

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*ÉTUDE DE CAS D'UNE EXPÉRIENCE DE SPECTATRICE DU PROJET PERFORMATIF
UNE MINUTE DE DANSE PAR JOUR DE NADIA VADORI-GAUTHIER*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

ANNA-LISA CROISÉ

FÉVRIER 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce travail de recherche est l'aboutissement de mon aventure étudiante au Québec, et il n'aurait pas été le même si je n'avais pas été entourée comme je l'ai été pendant ces années à la maîtrise. C'est pourquoi, il me semble essentiel de les mentionner ici.

Tout d'abord, merci à Guy Cools, mon directeur de recherche, pour son accompagnement et sa confiance. Merci également à Marie Beaulieu, qui m'a donné la confiance en moi nécessaire à l'écriture de ce mémoire, et qui m'a permis d'identifier l'objet réel de ce travail. J'aimerais également remercier l'ensemble des professeurs, artistes et intervenants que j'ai eu la chance de rencontrer pendant ces deux années d'études ainsi que le personnel du département de danse, pour leur disponibilité et les moyens mis en œuvre pour leurs étudiants.

J'aimerais également adresser des remerciements tout particuliers à ma mère, pour son soutien infaillible et ses conseils avisés. Mais également à mon père, à mon amie Hélène Fernandes et à Marc Ledoux, qui ont toujours su voir le potentiel de ce projet, même lorsque je n'y parvenais pas.

Enfin, un chaleureux merci à mes amis de part et d'autre de l'océan Atlantique pour leur patience, leur écoute et leurs encouragements.

DÉDICACE

À mes parents, qui m'ont donné le goût
d'apprendre et qui ont rempli ma vie de théâtre, de
livres, de voyages, de musique et de danse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ	x
ABSTRACT.....	xi
CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE.....	12
1.1 Origine de l'étude	12
1.1.1 Motivations profondes.....	12
1.1.2 Description du projet	13
1.1.2.1 Le projet artistique.....	13
1.1.2.2 Contexte historique du projet	17
1.2 Choc esthétique et transgressions	25
1.2.1 Choc esthétique	25
1.2.2 Transgressions	28
1.3 But, objectifs et question de recherche	29
1.3.1 But et objectifs.....	29
1.3.2 Question et sous-questions de recherche	29
1.4 Originalité de l'étude	31
CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE.....	32
2.1 Concepts clés.....	32
2.1.1 Processus créatif de l'artiste.....	32
2.1.1.1 Démarche activiste.....	32
2.1.1.2 Performance et choix de l' <i>in situ</i>	38
2.1.2 Diffusion du projet.....	47
2.1.2.1 Relation à l'autre.....	47
2.1.2.2 Diffusion numérique	49
2.1.3 Mémoires mélangées de l'archives numérique.....	51
2.2 Conclusion	60
CHAPITRE III : MÉTHODOLOGIE.....	64
3.1 Position du chercheur.....	64
3.1.1 Approche auto-ethnographique.....	64
3.1.2 Paradigme constructiviste	65
3.2 La collecte de données	66
3.2.1 Choix des vidéos à analyser.....	66
3.2.2 Plan d'analyse des vidéos choisies	71

3.3 Analyse des données	72
3.4 Limites et pertinence de l'étude	76
CHAPITRE IV : ANALYSE DES VIDÉOS	78
4.1 Vidéo n°1967, 7 juin 2020, 20h45, Paris 14 ^{ème}	78
4.1.1 Analyse des éléments visuels.....	78
4.1.2 Analyse des éléments d'ambiance	79
4.1.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées 79	
4.1.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	80
4.1.5 Construction de sens	81
4.2 Vidéo n°2105, 18 octobre 2020, 15h23, Paris 10 ^{ème}	82
4.2.1 Analyse des éléments visuels.....	82
4.2.2 Analyse des éléments d'ambiance	83
4.2.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées 84	
4.2.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	86
4.2.5 Construction de sens	86
4.3 Vidéo n°2144, 26 novembre 2020, 14h21, Paris 16 ^{ème}	88
4.3.1 Analyse des éléments visuels.....	88
4.3.2 Analyse des éléments d'ambiance	89
4.3.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées 89	
4.3.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	91
4.3.5 Construction de sens	91
4.4 Vidéo n°2302, 3 mai 2021, 12h47, Vitry-sur-Seine	93
4.4.1 Analyse des éléments visuels.....	93
4.4.2 Analyse des éléments d'ambiance	93
4.4.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées 94	
4.4.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	95
4.4.5 Construction de sens	95
4.5 Vidéo n°2551, 7 janvier 2022, 15h40, Paris 7 ^{ème}	97
4.5.1 Analyse des éléments visuels.....	97
4.5.2 Analyse des éléments d'ambiance	97
4.5.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées 98	
4.5.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	98
4.5.5 Construction de sens	98
4.6 Vidéo n°2607, 4 mars 2022, 8h26, Paris 13 ^{ème}	100
4.6.1 Analyse des éléments visuels.....	100

4.6.2 Analyse des éléments d’ambiance	101
4.6.3 Analyse du contexte historique et de l’environnement, première couche des mémoires mélangées 101	
4.6.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	104
4.6.5 Construction de sens	104
4.7 Vidéo n°2658, 24 avril 2022, 19h59, Paris 10 ^{ème}	105
4.7.1 Analyse des éléments visuels.....	105
4.7.2 Analyse des éléments d’ambiance	106
4.7.3 Analyse du contexte historique et de l’environnement, première couche des mémoires mélangées 107	
4.7.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	107
4.7.5 Construction de sens	107
4.8 Vidéo n°2822, 5 octobre 2022, 18h08, Thiezac.....	108
4.8.1 Analyse des éléments visuels.....	108
4.8.2 Analyse des éléments d’ambiance	109
4.8.3 Analyse du contexte historique et de l’environnement, première couche des mémoires mélangées 110	
4.8.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	111
4.8.5 Construction de sens	111
4.9 Vidéo n°2984, 16 mars 2023, 18h14, Gentilly	113
4.9.1 Analyse des éléments visuels.....	113
4.9.2 Analyse des éléments d’ambiance	114
4.9.3 Analyse du contexte historique et de l’environnement, première couche des mémoires mélangées 114	
4.9.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	115
4.9.5 Construction de sens	115
4.10 Vidéo n°2393, 23 mars 2023, 17h14, Paris 9 ^{ème}	116
4.10.1 Analyse des éléments visuels.....	116
4.10.2 Analyse des éléments d’ambiance	117
4.10.3 Analyse du contexte historique et de l’environnement, première couche des mémoires mélangées 117	
4.10.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées.....	119
4.10.5 Construction de sens	119
CHAPITRE V : DISCUSSION.....	121
5.1 Créations de liens entre l’analyse des données et les concepts clés.....	121
5.1.1 Le processus créatif : la performance <i>in situ</i> comme outil de la démarche activiste.....	121
5.1.2 La diffusion et l’archive numérique au service de l’œuvre et de sa réception	122
5.1.3 L’omniprésence de la transgression.....	123
5.1.4 L’émancipation des spectateurs	124
5.2 Retour sur le concept de mémoires mélangées	126

5.3 Réponse à la question de recherche	127
CONCLUSION.....	128
ANNEXE A	130
ANNEXE B.....	131
ANNEXE C.....	132
ANNEXE D	133
ANNEXE E.....	134
RÉFÉRENCES.....	135
BIBLIOGRAPHIE	142

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1. Une du journal Charlie Hebdo réalisée par Luz et parue le 14/01/15 (2015).	119
FIGURE 2. Une du journal Charlie Hebdo parue le 02/09/20 (2020).	20
FIGURE 3. JE SUIS CHARLIE, image de Joachim Roncin (2015).	24
FIGURE 4. Danse n°2 de Nadia Vadori-Gauthier, 14/01/15, 7 ^{ème} arrondissement, Paris (2015).	25
FIGURE 5. Œuvre réalisée et photographiée par l'artiste Jben le 11/01/15 sur une plage de la côte Atlantique de France (2015).	50
FIGURE 6. Schéma d'Espace d'activités de l'OAM.	76
FIGURE 7. Danse n°1967 de Nadia Vadori-Gauthier, 02/06/20, 14 ^{ème} arrondissement, Paris (2020).	82
FIGURE 8. Photographie de Kenzo Tribouillard, place de la République, Paris (2015).	84
FIGURE 9. Photographie issue du site www.histoire-de-paris.fr , (2015).	85
FIGURE 10. Danse n°2105 de Nadia Vadori-Gauthier, 18/10/20, 10 ^{ème} arrondissement, Paris (2020).	88
FIGURE 11. Danse n°2144 de Nadia Vadori-Gauthier, 26/11/20, 16 ^{ème} arrondissement, Paris (2020).	92
FIGURE 12. Danse n°2302 de Nadia Vadori-Gauthier, 03/05/21, Vitry-sur-Seine (2021).	96
FIGURE 13. Danse n°2551 de Nadia Vadori-Gauthier, 07/01/22, 7 ^{ème} arrondissement, Paris (2022).	99
FIGURE 14. 1 rue du Buot par Oji, photographie de Michel Racine (2022).	102
FIGURE 15. Œuvre de Seth à l'invitation de l'association des Lezart de la Bièvre, rue du Buot, Paris (2018).	102
FIGURE 16. Œuvres de Artiste ouvrier, rue du Buot, Paris, photographie de Michel Racine.	103
FIGURE 17. Œuvres de Lady Bug, rue du Buot, Paris.	103
FIGURE 18. Danse n°2607 de Nadia Vadori-Gauthier, 04/03/22, 13 ^{ème} arrondissement, Paris (2022).	105
FIGURE 19. Danse n°2658 de Nadia Vadori-Gauthier, 24/04/22, 10 ^{ème} arrondissement, Paris (2022).	108
FIGURE 20. Manifestation de soutien à Mahsa Amini, Istanbul, Turquie, photographie de Ozan Kose (2022).	110

FIGURE 21. Danse n°2822 de Nadia Vadori-Gauthier, 05/10/22, Thiezac (2022).	113
FIGURE 22. Danse n°2984 de Nadia Vadori-Gauthier, 16/03/23, Gentilly (2023).	116
FIGURE 23. Manifestation du 16/03/23, Paris, Photographie de Agnes Dherbeys (2023).	119
FIGURE 24. Danse n°2393 de Nadia Vadori-Gauthier, 23/03/23, 9 ^{ème} arrondissement, Paris (2023).	120
FIGURE 25. Danse n°3463 de Nadia Vadori-Gauthier, 07/07/24, 10 ^{ème} arrondissement, Paris (2024).	129

RÉSUMÉ

Cette étude a vu le jour lors du confinement lié à la pandémie de la Covid-19. Ce contexte ayant permis de tourner les spectateurs vers d'autres moyens de profiter des arts vivants, la découverte du projet *Une minute de danse par jour* de Nadia Vadori-Gauthier a été une porte d'entrée sur de nouveaux questionnements personnels. Ceux-ci allant de la diffusion de ce projet performatif aux effets sur la réception des spectateurs, en passant par l'archive numérique, les mémoires, la politique, l'actualité et l'histoire au sein de la danse contemporaine, ainsi que la danse *in-situ*.

Dans le but de comprendre les effets de ce projet sur mon expérience de spectatrice, ces points marquants et ce qui selon moi mérite d'être mis en lumière. Ceci dans une dynamique de spectatrice émancipée, au sens énoncé par Joël Kerouanton en 2020. Je cherche à comprendre l'œuvre en m'affranchissant de tout codes esthétiques, il s'agit de m'appropriier le projet de sorte que ma mémoire et mon expérience de celui-ci forme une œuvre nouvelle, une mémoire supplémentaire, artistique et somatique.

Cette recherche se présente comme une étude de cas du projet de Vadori-Gauthier, menée via l'analyse d'extraits de celui-ci d'un point de vue objectif mais également de manière auto-ethnographique. Puisqu'il s'agit de comprendre ma réception et mon vécu en tant que spectatrice. Elle prend forme dans une recherche qualitative et s'inscrit dans un paradigme constructiviste.

L'étude de cas a été effectuée suivant une méthodologie précise et créée pour cette étude, mêlant les mémoires, les contextes et les environnements, et s'inspirant d'autres méthode d'analyses telles que l'observation et l'analyse du mouvement de Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault. De façon à pouvoir répondre aux objectifs de cette recherche, à savoir, relater et comprendre une expérience de spectatrice d'un projet de performance en lien à son actualité.

