse à tous les étages*, l'imaginaire inspiré, qui plus est, de cet appartement. Si nous reprenons les caractéristiques de l'art contextuel et de la danse *in situ*, nous dirons que le premier me plonge dans la réalité du monde qui m'entoure, que je l'expérimente de mon corps, que je m'immerge dans le contexte afin d'y déposer ma trace. Nous dirons que le deuxième existe en fonction du site que j'investis, qu'il s'élabore à partir de lui puisqu'il est à la fois sujet de l'intervention et lieu de présentation. *Danse à tous les étages* est en ce sens conçue comme une visite de différents appartements habités de Montréal. L'idée est d'explorer pour chaque présentation un autre lieu pour lequel il est nécessaire de découvrir son histoire, son usage et sa fonction, sa forme et sa matière, son architecture. Je m'adapte ainsi au lieu, et voit ce qu'il nous donne, ce qu'il nous apporte, ce qu'il fait apparaître, contraint, ce qu'il accentue du geste et du quotidien, de la déambulation et de la circulation du public, de l'interaction entre danseur et public. Faisant le choix d'investir des appartements habités, j'investis des univers déjà construits dans lesquels nous sommes accueillis. C'est avec ces univers que peut se concrétiser *Danse à tous les étages*. Nous utilisons ainsi tout ce que nous trouvons dans les lieux. La lumière et les effets d'éclairage sont par exemple créés en fonction des lampes trouvées. L'ambiance, plus ou moins tamisée selon les séquences, reste le plus fidèle à l'ambiance lumineuse d'origine. L'originalité de *Danse à tous les étages* est d'être spécifique à chaque appartement visité, d'être une œuvre en évolution et en transformation permanente, une œuvre qui s'adapte à chaque appartement et au contexte dans lequel elle sera présentée.

Cinq principes de l'hétérotopie peuvent être dégagés du texte de Michel Foucault et définir en même temps certains principes de *Danse à tous les étages* : d'abord, les hétérotopies sont présentes dans toute culture, ensuite une même hétérotopie peut voir sa fonction différer dans le temps, de plus « l'hétérotopie, peut juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces et emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »²². À la manière de *Danse à tous les étages* qui est en somme une juxtaposition entre un appartement et, plus qu'un lieu de spectacle, une proposition artistique, une intervention

²² Michel, Foucault, *Des espaces autres*, *Op.cit.*, p 758.

dansée. Le besoin de construire autrement la danse, en puisant la force de son discours dans notre quotidien et notre environnement, n'est pas une simple métaphore puisqu'avec *Danse à tous les étages*, j'inscris le geste et le corps dans l'espace urbain, dans l'espace public et privé, avec l'intention de révéler les spécificités de chacun, de les mettre en valeur, de les détourner et de les mesurer au corps des danseuses. Le site devient en conséquence le sujet de la création et le lieu de la présentation. Investir un appartement et réaliser l'intervention de danse en fonction de celui-ci m'a obligée à considérer l'espace de création et de représentation autrement que de manière frontale, m'a en bout de ligne incité à considérer l'appartement non pas comme une scène de théâtre sur laquelle le public pouvait être invité à monter, mais comme une œuvre à part entière dans laquelle le spectateur serait invité à pénétrer. L'appartement induit et autorise ainsi d'autres codes que ceux utilisés traditionnellement dans les théâtres occidentaux. Le geste alors réalisé pour le site et inspiré de celui-ci est conçu de telle sorte que les règles connues se transforment de manière à intégrer le quotidien, l'espace quotidien, l'espace public et par extension le public au déroulement du processus de création et à la présentation de l'intervention.