Mots clés : danse contemporaine, performance, archive numérique, mémoires, danse politique, danse *in-situ*, actualité, choc esthétique, spectateur émancipé

ABSTRACT

This study began during the confinement caused by the Covid-19 pandemic. This context having turned spectators towards other ways of enjoying the performing arts, the discovery of Nadia Vadori-Gauthier's *Une minute de danse par jour* project was a gateway to a series of personal questions. These ranged from the distribution of this performative project to its effects on spectator reception, via the digital archive, memories, politics, current events and history within contemporary dance, as well as *in-situ* dance.

The aim is to understand the effects of this project on my experience as a spectator, its key points and what I consider that needs to be highlighted. This is part of an emancipated spectator dynamic, as defined by Joël Kerouanton in 2020. My aim is to understand the work, freeing myself from any aesthetic codes, and to make the project my own, so that my memory and experience of it form a new work, an additional artistic and somatic memory.

This research is presented as a case study of the Vadori-Gauthier project, carried out by analyzing extracts from both an objective and an auto-ethnographic point of view. The aim is to understand my reception and experience as a spectator. It takes the form of qualitative research within a constructivist paradigm.

The case study was carried out according to a precise methodology created for this study, mixing memories, contexts and environments, and drawing inspiration from other methods of analysis such as the observation and analysis of movement by Nicole Harbonnier and Geneviève Dussault. In order to meet the objectives of this research, i.e. to relate and understand a spectator's experience of a performance project in relation to its actuality.

Keywords: contemporary dance, performance, digital archive, memories, political dance, *in-situ* dance, topicality, aesthetic shock, emancipated spectator

CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE

A travers l'explication et la présentation de l'origine de mon étude, ce chapitre présente deux grands concepts qui ont encouragé mes choix et déterminé ma motivation pour cette recherche. À savoir : le choc esthétique et l'idée large de la transgression. Ceux-ci sont détaillés et approfondi davantage dans les chapitres suivants. Également, ce chapitre présente le but et les objectifs de ma recherche, ainsi que la question et les sous-questions que soulève cette dernière.

1.1 Origine de l'étude

1.1.1 Motivations profondes

J'ai cru jusqu'ici que ce qui motivait ma recherche était intimement lié à la pandémie et aux restrictions sanitaires qui ont suivi. Telles que la fermeture des institutions culturelles et la hiérarchisation des éléments qui composent notre société. Je fus évidemment plus particulièrement touchée par le cas du monde de la danse, puisqu'il s'agit de ma pratique et de la communauté dans laquelle j'évolue depuis que je suis enfant. Comme on peut le lire dans *Du nouage des corps : en ère pandémique* d'Esther Morère Diderot :

En cette période de pandémie de la Co-vide 19, à travers laquelle un nanométrique virus mène la vie dure sur une échelle planétaire, semblant placer les corps en suspens, un peu plus dans le vide, les enfermant en 2D, [...] nous souhaitons faire un détour du côté de l'art scénique, celui de la danse particulièrement, art pointé aujourd'hui comme non essentiel et qui met le corps au centre de sa création. (2021, p.71)²

C'est en effet, comme l'exprime cette citation, cette rupture du lien physique entre l'art et les corps qui selon moi était le traumatisme qui avait induit ma recherche. Or, en me questionnant à nouveau sur mes motivations profondes, je me suis rendu compte que ce qui incitait réellement ma démarche à la maîtrise était en réalité le résultat d'un choc esthétique face à un projet en particulier. Car effectivement, c'est en découvrant le projet *Une minute de danse par jour* de Nadia Vadori-Gautier que j'ai souhaité me lancer dans la recherche. Par choc esthétique, je fais référence à la théorie

¹ Proverbe chinois ayant inspiré le projet *Une minute de danse par jour*.

² Dans ce texte, Morère Diderot se place selon le contexte de la pandémie de la Covid-19 vécue en France.

malrucienne : « Sa théorie du choc esthétique est connue. Elle repose sur l'idée que l'art détient un message seulement accessible par le dialogue direct, la rencontre, la « présence » avec l'œuvre. » (Jean-Miguel Pire, 2016, p.1). C'est ce concept d'André Malraux auquel je m'identifie quand j'essaie d'expliquer mon expérience personnelle face au travail de Vadori-Gautier : une rencontre intime sans préambule dans le décor de la vie quotidienne, qui permet de nouer un dialogue avec l'œuvre et de créer un lien social, une « identité collective » (Alexandre Eyries, 2014, p.83). Ce projet m'a apporté ce dont j'avais besoin pendant la période pandémique qui a fait basculer le confort et les habitudes de tous, comme l'auteur Sylvie Roques l'exprime dans *Entre dystopies et utopies artistiques : la création au temps du corona virus* (2020) : « Un constat quant à nos libertés s'impose. De tels dispositifs ont modifié durablement nos façons de vivre et d'être au monde, comme tout autant nos expériences du vivre ensemble. » (p.1). J'ai pris conscience qu'avec seulement une minute par jour, il était possible d'apporter de la poésie au cœur de la vie quotidienne, de s'exprimer et de se lier à l'Autre. Par l'Autre j'entends se lier au contexte, à l'environnement, à l'actualité et aux autres esprits et corps. J'ai réalisé qu'une seule action répétée pouvait avoir énormément d'impact sur au moins une personne, puisque cela a été le cas pour moi. C'est la réalisation de tous ces éléments découverts grâce à ce projet qui a donné la véritable impulsion à ma recherche.

1.1.2 Description du projet

1.1.2.1 Le projet artistique

Le projet *Une minute de danse par jour* a commencé le soir du 7 janvier 2015, après l'attentat de Charlie Hebdo, à Paris. Celui-ci a donc vu le jour bien avant l'ère pandémique de 2020, mais il était déjà issu d'un questionnement en lien à une époque et à un contexte particulier, comme Vadori-Gauthier l'écrit dans son livre *Danser Résister* (2018) :

Le soir du 7 janvier 2015, date de l'attentat à Charlie Hebdo, j'ai mis au point le projet *Une minute de danse par jour*, pour agir une présence sensible dans le monde. Nous traversons en effet une époque particulière, à la fois difficile et pleine de promesses, en France, mais aussi ailleurs. Alors que les attentats se multiplient, que la situation internationale est incertaine et que des positions discriminatoires et dogmatiques se durcissent, on peut aussi sentir de nouvelles alliances, des solidarités, des ouvertures ou des prises de conscience collectives. (p.7)

Le projet de Vadori-Gauthier, comme elle le dit elle-même dans son livre, consiste à la performance d'un « non-solo collectif » (p.6) d'une minute de danse par jour qu'elle qualifie comme un acte de résistance poétique au quotidien. Ces minutes de danse performées chaque jour sont filmées puis publiées sur son site internet (<http://www.uneminutededanseparjour.com>) et ses réseaux sociaux. Par *non-solo collectif*, Vadori-Gauthier sous-entend que même si elle entreprend ce projet seule, ses danses ne sont jamais des solos puisqu'elles existent via les relations qu'elles créent : « *La minute de danse n'est pas un solo, même si on est seul. C'est la relation qui est première : entre le danseur et le lieu, les matériaux environnants, les personnes. La danse connecte des éléments hétérogènes et manifeste les liens.* » (p.3). Cette affirmation est par ailleurs la septième règle des « 14 règles pour accomplir une minute de danse ou toute autre action poétique au quotidien » (p.2), publiées au début de son livre.

En écho avec ce que j'énonçais plus haut, le projet de Vadori-Gauthier est notamment construit sur une idée d'action et de résistance. Par sa création à la suite de l'attentat à Charlie Hebdo et par sa qualification de réponse à un contexte particulier : « Dans ce contexte, j'ai voulu m'assigner une action quotidienne, petite mais réelle et répétée, qui œuvre pour une poésie en acte. » (p.7). Les mots employés par Vadori-Gauthier dans son livre pour décrire son projet parlent d'eux-mêmes : acte, résistance, manifester (p.7). Il est donc facile de qualifier son projet de performance, synonyme d'action. En qualifiant son acte de résistance (p.7), Vadori-Gauthier sous-entend également que son projet artistique est politique. En effet, du latin *resistere* (faire face, s'arrêter), le sens ordinaire de résistance est une réaction visant à empêcher ou au moins diminuer une situation. Politiquement, c'est le refus de se soumettre à un pouvoir (Clément *et al.* 2011, p.391). C'est donc dans la théorie considérant l'art comme politique que va s'inscrire cette étude de cas.

Toujours dans cette idée d'acte de résistance poétique en réponse à un contexte particulier, les minutes dansées sont inséparables d'un contexte historique mais également d'un territoire. Vadori-Gauthier le dit dans son livre : « La succession des danses est donc inséparable d'un contexte historique et d'un territoire, elle se compose au fil des jours et en dialogue direct avec les choses. » (2018, p.6), intrinsèquement lié à Paris selon elle (p.8), puis qu'il s'agit de la ville qui héberge la majorité de ses minutes de danse. Cette notion de territoire nous ramène à celle de frontières, culturelles et géographiques. Ces frontières sous-entendant également leur transgression, notion

sur laquelle je reviendrai plus tard, et rendue ici possible grâce au mode d'archivage des minutes de danse.

Les vidéos de Vadori-Gauthier postées sur son site et ses réseaux sociaux ont la capacité de traverser les frontières par leur mode d'archivage. Celui-ci induit et permet d'autres concepts. Comme celui de participation au patrimoine, les vidéos archivées témoignent de moments précis de l'histoire et de l'époque des lieux qu'elles habitent. Patrimoine permettant aussi la commémoration, que l'archive soit celle d'une histoire collective ou qu'elle soit reliée à une histoire et un contexte plus personnel. Ceci sous-entend également le concept de mémoires plurielles et mélangées, sur lequel je m'étendrai également plus tard.

Tous ces éléments ne font que renforcer l'idée selon laquelle c'est la relation qui prime au sein du projet *Une minute de danse par jour*. La relation à l'Autre, comme je l'annonçais dans mes motivations à cette recherche : à l'environnement, au contexte, au territoire, au temps et à l'espace, aux autres êtres vivants.

J'évoquais plus haut les « 14 règles pour accomplir une minute de danse ou toute autre action poétique au quotidien » (p.2), pour plus de clarté, j'ai voulu regrouper ces 14 règles en plusieurs catégories qui inspirent ma recherche. La première étant celle que je lie à l'aspect performatif du projet de Vadori-Gauthier, et qui englobe selon moi les règles suivantes :

1- La première règle pour faire une minute de danse c'est de la faire. Il faut avoir la ferme intention de la réaliser quelles que soient les conditions et les circonstances du jour, n'importe où, seul ou avec quelqu'un, dans un bel endroit ou non. Il faut que le jour soit dansé. Ça ne peut être reporté au lendemain. Cette action doit être accomplie quoi qu'il arrive. (p.3)

8 - La minute de danse ne se répète pas à l'avance, elle se fait. On ne prévoit pas ce qu'on va faire, ni comment. On se lance avec l'intention d'activer quelque chose et on voit bien ce qui se passe. (p.3)

9 - Il faut « craquer l'allumette du temps présent », porter l'instant à incandescence autant que faire se peut. Parfois on rate, mais on donne tout, même si on n'a pas grand-chose. Ce sera la danse du jour. (p.3)

La deuxième catégorie serait pour moi celle de la connexion à l'Autre dont je parlais précédemment. La connexion avec l'instant présent tel qu'il est, avec l'environnement, la situation, et le vivant autour :

2 - La minute de danse est faite dans l'état réel du corps, du jour, de la météo, et dans les lieux dans lesquels on se trouve, de préférence. On n'essayera pas d'enjoliver les choses. On prend acte des circonstances telles quelles sont. (p.3)

3 - La minute de danse habite les interstices de la vie courante. Elle peut : a) faire irruption dans une situation b) ou s'y couler c) ou devenir presque invisible. (p.3)

4 - La minute de danse comporte une part irréductible d'imprévisibilité. La danse se compose au fil des jours et avec ce qui est en train de se passer. (p.3)

12 - L'action filmée ne fait l'objet d'aucun montage. Il n'y a rien à retirer ce n'est pas un « best of ». On fait avec une durée continue. (p.3)

Dans cet esprit, les règles suivantes (dont une que j'ai déjà citée) évoquent selon moi la création d'un espace relationnel et sous-entendent le franchissement de certaines frontières entre les cases :

6 - Les minutes de danse peuvent impliquer des artistes ou des non artistes de façon égale. (p.3)

7 - La minute de danse n'est pas un solo, même si on est seul. C'est la relation qui est première : entre le danseur et le lieu, les matériaux environnants, les personnes. La danse connecte des éléments hétérogènes et manifeste des liens. (p.3)

Enfin, ce franchissement des frontières nous amène au concept de transgression, de certains aspects et de certaines règles, que je vais longuement explorer au cours de mon étude. Notamment avec les règles ci-dessous :

5 - La minute de danse n'est pas un spectacle. Moins il y a de spectateurs prévenus d'avance, mieux c'est. Il peut y avoir des participants, des passants, ou des gens impliqués dans leurs actions quotidiennes. (p.3)

10 - Il faut que la minute « œuvre » comme vecteur de transformation, c'est-à-dire qu'à la fin de la minute de danse quelque chose dans l'état des corps, dans l'état des lieux ou dans l'ambiance ait changé et soit teinté d'une émotion qui soit de préférence la joie, mais qui peut être d'une autre nature. Si ce n'est pas le cas, il faudra la refaire, ailleurs, plus tard. (p.3)

11 - Si un agent de sécurité ou de fore de l'ordre tente d'interrompre la danse, essayer de tenir une minute. (p.3)

13 - Concernant les autorisations : si elles sont impossibles, trop compliquées à obtenir, ou qu'on veut ménager un effet de surprise, on ne demande pas d'autorisation. En revanche, lorsque c'est possible, il n'y a aucune limite aux autorisations que l'on peut demander afin de prévoir les minutes dans les meilleures conditions de leur réalisation. (p.3)

14 - Tout est à faire, tout est à refaire, chaque jour. (p.3)

Les minutes de danse brisent les frontières scène/public, artiste/spectateur et celles de la représentation en utilisant la performance *in situ*, en infiltrant le quotidien en se donnant pour mission de modifier le réel et d'y apporter de la poésie.

1.1.2.2 Contexte historique du projet

Avant d'approfondir plus tard la présence de la transgression au sein du projet de Vadori-Gauthier et ses multiples directions, j'aimerais rappeler l'origine même de son projet, elle-même fourmillant de transgressions.

En effet, Vadori-Gauthier a débuté son projet à la suite d'un événement tragique : l'attentat à la rédaction du journal Charlie Hebdo à Paris, le 7 janvier 2015. Comme je viens de l'évoquer, cet événement sous-entend lui-même plusieurs transgressions, notamment liées à la culture française. Pour rappel, Charlie Hebdo est un hebdomadaire français avec un positionnement politique de gauche, « c'est un journal antimilitariste, satirique et anticlérical » (F.Mijs, graphiste pour *Le Monde*, communication personnelle, 14 octobre 2022). Comme nous pouvons le lire dans l'article de l'historien Stéphane Mazurier pour *Le nouvel Observateur* (2015), le journal Charlie Hebdo, défenseur acharné de la liberté de la presse est un « héritier des valeurs libertaires de mai 68³ ». Charlie Hebdo, dès ses débuts, « cogne sur tous les pouvoirs » (Nancy, 2021), et critique la

³ Mouvement de contestation politique, sociale et culturelle qui se développa en France en mai-juin 1968. Cette contestation a découlé d'un mouvement de révolte étudiante sans précédent, né du malaise latent au sein de l'université française. Mai 68 fut une remise en cause globale des valeurs traditionnelles de la société française qui a débouché sur des grèves et des crises sociales. Cet événement est considéré comme une libération de la parole aux allures de révolution, culturelle, sociale et politique. Il est parfois appelé aujourd'hui le « mouvement soixante-huitard ». (Delporte et *al.*, 2010).

politique comme l'église catholique en pointant du doigt des débats sur la pilule contraceptive, l'avortement ou encore l'homosexualité.

Dans un article de Richard Sénéjoux (2015), on voit qu'en 2006 et 2007, le journal est victime d'une polémique à la suite d'une première caricature de Mahomet, prophète fondateur de l'Islam. Plus loin, Sénéjoux nous parle de l'incendie criminel qui a dévasté les locaux du journal, qui se réfugie à la rédaction du journal Libération, en 2011. On constate aussi qu'un an plus tard en 2012, des nouvelles caricatures de Mahomet déclenchent à nouveau une polémique. Avant ces événements, il y a également tout un contexte international et une suite d'incidents dans différents pays qui mènent à l'attentat de Charlie Hebdo. On peut notamment penser à la polémique causée par le dessin d'un caricaturiste danois. Dans l'article de Stéphane Jarno pour *Télérama* (2021), la dessinatrice Corinne Rey dite Coco, membre de l'équipe de Charlie Hebdo de 2008 à 2021, l'exprime bien :

Il y a déjà eu beaucoup de livres très documentés sur l'histoire de *Charlie*, mais il me semblait important de rappeler la préhistoire de l'attentat, tout ce qui y a conduit. En fait, tout commence dès novembre 2004 avec l'assassinat de Theo Van Gogh, aux Pays-Bas, un cinéaste qui avait consacré un court métrage à l'islam. Et puis les caricatures de Mahomet publiées par un quotidien danois l'année suivante et par plusieurs journaux français en février 2006, dont *Charlie*. Suivront l'incendie de nos locaux en 2011 et le procès des caricatures en 2012, qu'on se rappelle encore un peu aujourd'hui, car il y a eu un déluge de déclarations à l'époque. (Coco dans Jarno, 2021)

À travers ce survol de l'histoire de Charlie Hebdo, on comprend que celui-ci n'a pas toujours fait l'unanimité. Souvent attaqué et victime de polémiques, le journal a tout de même continué de publier, et continue encore aujourd'hui, toujours imprégné de *l'esprit Charlie* : « une liberté de ton, d'humour décapant, d'irrévérence et de fierté, structuré autour de solides valeurs de gauche, où la défense de la laïcité figurait souvent en première ligne. », comme l'explique Pierre Jaxel-Truer dans le journal *Le Monde* : *C'est quoi l'esprit "Charlie Hebdo" ?* (2015).

Même si le blasphème ne constitue pas un délit en France, et qu'il ne s'agit donc pas de transgresser une loi officielle, il est facile de faire le parallèle entre l'esprit de Charlie Hebdo et la transgression de ce qui est tabou, de ce dont on ne parle pas, dans une ou plusieurs sociétés. Transgresser c'est peut-être aussi dessiner et publier (et/ou danser) ce que l'on n'ose pas dire.

C'est en conséquence de cet esprit Charlie Hebdo que le 7 janvier 2015, vers 11h20 à Paris, au 10 rue Nicolas-Appert, deux hommes cagoulés (les frères Kouachi) parviennent à pénétrer dans les locaux de la rédaction du journal Charlie Hebdo. Pour cela ils abattent l'employé de l'accueil puis prennent en otage la dessinatrice Coco, la forçant à les mener à Stéphane Charbonnier (1967-2015) dit Charb, directeur de la rédaction au moment des faits et principal visé, et à taper le code de la porte qui sécurisait désormais les locaux de la rédaction. Ils entrent en pleine réunion hebdomadaire du journal et tuent froidement les personnes rassemblées (Sabot, 2015). Onze personnes trouvent la mort lors de cette fusillade, les dessinateurs Jean Cabut (1938-2015), dit Cabu, Bernard Verlhac (1957-2015), dit Tignous, Georges Wolinski (1934-2015) et Charb en font partie. Malgré la protection policière de ce dernier depuis l'affaire des caricatures de Mahomet quelques années auparavant. Le policier qui le protégeait fut également abattu. Cet attentat ouvrira la série du 7, 8 et 9 janvier, avec la fusillade de Montrouge et la prise d'otage de l'Hyper Cacher. Les survivants de la rédaction prennent la décision de publier le journal comme prévu le mercredi de la semaine suivante. Ce numéro, le 1178, sera surnommé « le numéro des survivants », et sera tiré à huit millions d'exemplaires, que les Français vont s'arracher, dans le but de soutenir le journal et les familles des victimes (Nancy, 2021). La couverture est signée Renald Luzier, dit Luz⁴, épargné car il est arrivé en retard à la rédaction ce matin-là, comme on peut le lire dans *Le Monde* (Barthet, 2015). Depuis l'attentat, la rédaction de Charlie Hebdo se trouve dans un local protégé, à une adresse secrète, dans Paris (Nancy, 2021).



Figure 1

⁴ Voir figure 1 p.19.

Cinq ans plus tard, le 2 septembre 2020, a lieu le procès de l'attentat, même si les deux hommes qui ont fait feu à la rédaction de Charlie Hebdo ont été abattus par les forces de l'ordre le 9 janvier. Celui-ci vise des accusés suspectés d'être impliqués et complices (Nancy, 2021). Ce procès dure plusieurs semaines et est exceptionnel puisqu'il est « le premier procès pour terrorisme enregistré pour l'histoire » (Nancy, 2021). Il est également ouvert au public et couvert par une multitude de médias nationaux et internationaux. Ce procès représente 200 parties civiles, une centaine d'avocats et 14 accusés, jugés pour leur degré de complicité (Nancy, 2021). Le 2 septembre 2020, jour d'ouverture du procès, Charlie Hebdo republie en Une les caricatures de Mahomet qui ont fait polémique depuis la création du journal avec comme titre « Tout ça pour ça »⁵. Au sujet de cette couverture, Laurent Sourisseau, dit, Riss, s'exprime :

J'ai voulu qu'on les publie parce que ce sont des pièces à convictions. C'est le mobile du crime. Et on ne pourra pas aborder ce procès si on n'a pas dès le départ en tête le mobile du crime. Je ne voulais pas qu'on oublie la raison pour laquelle nos amis ont été tués, pour ces quelques dessins. [...] Il y a aussi une autre raison un peu sourde, nous on n'a pas republié les caricatures depuis le 7 janvier, et c'était ce que voulaient les frères Kouachi, ils voulaient justement que plus jamais on ne republie ça. Et donc vrai qu'il y avait quand même un petit arrière-goût amer de dire qu'on allait finalement obéir aux injonctions des deux terroristes. [...] Il m'a semblé aussi que c'était une manière de dire non. (Riss dans Nancy, 2021)



Figure 2

⁵ Voir figure 2 p.20.

Le déroulé de ce procès est malheureusement percuté par d'autres attentats. Le 25 septembre 2020, un homme se rend rue Nicolas-Appert à Paris, en pensant y trouver la rédaction de Charlie Hebdo, et blesse gravement deux personnes. Puis, le 16 octobre de cette même année, Samuel Paty, professeur d'histoire-géographie au collège, est décapité pour avoir montré une caricature de Mahomet, tirée de Charlie Hebdo, dans le cadre d'un cours sur la liberté d'expression (Nancy, 2021).

On constate réellement la transgression de plusieurs frontières au cœur de cet événement. En plus de transgresser les valeurs étatiques en dérogeant à la loi de la Liberté de la presse⁶, l'attentat de Charlie Hebdo transgresse et interroge la frontière de la Liberté d'expression. En effet, la question de savoir si publier les caricatures de Mahomet méritait une sanction s'est posée à plusieurs reprises, dans des articles de journaux mais aussi des articles scientifiques. On le comprend dans *Le débat public à la suite de l'attentat contre Charlie Hebdo – Y a-t-il une éthique de la liberté d'expression ?* de Gille Gauthier (2017) ou encore dans l'ouvrage de Morin et Singaïny, *Avant, pendant, après le 11 janvier* (2015) : « Il y eut problème au moment de la publication des caricatures. Faut-il laisser la liberté offenser la foi des croyants en l'islam en dégradant l'image de son prophète, ou bien la liberté d'expression prime-t-elle sur toute autre considération ? » (p.16).