Les actions et la danse que je donne à voir et à partager au public sont toutes influencées de gestes quotidiens liés à l'appartement et à ses fenêtres. Il s'agit de mettre en lumière ce qui est visible, audible, tactile, et d'expérimenter, d'exprimer par le geste le caractère de l'appartement. Je souhaite montrer ce que le corps peut révéler de l'appartement et par un acte concret souligner la sensation du site. Le corps n'est pas une chose mais une condition de l'expérience constituante de l'ouverture perceptive au monde. Il a une dimension active dans l'espace rendu visible par son investissement. Le geste quotidien balance les interprètes de *Danse à tous les étages* dans une réalité, leur réalité, qui les oblige à considérer le geste de la danse autrement qu'à travers des suspensions, des chutes, des courbes, autrement qu'à travers une géométrie du corps physique, une géométrie de l'espace corporel dans l'espace d'un studio ou d'une scène. Cependant, construire un dialogue entre corps et espace domestique, entre corps, structure et architecture, phénomène principal de notre intervention, donne aux corps des interprètes l'occasion de se mesurer au site. Des géométries, celles des corps et celles de l'appartement, se répondent, se croisent et s'entremêlent alors pour dessiner une dimension nouvelle des deux structures. Du quotidien : les danseuses mangent, s'assoient, marchent, frottent, boivent, secouent, ouvrent, ferment, téléphonent, plient, lisent, écrivent ; de l'architecture : les danseuses prennent appui, courent, enjambent, attrapent, s'arrêtent, grattent, frottent, traversent, se blottissent, soulignent, précisent et agissent. Entre les deux, le geste dansé surgit. Tiré du quotidien, la nature du site, et de sa forme, architecture de l'appartement, la danse s'invente en fonction du site, la danse se fait *in situ*.

Enfin, toujours selon Michel Foucault, au sein d'une hétérotopie existe une hétérochronie, à savoir une rupture avec le temps réel. L'hétérotopie peut de ce fait s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois l'isole, la rend accessible et pénétrable. Comme une action répétée à l'infinie, sans début, ni fin, *Danse à tous les étages* suspend les corps dans un temps hors du temps. Les actions et la danse jouées en boucle et sans arrêt (sept fois précisément, pendant cinq heures) à l'occasion de la Nuit blanche de Montréal apportent à la structure une sensation d'immersion totale. Les corps se fondent et se confondent à l'espace du site puisque étroitement liés à lui ; inversement, l'appartement

et la vie qui s'y déroule forment désormais une bulle dans laquelle s'est métamorphosé, écartelé, dissout, étendu le temps de la présentation ainsi que le temps quotidiennement vécu. Alors, *Danse à tous les étages* s'ouvre et se ferme, parfois s'isole. Les actions à l'intérieur sont, pour le spectateur resté dehors, et pour le passant, bien souvent un mystère : qu'est-ce qui se passe dans cet espace, où sont les invités et pour quelles raisons je ne suis pas convié à y pénétrer à mon tour ? Parce que oui, certains spectateurs sont invités à entrer dans l'appartement et à vivre à l'intérieur une expérience particulière et intime. *Danse à tous les étages* est de fait pénétrable. Se forment alors plusieurs dimensions et plusieurs facettes. Il est intéressant pour moi de développer deux postures pour le public ; deux postures qui confrontent celle que le spectateur connaît habituellement lorsqu'il entre dans un théâtre pour voir de la danse contemporaine.

Chacune à sa façon les danseuses invitent un spectateur. L'une en laissant tomber son foulard par la fenêtre interpelle l'assistance, une autre se faufile au milieu du public, s'y arrête et prend par la main l'un d'eux, elle lui demande s'il veut bien l'accompagner à l'intérieur et se présente, le contact est établi. Dans l'appartement, le spectateur est on ne peut plus pris en compte. Considéré parce que privilégié, considéré parce qu'aussi impliqué. Dès l'arrivée dans l'appartement son guide, la danseuse, lui explique qu'il est désormais un complice de la performance et que certaines tâches lui seront demandées. À l'extérieur, le public est comme un voyeur. Il observe ce qui se passe dans l'appartement, où plutôt, il aimerait savoir ce qui s'y passe et aimerait même être à la place de celui qui y est entré. Sa curiosité attisée fait de lui un spectateur plus attentif aux détails et pour une fois envieux de celui à qui l'on a demandé de participer.