Pour tenter de répondre à cela, il faut déjà essayer de comprendre l'importance de la caricature au sein de la culture française. En effet, un lien étroit unit l'art de la caricature⁷ à la loi de la liberté de la presse. Comme on peut le lire dans l'article de Odile Morain pour *Franceinfo*, c'est à partir de 1881 que la caricature se libère en France, grâce à la loi sur la liberté de la presse qui lui offre un espace d'expression quotidien à travers la publicité. Comme Morain l'explique, la caricature, tout comme les affiches, sont un moyen percutant pour la presse de communiquer rapidement et simplement avec ses lecteurs. L'effet incisif que permettent ces dessins de presse ou d'affiche donne une nouvelle dimension au travail des artistes : « Les caricatures et les affiches ont en commun de viser une cible et d'avoir pour but l'efficacité et la synthèse graphique. Ils mettent au service de l'affiche leur art et leur technique. » (Vanderf dans Morain, 2016). Également, dans

⁶ Loi du 29 juillet 1881, chapitre II, article 5 : « Tout journal ou écrit périodique peut être publié sans déclaration ni autorisation préalable, ni dépôt de cautionnement. ». (<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070722/>)

⁷ Œuvre d'art figurant un être quelconque, le plus souvent humain, sous un aspect rendu volontairement affreux, difforme, odieux ou ridicule, tout en restant jusqu'à un certain point ressemblant et reconnaissable (Étienne Souriau, 1990/2010)

l'article de Jarno paru dans *Télérama* en 2021, Coco, l'ancienne dessinatrice de Charlie Hebdo, évoque ce que pensait Charb au sujet du lien entre sa culture et le dessin satirique, et ce au moment où une certaine partie de la population française remettait en question la non-culpabilité du journal dans les différentes attaques dirigées contre celui-ci :

Charb parlait vraiment bien de tout cela. En 2012, il s'activait beaucoup pour désamorcer tous ceux qui trouvaient que Charlie l'avait bien cherché. Il parlait simplement, sans s'emporter, il voulait juste défendre son droit à la caricature, cette liberté d'expression chère au journal et qui demeure encore, en France, un droit imprescriptible. (Coco dans Jarno, 2021)

Ce « droit imprescriptible » cité au-dessus c'est, comme le dit Morain, cette liberté de pouvoir parodier la réalité et critiquer la société. Toujours selon Morain, ce qui fait le succès de cet art, c'est aussi la capacité que possède la caricature à transformer les Unes de journaux en véritables affiches, avec du mouvement, de la couleur et de l'humour.

Matériellement, les normes du spectaculaire sont également transgressées par la plupart des innombrables œuvres d'art qui ont vu le jour après cet attentat⁸, dont le projet *Une minute de danse par jour* fait partie. Si, comme le dit Gérard Mayen dans son texte sur la performance artistique pour le centre Pompidou à Paris (2011), la signification étymologique du mot performance est de s'accomplir à travers une forme artistique « [produite] en dehors de tout contexte scénique conventionnel » et est synonyme d'action, alors pour beaucoup de la production artistique post attentat du 7 janvier 2015, on peut parler de performance. C'est effectivement le cas du projet de Vadori-Gauthier, elle l'évoque dans son livre :

« Depuis les attentats de janvier 2015, je me suis engagée dans un acte de résistance poétique : *Une minute de danse par jour*. C'est ma façon de manifester pour une poésie en acte [...] Le soir du 7 janvier 2015, date de l'attentat contre Charlie Hebdo, j'ai mis au point [ce] projet, pour agir une présence sensible dans le monde. » (2018, p.7).

Car au-delà du constatatif, la plupart des œuvres post attentat du 7 janvier 2015 deviennent performatives notamment grâce à leurs différentes formes : différents supports matériels (comme sur des pancartes lors des manifestations) et numériques (comme en image diffusée sur les réseaux

⁸ On peut citer notamment les dessins de l'illustrateur belge LECTRR, ou encore de Geluk et d'Uderzo.

sociaux) ainsi que les formes passives (comme phrase affichée dans les rues) ou actives (comme slogan porté ou crié par des manifestants). Vadori-Gauthier traduit ce phénomène comme une action impliquant le politique, elle dit :

Ainsi, les artistes questionnent l'agencement artistes/public induisant spontanément des pratiques performatives nouvelles [...] En cela, la danse implique le politique [...] Elle nous pousse à chercher de nouvelles façons de penser, de rêver, de sentir, de ressentir et d'agir ensemble. (p.11)

Ceci nous ramène au discours de Christian Ruby dans *Émancipations du spectateur d'art d'exposition* (2016) : « une traversée des frontières entre les différentes spectatorialités (politique, médias...) » (p.207). Non seulement parce que Vadori-Gauthier considère son projet comme politisé et questionnant l'agencement artiste/public, mais aussi parce qu'elle utilise plusieurs médias pour le transmettre au public, mais j'approfondirai ces notions au fur et à mesure de cette recherche.

Également, il y a une question de transgression des frontières du territoire. Dès lors que l'attentat est en partie une conséquence d'un conflit ayant lieu à l'étranger, « Il signifie l'irruption, au cœur de la France, de la guerre du Moyen-Orient » (Morin et Singaïny, 2015, p.16). Ceci met en lumière un autre problème, séquelle de la transgression de frontières : celui de la mondialisation de l'information. Il s'agit d'un problème du 21^{ème} siècle, dû notamment à internet, puisque c'est la mondialisation de l'information qui permet aux caricatures de Mahomet publiées dans Charlie Hebdo de faire le tour du monde rapidement. L'avocat de la rédaction de Charlie Hebdo, Richard Malka, encapsule très bien cette idée dans le documentaire de Nancy (2021) :

En quelques heures, cette Une va être commentée dans le monde entier. C'est-à-dire qu'il y a eu un choc avec la nouvelle époque qui était la nôtre : internet et l'information qui s'est mondialisée. Charlie Hebdo qui n'était lu qu'en France, avec notre culture, se retrouve au Yémen, par la grâce d'internet. Ce n'est pas la même culture, ce n'est pas la même sensibilité, et là ça fait des manifestations et des drapeaux brûlés. C'est le monde tel qu'il est devenu, il faut faire avec. Est-ce que parce que cela va être lu en Arabie Saoudite, il faut s'interdire de publier ça en France ? Ce serait quand même un petit problème. (Malka dans Nancy, 2021)

Cette question de la mondialisation de l'information est également visible avec la trajectoire du slogan « Je suis Charlie », phrase emblématique du mouvement social post-attentat et inspiration

d'énormément d'œuvres d'art. C'est le directeur artistique du magazine *Stylist*, Joachim Roncin, qui est l'auteur de ce slogan, devenu culte dans le monde entier. L'image de cette phrase écrite blanc sur noir, avec la même typographie que le logo du journal Charlie Hebdo⁹, a traversé le monde entier en quelques heures grâce aux réseaux sociaux. On retrouve d'ailleurs ce slogan sur la Une de Charlie Hebdo qui a suivi l'attentat du 7 janvier¹⁰.



Figure 3

Twitter a également annoncé que l'hashtag #JeSuisCharlie a été repris 3,5 millions de fois le jour même de l'attentat, ce qui est un record pour un hashtag en français (Bulot, 2020). Ce fait démontre parfaitement l'effet boule de neige que peut avoir une simple action ou création, dans une société mondialisée. Ceci nous permettra plus tard de faire un parallèle avec la diffusion du projet de Vadori-Gauthier via internet et les réseaux sociaux. Dans la vidéo de la deuxième minute de danse, postée le 15 janvier 2015 sur son site, Vadori-Gauthier danse avec en main un exemplaire du « numéro des survivants », laissant voir le fameux « Je suis Charlie »¹¹.

⁹ Voir figure 3 p.24.

¹⁰ Revoir figure 1 p.19.

¹¹ Voir figure 4 p.25.



Figure 4

Vadori-Gauthier a d'ailleurs elle-aussi conscience des problèmes que peut engendrer la question de la mondialisation, elle dit dans son livre que le contexte de mondialisation tend à généraliser, à universaliser et à coder les différences en les assignant à des catégories signifiantes et que son projet se présente comme une résistance à ce mouvement, en voyageant dans les intervalles entre les cases. (2018, p.7).

Pour toutes les raisons que j'ai présentées ici et que je développerai plus tard dans ce travail, le concept de transgression est au cœur de mon angle d'approche pour mon étude de cas du projet *Une minute de danse par jour*. Et il l'est au sein même de la genèse du projet. J'y ferai donc référence de plusieurs manières tout au long de mon analyse.

1.2 Choc esthétique et transgressions

1.2.1 Choc esthétique

Comme je l'ai évoqué plus haut, je m'appuie sur la théorie malrucienne pour définir le choc esthétique que j'ai vécu à la suite de la découverte du projet de Vadori-Gauthier. Théorie selon laquelle chaque œuvre est perçue et interprétée par des individus singuliers. (Eyries, 2014, p.83).

La théorie suppose que chaque personne connaisse une rencontre intime avec une œuvre avec laquelle elle noue un dialogue interprétatif. (p.83). C'est ce dialogue interprétatif que j'ai retrouvé dans le projet de Vadori-Gauthier, qui se crée dans l'infiltration dans le quotidien de manière à y apporter de la poésie, « pour agir une présence sensible dans le monde » (Vadori-Gauthier, 2018, p.7) et à y bousculer le rythme.

Cette idée de modification de rythme par une œuvre est soulevée dans *Changer de rythme pour sortir de la représentation* de Pierre Katuszewski (2013). Selon lui, en prenant l'exemple du théâtre contemporain, après avoir fait pénétrer le spectateur dans un rythme différent du temps quotidien en jouant sur les variations rythmiques au sein même de son œuvre, l'artiste peut précipiter un choc esthétique provoquant des émotions chez le spectateur (p.8-9). Qu'y a-t-il de plus évident pour changer le rythme du quotidien qu'un corps se mettant à danser au milieu des gens qui marchent, qui travaillent, qui attendent, qui vivent, plaçant ses mouvements hors de la grille rythmique déjà présente ? Qu'un mouvement poétique venant briser le rythme machinal d'une scène de vie quotidienne ? Ceci fait écho à la troisième règle énoncée par Vadori-Gauthier : « *La minute de danse habite les interstices de la vie courante*. Elle peut : a) faire irruption dans une situation b) s'y couler c) ou devenir presque invisible. » (2018, p.3).

Katuszewski continue en précisant que les changements de rythmes évoqués sont une façon de prendre en compte le spectateur, « une sorte de "soin" esthétique » (p.9). Une façon de lui laisser le temps de ressentir, de recentrer le spectateur sur lui-même et de recréer un « espace communautaire temporaire » (p.9). Ce qui résonne avec le dialogue interprétatif et à l'identité collective déclenchés par le choc esthétique selon Malraux.

Cette prise en compte du spectateur qui lui permet de se recentrer sur lui-même et de lui laisser le temps de ressentir, autorise le spectateur à devenir un *spectateur émancipé*. Dans *Mon histoire de spectateur* de Joël Kerouanton (2020), on comprend les différentes étapes du parcours d'un spectateur ne sachant comment se positionner face à une œuvre, partager une expérience esthétique et en rendre compte précisément (p.139), et vivant un choc esthétique lui permettant de devenir un *spectateur émancipé*. Kerouanton évoque clairement cette recherche du choc esthétique dans son texte : « On n'ose y penser et pourtant : on rêve d'un choc. D'un emballement. D'un corps à corps. D'une effusion comme jamais. On rêve qu'on ne s'en remettra pas. » (p.141). En plus de cette attente du choc esthétique, Kerouanton identifie aussi le soulagement de l'avoir vécu, afin de quitter le statut qu'il nomme « spectateur-culpabilisé » (p.140) :

Dans mon parcours de spectateur, j'avais espéré un jour vivre un choc relationnel, et ce choc avait eu lieu. J'avais espéré un jour vivre un choc esthétique, et ce choc avait eu lieu. J'avais espéré un jour vivre un choc de connaissance, et ce choc avait eu lieu. (p.142)

Kerouanton écrit parvenir à devenir un *spectateur émancipé* grâce à ce choc esthétique. Ce qu'il définit dans son *Dico du spectateur* (<https://ledicoduspectateur.net>), œuvre littéraire interactive, comme :

Ignorant des codes esthétiques, possède un savoir à l'œuvre dans sa façon de regarder. Affirme sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire. Sa liberté de point de vue produit du sens là où les critiques d'art n'en produisent plus. Regarder n'est pas une réaction, mais une action. Regarder un spectacle, c'est l'interpréter, le redécouper, se l'approprier. Observe, sélectionne, compare, lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres lieux. Participe à la performance en la refaisant à sa manière. Voit, ressent et comprend quelque chose pour autant qu'il compose son propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performeurs. En somme, compose un poème avec les éléments du poème qu'il a en face de lui. (p.141)

Pour Kerouanton, devenir un *spectateur émancipé* lui permet non seulement de se recentrer sur lui-même, comme je l'ai évoqué plus haut, mais également de se situer de manière identitaire et d'identifier un objectif. Il écrit : « Mon projet de vie était (enfin) trouvé : regarder des spectacles pour regarder le monde et me regarder dans ce monde. [...] Regarder des spectacles, c'était ma manière de m'habiter en faisant œuvre d'une forme d'habitation du monde. » (p.143). Ce qu'il appelle sa « danse de spectateur » (p.142).

Dans *Émancipations du spectateur d'art d'exposition*, de Ruby (2016), la théorie de l'émancipation du spectateur confirme la prise en compte du public dont on "prend soin".

Elle s'ancre dans l'idée que tous sont spectateurs, peuvent observer, prendre la parole, développer toute une série de formes de perception différentes et vérifier en commun ce qu'ils observent. La pratique du spectateur n'étant plus hiérarchique, cela implique un mélange des spectateurs entre les différents arts, des préoccupations différentes (entre les arts), et une traversée des frontières entre les différentes spectatorialités (politique, médias...). (p.207)

De plus, toujours dans cette idée de prioriser le ressenti du spectateur et non pas la compréhension de ce qu'il est censé comprendre (Kerouanton, 2020, p.138), Ruby affirme : « Le choc esthétique n'a pas de raison de se muer en compréhension des raisons des choses, ni en décision de changer le monde. » (2016, p.208). Tout ceci encapsule nettement le sentiment qui m'a habitée lors de ma découverte du projet *Une minute de danse par jour*, et qui m'a permis à mon tour de m'émanciper en tant que spectatrice et d'accéder, tout comme Kerouanton, à une forme d'habitation du monde.

1.2.2 Transgressions

Comme vu lorsque j'évoquais la genèse et le contexte historique du projet, le concept de transgression est selon moi omniprésent dans le projet de Vadori-Gauthier et ma réception de celui-ci. Précédemment, je citais Ruby au sujet de la déhiérarchisation de la pratique du spectateur, impliquant une « traversée des frontières entre les différentes spectatorialités (politique, médias...) » (2016, p.207). Cette idée me permet d'introduire et d'expliquer l'importance de la transgression au sein de ma recherche. En effet, je prends ici la transgression au sens de Vincent Estellon dans *Éloge de la transgression* (2005). Il qualifie la transgression de pulsion du vivre à visée exploratoire avec une qualité d'insoumission et de curiosité (p.151). Selon lui, malgré sa connotation péjorative, lorsqu'elle s'apparente à la violation des lois, la transgression peut être libératrice et progressiste. Elle devient une force émancipatrice et affranchissante. Estellon retient quatre directions émanant de l'étymologie latine du mot *transgression*. Les quatre rejoignent mes angles d'approche de ce concept pour le projet de Vadori-Gauthier. La première direction énoncée par Estellon est celle d'une « modalité exploratoire » (p.151), qui sous-entend « passer de l'autre côté, traverser, passer d'une chose à l'autre » (p.151). C'est celle-ci qui prévaut lorsque l'on parle de frontières entre les différentes spectatorialités. Il s'agit de traverser les frontières entre les arts, les disciplines, mais aussi entre les façons de représenter l'art et de l'observer, en tant qu'artiste comme en tant que spectateur. Notamment traverser et/ou modifier la frontière artiste/public. Cette modalité exploratoire de la transgression est selon moi particulièrement présente dans le projet *Une minute de danse par jour*, c'est pour cela que j'approfondirai cet aspect plus tard dans mon étude¹².

¹² Pour introduire un peu plus mon angle d'approche de la transgression ici, j'aimerais citer les trois autres directions énoncées par Estellon dans son texte et auxquelles je vais me raccrocher tout au long de cette recherche. En plus de la modalité exploratoire, Estellon présente également « le caractère insoumis, courageux » (p.151) qui s'apparente notamment au franchissement des lois, « le souci de complétude, de connaissance » (p.151) et le secret (p.151).

1.3 But, objectifs et question de recherche

1.3.1 But et objectifs

Si le sujet de mon étude est le projet *Une minute de danse par jour*, l'objet de ma recherche est donc ma réception personnelle de spectatrice émancipée du projet et mon ressenti face à la performance.¹³ Partant de ce postulat, j'ai pu ressortir de mes premières recherches plusieurs concepts qui selon moi sont les principales pistes de réflexion pour accéder au but de ma recherche, dont certains que j'ai déjà exposés. En premier lieu celui de relation à l'Autre que j'exposais plus haut. Également, celui de l'utilisation et de l'infiltration du quotidien. Celui-ci se rapproche selon moi de la relation au vivant avec la répétition d'une action de manière journalière mais également de la relation au contexte avec le décor de la vie quotidienne qui accueille les danses du projet. Comme vu précédemment je ressors aussi le concept de frontières et de leur transgression, et enfin, celui des différentes mémoires, que je déploierai plus loin.

Mon but de recherche est de comprendre les raisons, les éléments et les phénomènes qui ont permis à ce projet de marquer profondément ma posture de spectatrice. Et ce, par le biais d'une analyse précise du travail de Vadori-Gauthier pour ce projet, de son processus de création, de ses motivations et de l'exécution de ses performances. Mon positionnement est donc suggestif et ma recherche s'inscrit dans un paradigme constructiviste, dans le sens où ma compréhension des éléments est fondée sur l'interprétation de mon expérience, de mon ressenti du projet et de mon état face à ma propre définition de la situation. Je souhaite faire de cette recherche une étude de cas de mon vécu de spectatrice du projet *Une minute de danse par jour* et ce, via une démarche auto-ethnographique.

1.3.2 Question et sous-questions de recherche

Ma question de recherche pour ce mémoire se trouve donc être :

« Quels peuvent être les effets liés à la force de la transgression que me procure, à titre de spectatrice, le projet *Une minute de danse par jour* de Nadia Vadori-Gauthier ? ».

Au cours de ce questionnement introspectif, je souhaite me focaliser sur les vidéos du projet de Vadori-Gauthier étant directement en relation avec un contexte politique, ces vidéos sont classées sur son site dans la catégorie « actualité ». Partant du principe que la culture est le « miroir de la société » (Louis Flandre, 2021) et comme je l'ai annoncé précédemment, je me positionne du côté

¹³ Par "performance" je sous-entends ici l'entièreté du travail de Vadori-Gauthier sur ce projet et non les danses.

de l'art politique puisque, comme on peut le lire ici : « Toute manifestation artistique et d'autant plus celles qui mettent le corps en jeu ne sont-elles pas déjà actes d'engagement, prises de position et mises en œuvre politique d'une vision du monde et d'un agir ? » (G. Dussault dans Montaignac, notes de cours, automne 2021). Si on considère effectivement que la danse est poreuse et qu'elle évolue en fonction du monde dans lequel elle s'inscrit, on peut estimer qu'elle est bel et bien politique. Et ce, même quand celle-ci ne s'affirme aucunement politique. Comme l'atteste Laurent Cordelier dans *Promesses de réparation* (2006) : « Il y a du politique partout, y compris dissimulé dans l'art apparemment le moins politique ». Mon but est donc de pouvoir suivre le projet dans des moments clés de l'actualité parisienne et de me concentrer sur l'analyse de ces danses en particulier. Le fait que ce projet soit intimement lié à la ville de Paris m'y rattache d'autant plus, puisqu'il s'agit de la ville où j'ai grandi. Si cette catégorie « actualité » est celle qui suscite le plus mon intérêt c'est parce qu'il s'agit, comme Vadori-Gauthier le nomme, « une façon de s'agencer aux autres et au monde » (2018, p.10). Également parce que la connexion avec l'actualité induit une forme de résistance politique qui, comme Vadori-Gauthier l'écrit également, « une promesse car elle laisse entrevoir des meilleurs mondes possibles » (p.10). Cette focalisation sur cet aspect du projet me semble importante, puisque sa dimension politique et le territoire auquel il est rattaché sont aussi des pistes évidentes pour en comprendre les effets sur moi. De plus, mon retour à Paris me permet de comparer ma réception du projet depuis l'étranger en tant de pandémie à ma réception de celui-ci en étant présente sur les différents lieux habités par les danses. Ceci me permettant d'observer si un nouveau choc esthétique se produit une fois sur place.

Cette question de recherche soulève plusieurs sous-questions qui viennent la préciser et la clarifier. La première, qui viendrait définir le projet, serait : Quelle est la nature du projet de Vadori-Gauthier, et quelle est son esthétique ? Puis, de manière à comprendre l'intérieur et le fonctionnement de celui-ci : Quels sont les éléments qui le composent et comment s'articulent-ils ? Existe-t-il, au sein de ce projet, des concepts clés nouveaux ou déjà connus ? Les théories scientifiques d'analyse de réception des spectateurs s'appliquent-elles à mon ressenti face au projet de Vadori-Gauthier ? Ma réception diffère-t-elle lorsque je suis à distance et lorsque je partage le même espace que les minutes dansées ? L'objectif serait de trouver les impacts du projet, s'il y en a, sur ma participation de spectateur.

1.4 Originalité de l'étude

Cette recherche étant une étude de cas auto-ethnographique de ma propre réception de spectatrice, celle-ci est déjà originale par sa forme. En effet, l'utilisation de l'auto-ethnographie pour étudier la réception du public diffère des approches historiques et scientifiques, plus connues.

De plus, il s'agit de l'analyse de ma réception d'une œuvre perçue à travers le numérique, et ce dans un temps différé et un espace différent, au cours d'un contexte exceptionnel de pandémie mondiale. Je vais analyser mon ressenti personnel face au projet de Vadori-Gauthier en passant par l'analyse de ses vidéos et l'identification de mes émotions face à celles-ci, en changeant les paramètres, comme ma localisation par exemple, et en distinguant les différences.

CHAPITRE II : CADRE THÉORIQUE

Après avoir abordé mes motivations profondes pour cette recherche, avoir présenté le projet *Une minute de danse par jour*, avoir évoqué les notions de choc esthétique et de transgressions et présenter les buts et objectifs de cette recherche, ce chapitre va se pencher sur le cadre théorique et les concepts clés qui vont me permettre de tenter de répondre à ma question de recherche. Ce chapitre va donc traverser le processus créatif de l'artiste en situant également historiquement la démarche activiste de Vadori-Gauthier, la diffusion de son projet, et commencer à aborder la réception de celui-ci.

2.1 Concepts clés

2.1.1 Processus créatif de l'artiste

2.1.1.1 Démarche activiste

Cette notion de résistance essentielle au projet de Vadori-Gauthier sous-entend donc une idée de danse de manifestation au sein de la démarche activiste de l'artiste. Comme elle l'énonce elle-même : « C'est ma façon de manifester pour une poésie en acte. » (2018, p.7).

Pour se sentir présents, acteurs de notre vie et dans notre corps, y a-t-il une meilleure option qu'un corps en mouvement ? Nombreux sont les corps qui choisissent de se mettre en scène et en action pour se faire entendre, revendiquer et dénoncer. En effet, la manifestation est un mode de participation politique mettant en jeu le corps des individus : grève de la faim, occupation de locaux, sit-in, provocation physique etc. Il s'agit là de proposer un usage politique des corps, légitime et ordinaire, tout en étant physiquement et symboliquement présents dans une lutte ou pour une cause. Mettre son corps en jeu est symbolique dans la mesure où il existe une forte dimension identitaire. Le corps devient vecteur de revendications, le corps est mobilisé et mis en scène. Le corps manifestant peut donner lieu à des usages du corps ordinairement non-pertinents et non-légitimes dans l'espace public. Dans son livre, Vadori-Gauthier évoque clairement cet apport de la poétique dans un espace public parfois austère via son corps en mouvement : « Non pas pour anéantir tout seul à mains nues une organisation terroriste, mais pour vivre, pour inviter des sensations partagées, une douceur interstitielle en ces temps de barbarie. » (2018, p.7). La manifestation, c'est aussi l'effet de masse qui peut être créé par les corps dans l'espace public, et qui participe à la visibilité et à la prise en considération de l'évènement, des corps présents et de

la cause en question. Cette foule de corps entourés d'autres corps, parfois enjoués et parfois en colère, représentant les mêmes valeurs, peut créer des moments d'euphories, hors du temps. Comme nous l'avons déjà évoqué, au sein du projet de Vadori-Gauthier, la relation est première. Elle dit d'ailleurs, « le corps que j'expérimente est généré par ses relations au milieu, à ce qui se passe » (2018, p.9), ce qui fait écho à cette idée.