Ainsi, l'entrée du public m'apparaît donner du volume et une dimension nouvelle à la danse. En invitant le public à traverser le cadre et à passer de l'autre côté, la performance joue avec les distances de la représentation en danse contemporaine. Sa position de regardeur, et plus précisément de voyeur, se transforme lorsqu'il est invité par les danseuses à entrer dans l'appartement et à modifier la distance qui les sépare. Il est alors lui-même plongé dans le quotidien de l'appartement. D'autres frontières et d'autres seuils, plus sensibles, plus subtils et peut-être moins perceptibles apparaissent. En entrant dans l'appartement et dans la danse, en passant littéralement de l'autre côté, une troisième dimension s'ouvre. Les spectateurs sortent de la frontalité en deux dimensions et voient une performance différente de celle du public à l'extérieur, une danse qu'ils peuvent, seuls avec l'interprète, apprécier. À l'intérieur, les sept spectateurs trouvent en ce sens le plaisir de multiplier les points de vues, de rentrer dans la profondeur, de jouer avec, de la vivre, en passant du fond de l'appartement à la fenêtre, de vivre de la danse dans une autre dimension et de voir ce qu'ils n'auraient jamais vu en restant à l'extérieur, voir la face cachée de *Danse à tous les étages*. Cette performance, étant définie entre autres par la frontière entre la scène et la salle qui tend à se réduire et à se transformer, me donne l'opportunité de trouver une forme de « spectacle » différente en proposant au public de vivre une danse sous forme de un à un. Une danseuse, un spectateur. Contre un mur, dans un coin, le geste marque et délimite l'espace de l'appartement. De cette place privilégiée, le spectateur assiste à une danse réalisée pour lui et lui seul, changeante en fonction des réactions individuelles de chacun, une danse qui se personnifie en fonction de l'interaction qui se crée entre la danseuse et le spectateur. Le public à l'extérieur voit, lui, toujours la danse évoluer aux fenêtres.

S'affranchir des codes du spectacle de danse contemporaine pour mieux se rapprocher du public et l'intégrer à l'action, modifie sa relation aux danseuses et son questionnement sur la danse, ou du moins son impression de la danse, éveille aussi des perceptions et des comportements susceptibles de remanier ses formes traditionnelles. En effet, tout est désormais plus proche de lui, plus accessible, et comme le note Marie-France Jacques à l'occasion de la présentation de *Danse à tous les étages* dans le cadre du festival OFFTA :

« Les spectateurs volontaires informent les curieux de ce qui se passe, de ce qu'est le OFFTA et peut-être même la danse. La scène à l'italienne manque peut-être à certains, mais une chose est sûre, le public se débat et doit soudainement être créatif. Et pour ce qui est de l'accessibilité, c'est tout ce qui est de plus réussi. »²³

À travers ce mode de spatialisation spécifique, la manière dont l'espace de représentation et de création ont été travaillés, modifiés et transformés et la manière dont le public se retrouve impliqué à l'action de la danse créent un nouvel espace qui désormais me pose question : quels peuvent être ces espaces aujourd'hui et où se situe l'espace chorégraphique ? Quelles sont ses limites, ses contours, ses frontières ? La danse *in situ* me semble en ce sens être l'incarnation de l'utopie, me semble donner à la danse contemporaine des espaces lui permettant de développer une esthétique, un propos, un geste à la fois ancré dans la réalité, ancré dans un espace concret et concrètement présent, qui en dehors du moment dansé a une fonction à part entière, et qui pourtant pousse l'imaginaire de la création à son paroxysme en éclairant le quotidien de surprises et d'inattendus. La danse *in situ* surréaliste et explosive est en soi un art qui transforme les sites qu'elle investit en espace hétérotopique.