Dans *Le corps manifestant. La manifestation entre expression et représentation* (1998), Emmanuel Soutrenon écrit « Le cortège manifestant est ainsi le lieu où l'on peut - voir où l'on doit – crier, chanter, invectiver, s'agiter, se contorsionner, frapper des mains ou danser : l'expression corporelle de ses états émotionnels y est de règles. » (p.52), et si ces situations peuvent créer un malaise la première fois, c'est justement parce qu'il s'agit de corps s'affranchissant des conventions. Ceci crée un lien avec la prise de risque du corps dansant de Vadori-Gauthier quand il s'affranchit des règles et les transgresse. Comme on a pu le voir avec sa onzième règle pour accomplir une minute de danse, lorsqu'elle évoque les agents de sécurité et les forces de l'ordre. Cet effet de masse qui donne une impression de puissance à la collectivité des corps, la valeur polémique et le fait d'investir des endroits publics en les bloquant, en chantant ou en dansant peut donc être un outil d'émancipation des corps et donner une sensation d'indépendance, de pouvoir et de maîtrise aux corps. Soutrenon écrit, dans le même texte :

Enraciné[e] dans l'histoire individuelle et collective de ceux qui manifestent, [la manifestation] se situe à la jonction du symbolique, du stratégique et du corporel. Il semble consister en une forme d'*orchestration* publique et polémique d'états de conscience, d'émotions et de sensations éprouvées par une pluralité d'individus. (p.55)

Cet état émotionnel créé et cette représentation des corps en action nous amènent à penser le corps comme un corps "micropolitique".

Felix Guattari, dans *Micropolitiques* (2007), définit le corps micropolitique non pas comme un « mot d'ordre » mais comme une « pensée vivante », une vitalité que l'on sent, que l'on expérimente « dans des rencontres, dans des institutions, dans des affects et aussi à travers quelques réflexions ». Le corps micropolitique est une « force contestatrice qui propose de percevoir le monde différemment et de produire des agencements jusque-là emprisonnés dans des formes d'images référentielles. » écrit Flore Garcin-Marrou dans *Danser/résister* (2018, p.115). Ceci rappelle l'idée explorée dans le premier chapitre de cette recherche, celle de sortir ou de modifier le rythme du quotidien. Une modification du rythme qui permet de percevoir le monde

différemment. En effet, comme vu précédemment, le pouvoir sociétal peut modeler nos corps en nous dictant comment bouger, comment parler et comment penser. Par conséquent il peut aussi modeler nos relations humaines, notre rapport à la nature et à notre propre corps. D'où l'importance du corps-résistant, du corps-manifestant et du corps-micropolitique : se réapproprier son corps dans une société normée qui refuse la multitude et la différence et qui classe les corps selon des caractéristiques indépendantes de la volonté des êtres incarnés dans ces corps. Le corps en mouvement, en représentation et en action se place face au monde pour proposer un autre mode de pensée, pour repousser quelque peu les limites de la norme, pour se connecter aux autres, pour questionner et être réceptif. « Il ne s'agit plus d'un corps image, d'un corps individué mais d'un corps expérientiel qui se déploie et se met dans une disposition empathique de porosité avec le reste du monde. » (Garcin-Marrou, 2018, p.115).

Au sein même du monde de la danse, la question d'un corps-résistant se pose. En effet la danse, bien qu'elle soit un véritable outil d'émancipation des corps en société, a également ses défauts. Par le fait, elle aussi peut, dans certains cas, catégoriser les corps et donner des normes, limitant ainsi sa démocratisation et son accès à tous.

Assurément, la danse peut contribuer à la domestication du corps. Selon la définition du dictionnaire Larousse, la domestication est la « transformation d'une espèce sauvage en espèce soumise à une exploitation par l'homme. ». Dans ce cas-là, le corps devient l'instrument d'une éducation qui vise la maîtrise de ce qui est initialement hors de contrôle comme les affects. Pourtant, on sait que la danse s'adresse autant au corps qu'à l'âme, c'est ce qui la rend importante à la réappropriation des corps. Elle va jusqu'à l'âme en passant par le corps. La danse a d'ailleurs toujours eu une dimension mystique, sacrée, religieuse, de communication divine. Mais, selon Laetitia Monteils-Laeng, Platon a pu à son époque penser que la danse peut aussi rééduquer les corps des citoyens et « consolider leur adhésion aux valeurs de la cité » (2017, p.40).

La danse participerait donc à cette stabilisation sociale et politique. Selon elle, Platon distinguait donc la dimension culturelle et la dimension asservissante de la danse. Sa dimension culturelle est très pacifique, comprend beaucoup d'improvisation et concerne à la fois l'âme et le corps (fêtes, cultes...) et sa dimension asservissante, qui produit des corps beaux et solides, est composée de mouvements ordonnés, organisés et avec une codification précise donnée par la société, qui concerne seulement les corps (entraînements militaires...). La danse peut donc être un "organe" de

contrôle social. Dans *Danser, ordonner, contrôler*, Monteils-Laeng écrit « Si le désir prit à danser peut être un formidable outil éducatif ou un puissant organe de contrôle social, mal orienté, son pouvoir d'influence peut se révéler extrêmement dangereux pour l'équilibre de la cité. » (2017, p.50). En outil de socialisation et de politisation, la danse peut elle aussi être un moyen de séparer les corps en différentes catégories complètement hermétiques les uns des autres (genres, âges, niveaux...). D'ailleurs, les écoles de danse peuvent participer à cette catégorisation, notamment avec la technique classique qui met tous les corps à la barre, les uns derrière les autres, et les classes par niveaux et par sexe. Ce qui peut s'apparenter à la pensée de Michel Foucault sur la société et l'organisation spatiale, quadrillée et classificatrice des corps. Dans *L'école, une fabrique d'anti-corps ?* de Isabelle Ginot et Isabelle Launay (2002), on peut lire que « l'école de danse est par excellence le lieu de transmission des représentations du métier de danseur comme celui où se définit, implicitement et explicitement, une certaine idée de la danse et de la corporéité qui la produit » (p.2). L'école de danse comme on l'entend ici prône donc un corps idéal à la morphologie parfaitement normée et éternellement jeune et sous-entend que ce corps "normalement parfait" serait une qualité suffisante et surtout essentielle pour devenir danseur.

« Un corps parfaitement entraîné, capable d'exécuter n'importe quel mouvement, est-il une condition indispensable pour parler de danse ? » (Van Dijk et Bouche dans Febvre, 2007, p.62).

L'école de danse, à son échelle, pourrait aussi créer des corps académiques, disciplinés et rentables pour qu'ils répondent aux besoins de ce que la société attend en termes de marché chorégraphique. Ginot et Launay écrivent « l'apprentissage de la technique classique est posé comme une évidence universelle (...) qui vise à imposer le modèle d'un corps et d'un geste universel » (2002, p.4).

Mais alors, comme l'écrit Monteils-Laeng, « Comment le corps, principe de nos passions les plus sauvages, peut-il devenir l'instrument même de leur régulation ? » (2017, p.40). Car comme nous l'avons vu précédemment, le mouvement dansé est pourtant un outil pour notre développement mental, et il connecte mon âme à mon corps, il devient un moyen d'expression. Dans le même texte on peut lire : « Il n'y a alors qu'un seul remède : ne mouvoir ni l'âme sans le corps, ni le corps sans l'âme, pour que, se défendant l'une à côté de l'autre, ces deux parties préservent leur équilibre et restent en santé » (2017, p.45). Vadori-Gauthier sort également de cette dichotomie et de cette régulation du corps par sa vision politique, relationnelle et poétique de ses minutes de danse au sein de son projet.

Le rejet de cet académisme ne date pourtant pas d'hier. Il a fortement été critiqué et pensé comme une esthétique dépassée et institutionnelle. Une nouvelle génération de danseurs a donc souhaité, encore une fois, faire reculer les *normes* et affirmer une danse contemporaine ouverte créative et humaine. Dans le texte « Vers le XXIème siècle : le retour du politique ? » de Isabelle Ginot et Marcelle Michel, issu de *La danse du XXème siècle* (2002), on comprend que les lieux traditionnels comme les théâtres sont issus d'une esthétique du spectaculaire (virtuosité, corps idéal, frontalité, scénographies imposantes...) qui fût rejetée par la génération contemporaine pour qui ces lieux étaient inaccessibles.

Les années soixante-dix ont signé une réaffirmation forte de la danse politique. Les critiques s'attaquaient aux productions, au réseau économique, au côté idéologique et à la valeur esthétique. Ils voulaient différencier le spectateur du consommateur et le chorégraphe du *patron* : « On démonte les notions d'auteur, d'œuvre, d'interprète, de spectacle, de spectateur, de théâtre, d'espace scénique : corps viande, bourrelé, vieillissant, corps abject, mis à nu sur scène comme sur une table de dissection » (Bel dans Ginot et Michel, 2002, p.231). On comprend donc la nécessité de montrer et de connaître les *vrais* corps, et non ceux issus des « modèles de représentations dominants » (Ginot et Michel, 2002, p.231). On veut faire apparaître ce qui était imposé comme interdit et exclu par la danse dominante. La danse politique s'oppose en fait à sa politique intérieure, au gouvernement de ses corps, comme une micro-politique représentative de celle qui dirige la société occidentale. Le but étant de reprendre possession des droits sur son corps dans le monde dansé.

Si la danse contemporaine peut être tenue pour un art ou une pratique minoritaire, elle a la chance aujourd'hui d'être aussi le lieu d'une pensée en écho à celle des politiques de minorités qui tentent de faire de l'art, comme de la politique, autrement. (Ginot et Launay, 2002, p.1)

Vadori-Gauthier se joint à cette pensée dans son livre, puisqu'elle considère son projet et sa danse comme politique et comme un moyen de réfléchir autrement :

En cela, la danse implique le politique car elle ouvre les corps et les habitudes, déjouant les normes, créant des ponts et invitant des circulations salutaires. Elle nous pousse à chercher de nouvelles façons de penser, de rêver, de sentir, de ressentir et d'agir ensemble, permettant l'émergence de nouvelles dimensions d'individuation collective. (2018, p.11)

Les danseurs contemporains laissent libre cours à leur créativité en s'affranchissant des règles institutionnelles. La danse contemporaine montre « tous les corps possibles capables de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre » (Louppe, 1997, p.66). Le corps académique de la technique classique efface les autres corps possibles, une « foule de corporéité réduites à l'invisible » (p.66). Une autre danse, comme celle de Vadori-Gauthier, laisse parler le corps de l'interprète à travers le processus chorégraphique, souverain de sa créativité, de sa personnalité, de son individualité, de son histoire, de ses pensées et de sa signature corporelle. C'est la danse de l'avènement du corps et de la profonde individualité.

Le terme *corporéité*, utilisé par Michel Bernard dans *De la création chorégraphique* (2001), désigne un corps qui n'est pas une réalité anatomique mais plutôt un réseau de relations entre nos histoires collectives, individuelles, culturelles et pulsionnelles. La corporéité permet l'invention et la connaissance d'un nouveau corps qui nous ressemble et nous appartient ainsi que la conscience globale de soi. Le corps devient alors, pour Louppe, un véritable instrument de savoir et la danse l'utilise comme un outil de réflexion, de sensation et de rapport au monde. Ce qui rejoint notre pensée, énoncée précédemment, de corps-manifestant et de danse politique ; lorsque le corps se met en jeu et devient un « corps expérientiel qui se déploie et se met dans une disposition empathique de porosité avec le reste du monde. » (Garcin-Marrou, 2018, p.115).

Tout comme nous évoquions un nouveau corps qui n'est plus simplement anatomique mais considéré comme un réseau de relations, la danse contemporaine visualise le corps non pas de manière optique mais de manière intérieure. Dans le film *Une joie secrète* de Jérôme Cassou (2019), Vadori-Gauthier dit qu'elle baisse son regard qui devient intérieur pour entrer dans un état de corps précis qui lui permet d'intervenir en résonnance avec ce qui l'entoure. Il s'agit ici de la fusion entre l'organique, qui comprend le corps et le mouvement, et l'imaginaire, qui comprend l'esprit et les idées. Cette réappropriation du corps comme un corps vécu et non plié à des codes académiques nous renvoie à cette idée de délocalisation de la danse pour la sortir des lieux traditionnels comme les théâtres et l'amener à l'extérieur, dans les lieux publics, pour la mettre en contact avec le monde, avec la réalité. Avec la danse contemporaine, la danse devient un art interdisciplinaire qui aide à l'expression du véritable soi. L'immersion dans le quotidien et la proximité du public rend intimiste l'expérience, les frontières artiste-spectateur sont abattues. Parfois, le fait même de ne pas annoncer à l'avance une représentation de danse *in situ* efface d'autant plus le côté académique. C'est la

prise de conscience des corps dans leur individualité et leur collectivité. Cette esthétique de la rencontre et de la proximité place la danse en position de résistance face au formatage social et plus précisément de l'artiste en danse.