Assumant avec plaisir deux espaces séparés marqués par la posture du public à l'extérieur de l'appartement qui observe, comme dans une salle, et par la posture des interprètes qui à l'intérieur agissent, comme sur une scène, il m'importe d'insister sur la disposition de deux espaces séparés que connaît la danse contemporaine dans les théâtres. Depuis la rue, le public voit une fiction, une histoire à partir de laquelle il fait sans doute des liens avec son histoire personnelle, avec d'autres histoires ou d'autres spectacles dont il a déjà fait l'expérience. Pourtant, toujours à distance, ce qu'il voit sur scène, et dans notre cas derrière les fenêtres, ne le touche qu'à une certaine mesure puisqu'il est, malgré tous les effets du monde, plongé dans sa propre réalité. Les liens qu'il est supposé penser, la similitude qu'il est supposé retrouver sont imaginés et rêvés. La réalité qu'il est censé retrouver et dans laquelle il est censé se retrouver n'est qu'une réalité fantasmée, utopie de toutes représentations. Or, le public de *Danse à tous les étages* est invité à entrer dans ce lieu qui *a priori* n'en est pas un, dans cette fiction qui se dessine loin de lui. À partir de ce franchissement, l'utopie s'incarne jusqu'à se transformer en un lieu hétérotopique. La danse se fait tout à coup quotidienne, les interprètes s'adressent au public, lui propose à boire et à manger, lui explique le déroulement de l'intervention, ce qu'il est supposé faire, ce qu'il est supposé montrer à tous ceux restés à l'extérieur. Il est désormais installé dans la réalité très concrète de *Danse à tous les étages*, il est devenu notre complice et sa participation ouvre ainsi une autre dimension au spectacle de danse contemporaine. Pour reprendre les mots de Bernard Salignon, le seuil est formé de deux espaces qui n'en

²³ Marie-France, Jaques, *Du dehors, En dedans*, in *Df danse* vol 10 n°22, juin 2010, (en ligne) URL : <http://www.dfdanse.com/article1146.html> (Site consulté le 6 août 2010).

formeront jamais un seul ; cependant, il permet un passage de l'un à l'autre, et c'est bien ce qui se joue dans *Danse à tous les étages*, un passage entre deux mondes ou pour chacun d'eux se côtoient réalité et fiction à des niveaux et des degrés différents. *Danse à tous les étages* fait se rencontrer deux réalités, celle du public et celle de l'appartement, avec entre les deux un monde de fiction. Le public d'un côté et de l'autre de la fenêtre se demande alors quelle est sa réalité et comment dissocier le réel du fictif. Voilà comment l'indécidable rejoint l'hétérotopie, voilà comment le seuil fait se rencontrer art et non-art, lieu et non-lieu.

Bibliographie

- Albert, Véronique, *Quelque part dans l'indécidable*, Cahiers sentier, mai/juin, 2006
- Ardenne, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
- Bougnoux, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006
- Foucault, Michel, *Des espaces autres in Dits et écrits (1980/1988)*, Tome 2, Paris, Gallimard, 2001.
- Foucault, Michel, *Le corps utopique/Les Hétérotopies*, Nouvelles Éditions Lignes, 2009
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, 2004.
- Sous la direction de Thérèse Saint-Gervais, *L'indécidable, Écart et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2008.
- Jacques, Marie-France, *Du dehors, En dedans*, in *Df danse* vol 10 n°22, juin 2010, (en ligne) URL : <http://www.dfdanse.com/article1146.html> (Site consulté le 6 août 2010)
- Lynch, Kevin, *Voir et planifier, l'aménagement qualitatif de l'espace*, Paris, Bordas, 1982.
- Salignon, Bernard, (dir. Mangematin, M. Nys, P. Younès) *Le seuil, un chiasme intime-dehors*, Bruxelles, 1996.

Pour citer ce document

Léna Massiani, «L'espace privé, lieu incarné de l'utopie», *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1332>.