2.1.1.2 Performance et choix de l'*in situ*

Dans cette idée de mettre son corps en situation de porosité face au reste du monde et de sortir des carcans de la danse dans une volonté de connexion à l'Autre, la place de la danse *in situ* devient primordiale. Et pour en revenir à l'utilisation de l'*in situ* dans le projet de Vadori-Gauthier, il faut revenir à la genèse de cette action esthétique. Il est donc intéressant de se pencher sur la danse moderne et post-moderne et sur les différentes raisons qui ont poussé la danse hors des murs pendant ces décennies, hors de cet académisme fortement critiqué et considéré, parfois, comme une esthétique dépassée. C'est ce qu'annoncent Ginot et Michel : « Cet horizon bouché fait naître tout un ensemble de critiques : celles d'une esthétique désormais considérée comme institutionnelle et académique [...] mais aussi du système économico-politique qui a soutenu et, pensent certains, provoqué l'hégémonie de cet académisme. » (2002, p.225). Comme on l'a soulevé précédemment, on comprend dans ce texte que les lieux traditionnels comme les théâtres sont issus d'une esthétique du spectaculaire qui fût questionnée par les artistes de la danse moderne dès les années 1920. Comme nous le dit Léna Massiani dans sa thèse *Danse in situ : réflexion sur la relation, danseurs, public, site* (2011), avant cette période, il est établi que la danse est principalement pensée et conçue pour être présentée dans un théâtre, avec une représentation sur scène et un public en salle (p.23). Cette disposition, datant du théâtre du XVII^{ème} siècle (p.29), accompagnée de l'aspect cérémonial que peut représenter des spectateurs plongés dans le noir et un rideau de velours rouge qui se lève pour dévoiler une scène éclairée, était indispensable pour créer ce moment, suspendu et hors de la réalité, auparavant recherché par les chorégraphes et les spectateurs. Comme on peut le lire dans la même thèse : « Dès qu'il s'engage à entrer dans un théâtre, le spectateur adhère au pacte et mobilise une connivence, un système d'attente, des stratégies qui modifient son rapport au monde » (Helbo dans Massiani, 2011, p.29)¹⁴.

¹⁴ Ce système d'attente fait écho selon moi à la *framing theory* du sociologue Erving Goffman (1922-1982), selon laquelle un artiste crée une œuvre mais aussi un cadre autour de celle-ci. Un cadre d'abord physique, avec le choix de l'espace qui nous intéresse particulièrement ici, puisque celui-ci diffère totalement s'il s'agit d'un théâtre traditionnel ou d'un espace extérieur. Ce qui modifie les attentes du spectateur mais également son propre cadre, dont je reparlerai plus tard (Notes de cours, 2023).

On comprend donc que le rituel de l'ouverture de rideau du théâtre comme on l'entend à cette époque altère la relation avec le réel du spectateur. Cette dimension de rituel est d'ailleurs une notion présente également dans le projet de Vadori-Gauthier et important quant à ma réception en tant que spectatrice, que j'explorerai également plus tard à travers mon analyse des vidéos du projet. Ce pourrait donc être la volonté de reconnexion avec le monde qui les entoure qui aurait poussé les artistes à se dégager des murs des lieux institutionnels et des planches de la scène. Motivés par des buts différents selon la décennie et le courant dans lesquels ils s'inscrivent, introduire la danse à l'extérieur tendrait, pour les artistes, à se rapprocher d'une certaine réalité. Comme on le comprend dans *L'expérience extérieure*, rédigé par Sylvie Clidière et Alix de Morant (2009), l'extérieur rend la danse poreuse, avec son monde et avec les corps.

Nous parlions plus haut d'une esthétique du spectaculaire et d'une virtuosité questionnée par les danseurs et chorégraphes, c'est cette remise en question qui a les a dirigés, et ce dès le début du XXème siècle, vers un objectif de réappropriation du corps comme un corps vécu et non plié à des codes académiques. Cet objectif a naturellement amené les artistes à s'interroger sur l'espace de la représentation et la notion de spectacle. C'est ce qui a conduit, comme on peut le lire dans la thèse de Massiani (2011), Isadora Duncan à se soustraire des entraves géographiques de la danse et à prendre son inspiration à l'extérieur pour développer sa *danse libre*.

La danse libre d'Isadora Duncan, au début du 20^{ème} siècle exploitait l'espace au nom de la liberté des esprits et des corps, en offrant une nouvelle problématique du spectacle, du corps dansant et de la mise en scène, révolutionnaire et visionnaire pour son époque. La danseuse s'inspirait de phénomènes naturels pour créer la danse. Elle cherchait son geste en observant le mouvement des vagues, des arbres ou des cycles naturels. Elle souhaitait, par-là, sortir le corps des interprètes des contraintes imposées par les codes et les costumes du ballet classique en dansant dans la nature, pieds nus [...]. (p.33)

Par cet investissement du paysage, c'était la nature qui créait ces formes de danse *in situ*. Cette démarche de mettre les corps dans un espace extérieur pour se libérer du cadre nous amène à l'idée d'une réappropriation du soi par le lieu. Mener la danse à l'extérieur, dans la nature, permet une vision nouvelle et plus large de celle-ci et du corps qui la pratique. En effet, comme on peut le lire dans le texte de Clidière et de Morant (2009) : « L'expérience extérieure tend vers un déconditionnement du corps et de l'esprit propre à agrandir le champ des possibles. » (p.51). Ce déconditionnement passe donc, via l'expérience extérieur, par un retour à la matière, à la nature

(p.51). Plus tard, on constate l'évolution de cette réappropriation du corps par le lieu avec par exemple la pratique d'Anna Halprin, pionnière de la danse post-moderne, qui s'immerge en pleine nature mais qui, plutôt que de s'inspirer des mouvements naturels en imitant ce qui l'entoure, effectue un travail réflexif sur son véritable soi.

Mon travail n'est pas une représentation de la nature. Je ne cherche pas à représenter la nature à l'intérieur de moi-même. Il s'agit, au contraire, d'un travail de réflexion. J'essaie de comprendre la nature comme étant un miroir de mon expérience humaine. [...] De même que les Anciens dansaient pour invoquer les esprits de la nature, nous pouvons danser pour trouver les esprits qui sont au fond de nous, enfouis et oubliés depuis longtemps. (Halprin dans Clidière et de Morant, 2009, p.47)

C'est en allant au contact de la nature et en s'adaptant à elle que le travail d'Halprin permettait « de nouvelles manières d'être, de penser, d'explorer, de se tenir dans l'espace et de ressentir. » (Massiani, 2008, p.6). A travers ce travail d'exploration, Halprin cherchait à faire l'avènement d'un corps qui ne souffrait plus, avec des danseurs tournés davantage vers eux-mêmes et vers leur propre histoire. Ce travail de conscience de soi et de perception fine passait également par l'improvisation, comme cela est affirmé dans *Transformation et modulation de l'espace de création et de représentation : autre posture du chorégraphe au XXIe siècle ?* :

Les danseurs ont pu enfin être autre chose qu'un outil. Par l'improvisation, le dépouillement et le mouvement pur, par une meilleure conscience et une perception plus fine des corps, et enfin grâce au dépassement du cadre traditionnel de la représentation occidentale, la danse a découvert d'autres espaces, inattendus et inusités. (Massiani, 2008, p.6)

La possibilité d'un mouvement libéré d'un vocabulaire virtuose et du cadre de la scène offrait un mouvement conscient et à l'écoute du corps. Comme on le lit dans *L'expérience extérieure*, « La question des territoires induit celle plus subtile des limites à franchir pour un art où l'éveil de la conscience passe par l'expérience perceptive » (Clidière et de Morant, 2009, p.45). On comprend donc que l'aspect géographique de la danse est intimement lié à cet éveil de la conscience visiblement recherché par les danseurs. Plus loin dans le même texte, on devine que se concentrer et se connecter à l'instant, connexion favorisée par l'expérience extérieure, permet d'accéder à cet éveil de la conscience voire de multi-conscience : « Recourir à des états de corps pour aiguïser une sensibilité à l'instant, c'est accéder à un état de multi-conscience dans lequel s'accroît la réceptivité

de l'évènement. » (Clidière et de Morant, 2009, p.46). C'est aussi la recherche constante de cet état de multi-conscience et de corps tridimensionnel qui a alimenté le travail des artistes, et ce, en questionnant l'intégralité des normes du spectaculaire et du mouvement. Comme Michèle Febvre l'exprime dans son texte *Le corps dansant, une utopie en mouvement* (1992) :

Par l'alternance des forces opposées, (*contraction-release, fall- recovery*), par le jeu sur les impulsions du corps, la *modern dance* a de plus réintégré le corps dansant dans la plénitude de son espace, espace propre — intérieur et extérieur — et espace d'évolution, le soustrayant à la symétrie, à la frontalité obligée et à l'équilibre systématique, pour un corps déployé et multidirectionnel, spirale ou compressé, en torsion, volume toujours mouvant, producteur et jouisseur de son espace généré par une kinésie nuancée et riche. (p.106)

On revient à cette idée de réappropriation du corps dansant, dans toutes ses dimensions. On le comprend également à la lecture d'un texte plus récent de Febvre, *Faire de son corps un objet lucide et singulier* (2007), au-delà du rejet du corps virtuose, c'est l'avènement d'un corps conscient et lucide qui prime et qui a conduit les danseurs modernes à remettre en question l'espace scénique : « “on danse de moins en moins” sur nos scènes, ce n'est sans doute pas par simple rejet du corps virtuose, mais plutôt le signe d'une prise de conscience des impératifs esthétiques et de ses limites et, particulièrement, des exclusions qu'il entraîne. » (p.62). En inventant un nouveau vocabulaire pour le mouvement, différent de celui représenté sur les scènes des théâtres, les chorégraphes faisaient « voler en éclats le spectacle et le spectaculaire. Ils renonçaient en effet à l'idée de scène, de théâtre et ils ont, par ce refus, déconstruit et dépassé le cadre institué pour investir des lieux inattendus. » (Massiani, 2008, p.6). C'est par cette quête d'un nouveau corps multi-conscient que la désacralisation du lieu de la danse a débuté, en investissant la nature et le paysage et en explorant l'art *in situ*.

Les artistes de la danse post-moderne ont été également animés par d'autres remises en question et d'autres objectifs qui les ont, eux aussi, amené à explorer leur danse *in situ*. Les danseurs post-modernes ont effectivement signé une réaffirmation forte de la danse politique. Les critiques de cette époque s'attaquaient aux productions, au réseau économique, au côté idéologique et à la valeur esthétique. Comme évoqué précédemment et illustré avec la citation de Jérôme Bel, ils voulaient différencier le spectateur du consommateur et le chorégraphe du *patron*. Ce rejet des codes peut être mis en lien avec l'esthétique du rejet d'Yvonne Rainer :

Non au spectacle, non à la virtuosité, non aux transformations, à la magie et à l'illusion, non à l'éclat et à la transcendance de l'image de star, non à l'héroïque et à l'antihéroïque, non à l'imagerie de pacotille, non à l'implication de l'acteur ou du spectateur, non au style, non à l'outrance, non à la séduction du spectateur par les ruses de l'acteur, non à l'extravagance, non à l'émotion provoquée ou ressentie. (Rainer dans Servian, 2018, p.101)

On comprend donc la nécessité de sortir des modèles de représentations dominants, et ce, en passant par une géographie non conventionnelle et à redéfinir du spectacle dansé : « Il n'y a rien que j'abomine et que j'exècre plus que cette idée de spectacle, de représentation » (Artaud dans Vadori-Gauthier, 2015, p.143).

Les lieux institutionnels (théâtres publics, scènes nationales, etc.) paraissent non seulement inaccessibles à ces nouvelles générations, mais aussi les emblèmes d'une esthétique du spectaculaire à rejeter : virtuosité entretenant l'image d'un corps idéal, homogène, rentrant finalement dans le corset de la perfection classique ; fascination exercée par l'image scénique sur la conscience du spectateur ; frontalité, scénographies imposantes, musique instrumentalisées au profit d'une intention d'"émouvoir" le public, etc. (Ginot et Michel, 2002, p.225)

On veut faire apparaître ce qui était imposé comme interdit et exclu par la danse dominante. Comme nous l'avons déjà vu, cette danse politique s'oppose en fait en premier lieu à sa politique intérieure. Les danseurs post-modernes laissent donc libre cours à leur créativité, en s'affranchissant des règles institutionnelles. Comme l'énonce Massiani dans son texte de 2008 : « En créant en dehors des lieux conventionnels et institutionnels, en devenant sujet expérimentant le site de l'œuvre et en se choisissant comme matière première de cette dernière, les artistes ont tenté de marquer une rupture esthétique, politique et symbolique avec la tradition occidentale. » (p.2). Les œuvres sont alors directement liées au contexte social et politique des chorégraphes. Cette dimension politique qui vient bousculer les codes fait de la danse un art interdisciplinaire qui aide à l'expression du soi. En effet, la danse *in situ* vient s'entremêler à l'art de la performance. L'alliance nouvelle de ces deux arts semble naturelle quand on connaît la dimension engagée de cette nouvelle ère de danseurs. On lit dans *Nouvelle histoire de la danse* (2020), sous la direction de Laura Cappelle : « Depuis le début du XXe siècle, du dadaïsme à la *postmodern dance*, [...] Au-delà du rapport traditionnel entre la scène et la salle instauré au théâtre, la performance met en jeu les corps des artistes en différents espaces. » (Germain-Thomas, p.334). Les danseurs post-modernes ont donc créé cette danse performative en dehors des théâtres pour mettre leur art en situation de porosité face au

monde et au contexte qui l'entoure. Comme cela est très bien expliqué dans *Transformation et modulation de l'espace de création et de représentation : autre posture du chorégraphe au XXI^e siècle ?* : « La danse postmoderne a investi l'espace urbain et la nature en déclarant son intention de reconsidérer l'environnement dans lequel nous évoluons. La danse s'inscrivait entièrement dans les sites pour mieux révéler le conditionnement dans lequel l'individu se trouvait. » (Massiani, 2008, p.7). Comme nous l'avons nommé précédemment, c'est l'ensemble des codes qui ont été rejetés ainsi que tout ce qui symbolise ordinairement le spectacle. Dans la thèse de Massiani, on peut lire que « L'illusion de ce qui est montré sur scène et les outils qui permettaient aux spectateurs de le voir comme réel (lumière, décors, costume, musique, dramatisation, fiction, narration ...) sont abandonnés au profit d'une danse créée en dehors des théâtres, sans artifice et souvent non signifiante. » (2011, p.38). On comprend donc que ce monde créé pour la scène est mis de côté pour laisser place à une danse *in situ* plus connectée au réel. Cette danse non signifiante dont parle Massiani est opposée à la pensée précédente des danseurs à la recherche d'un mouvement conscient en adéquation avec leur soi intérieur et véritable. Cependant, le passage par l'expérience extérieure est utilisé dans les deux cas. On peut prendre comme exemple le travail de Trisha Brown, qui réinventait l'espace du quotidien en y adaptant ses gestes. Elle définissait le geste « comme un mouvement sans autre connotation, ni fonctionnel, ni pantomimique [...] n'ayant d'autre sens au-delà de lui-même » (Brown dans Servian, 2018, p.100). Le chorégraphe s'est donc ouvert au monde, en dansant au cœur des villes et en s'impliquant davantage au sein de la réalité.

L'aspect *in situ* est un point essentiel de ma recherche car il me permet une meilleure compréhension de l'œuvre globale de Vadori-Gauthier. Cependant, ce mémoire ne porte pas sur la danse *in situ* en tant que telle. C'est pourquoi ce sujet très dense n'est pas déplier davantage ici.

Comme on le comprend dans la thèse de Massiani, on trouve donc deux démarches différentes pour lesquelles les artistes ont investi l'espace extérieur avec la danse. La première s'apparente plus à celle du Land Art¹⁵, elle est créée dans la nature ou dans un milieu urbain, et s'en inspire pour générer le mouvement. C'est celle de la danse moderne, de la danse libre de Duncan. La deuxième démarche est celle de la danse post-moderne, qui sort des théâtres et du cadre conventionnel

¹⁵ Mouvement artistique de la fin des années 1960, il s'agit de faire sortir l'art de ses frontières traditionnelles. Ce sont des réalisations de très grandes dimensions, toujours mises en relation avec le site (Durozoi, 2002, p.391).

occidental pour changer de contexte. Elle a conduit les chorégraphes à se mêler à l'art de la performance, plus détachée du mouvement.

La danse *in situ* revêt ainsi de nombreuses formes, allant d'une pratique dédiée au site à une pratique plus performative. Celle dont l'objectif est de saisir sur le vif les caractéristiques d'un lieu transforme l'espace de représentation en un espace qui devient le sujet même des pièces chorégraphiques. Le site est à la fois lieu de création et de présentation. Construite et pensée pour un espace en particulier, unique à un site, une même pièce ne peut à ce titre être jouée ailleurs que là où elle a été créée. Celle dont la caractéristique est d'être davantage tournée du côté du performatif peut poétiser l'espace public, ou encore être revendicatrice, engagée, citoyenne. S'insérant davantage dans l'espace public, il s'agit ici d'intervenir, de poser une action, de s'infiltrer. L'espace public est aussi un support à la création puisqu'il en est le sujet. (Massiani, 2011, p.48)

Tout comme Vadori-Gauthier qui intègre un état de corps qui lui permet d'entrer en résonance avec ce qui l'entoure lorsqu'elle exécute ses minutes de danse, en baissant le regard pour s'imprégner davantage (Vadori-Gauthier dans Cassou, 2019). Dans *Nouvelle histoire de la danse* (2020), Germain-Thomas énonce clairement que la danse *in situ* est engendrée par une remise en question profonde des règles, des territoires, du vocabulaire de la danse et, entre autres, du lien artiste/spectateur, ce qui fait partie des principaux questionnements vécus par les artistes chorégraphes du XXe siècle :

Sans chercher une identité fixe, universelle, du contemporain, une voie possible consiste à mettre au jour plusieurs champs de questionnements, partagés par des artistes aux parcours singuliers. Quatre principaux registres de réflexion peuvent ainsi être distingués : un questionnement portant sur les règles, les codes et les vocabulaires du mouvement dansé ; une mise en question systématique des frontières géographiques, artistiques, sociales ; des interrogations récurrentes sur le rapport entre les créateurs et leur public, et un engagement affirmé dans des problématiques sociétales ; une prise de conscience aiguë, enfin, des enjeux liés à la mémoire des artistes, des spectacles et des techniques de la danse, dans un contexte d'accélération du renouvellement des générations et des esthétiques. (Germain-Thomas, 2020, p.329-330)

Ce qui semble évident, c'est que cette idée de délocalisation de la danse a pour but principal, peu importe la manière, de la mettre en contact avec le monde et la réalité. Que ce soit pour une meilleure compréhension du corps ou de l'esprit ou bien pour « développer une meilleure compréhension du monde afin de mieux l'habiter. » (Massiani, 2008, p.2), l'idée principale est celle de la connexion. Cette rapide exploration de la genèse de la danse *in situ* nous permet donc,

malgré les questions qui peuvent subsister, de mettre la question de connexion (à soi, aux autres, au monde, à l'environnement, au mouvement, au contexte, à la réalité...) en principale motivation pour les artistes.

En ce qui concerne le projet de Vadori-Gauthier, l'aspect *in situ* de ses performances se situe dans le milieu urbain, encore une fois principalement liées à la ville de Paris. La question de ce qu'apporte le milieu urbain au projet *Une minute de danse par jour* se pose donc. Selon Massiani dans *Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique* (2017), « il semblerait que les artistes cherchent désormais à s'immiscer non seulement dans la vie mais aussi dans la vie sociale » (p.2). En effet, on voit dans la thèse de 2011 de Massiani, citée précédemment, une véritable démarche sociale dans l'action d'amener son art dans le milieu urbain et de le connecter, au-delà de la nature et du paysage, à des questions plus sociologique et politiques :

S'introduire dans la réalité signifie participer au monde qui l'entoure, l'expérimenter de son corps afin d'y déposer sa trace. Mais, au-delà du travail *in situ*, s'introduire dans l'espace de la ville lui permet de soulever des questions plus politiques et engagées qui abordent des sujets liés au rapport entre ses habitants, à certains contextes socio-économiques, à l'exclusion, à l'intégration... L'artiste investit ici l'espace public et participe à sa vie sociale. En s'installant dans la rue, il interfère bien entendu différemment avec ses usagers. Faisant partie de la ville, le public peut devenir l'un des sujets des interventions. L'artiste a donc aussi pour objectif de créer un territoire d'identités au moyen de liens sociaux. (p.19)

L'investissement de l'espace urbain permet une connexion à l'actualité et aux questions de sociétés liées au contexte historique et géographique de la ville choisie. Ce qui fait écho au côté activiste de la démarche de Vadori-Gauthier, à l'aspect de danse manifestante que nous évoquions plus tôt et de danse résistante. Ceci est aussi abordé dans la thèse de Massiani :

L'espace public est aussi un support à la création puisqu'il en est le sujet. Il est cependant utilisé de manière moins formelle que d'un point de vue lié aux aspects existentiels et philosophiques qu'il recouvre. L'espace public et urbain nous est ainsi montré « comme un espace de singularités et de résistance » (Fraser, 1999, p.16). Ceci permet, entre autres, de pointer « les limites de l'espace social, limites à partir desquelles se déterminent autant l'inclusion que l'exclusion ». (p.48)

Comme on le lit dans la même thèse, ces questionnements sont puisés au sein même de la ville. Et le choix d'y répondre dans la rue et les lieux publics est une prise de position.

Les artistes s'infiltrant dans l'espace urbain sont bien plus intéressés à se tourner vers des questions d'ordre politique, social, économique, directement puisées au cœur de la cité. Ils choisissent d'y répondre non pas dans une galerie, un théâtre et sur une scène, mais dans l'espace public, pour mieux en comprendre la réalité quotidienne, pour mieux la réfléchir, la questionner. (p.160)

Au-delà d'une connexion à des questions plus politiques permise par le milieu urbain, performer dans les lieux publics permet également une connexion aux passants, aux spectateurs et aux figurants. Ce qui, comme je l'ai déjà évoqué, est prédominant dans la démarche de Vadori-Gauthier. Massiani l'évoque aussi dans sa thèse, lorsqu'elle écrit que l'art infiltrant l'espace public, dans un contexte réel, surprend le public dans ses habitudes quotidiennes (ce qui nous renvoie à l'idée de changement de rythme que j'ai abordé dans le premier chapitre de cette recherche), et change son rapport à la ville (p.144). Ceci permet d'inclure davantage le spectateur dans l'œuvre :

Au cœur de la ville donc, le passant, l'usager, étant inclus dans le sujet des interventions, fait littéralement partie des propositions. Une relation particulière s'établit ainsi entre lui et l'œuvre en question, « une série ouverte d'attitudes non habituelles, qu'il s'agisse de la surprise, de la provocation, de l'implication inattendue du passant, du renversement des valeurs » (p.19). L'auteur nous expose ainsi « trois modifications perceptives des spectateurs » (p.29). Premièrement, celle de l'inattendu et de la surprise qui plonge le public dans un schéma perceptif de sa ville inhabituel. [...] Enfin, les artistes notent un changement quant à l'attitude du public qui, dans la ville, devient plus à l'aise, prend plus de liberté et à la manière du public décrit par Carpentier (2008) devient plus spontané et se prête au jeu du participant. Le public plus passant note, quant à lui, le simple plaisir d'être ensemble, de communiquer, de « découvrir un art léger, débridé ». (p.61)

Au cœur même de la ville, les habitants font donc partie des sujets (Massiani, 2017, p.1). Et l'investissement de l'espace urbain permet de les intégrer à l'œuvre. En plus de cette connexion aux spectateurs, l'art *in situ* en milieu urbain comme le pratique Vadori-Gauthier dans son projet permet forcément une connexion à l'histoire et au patrimoine de la ville, comme je l'ai déjà évoqué. Ce qui, comme on le lit dans la thèse de Massiani, devient également un moyen de démocratisation de l'art et de la culture :

Voir dans l'espace urbain se refléter des corps en mouvement, se juxtaposer des notions telles que le flux, le rythme de la ville, l'histoire d'un lieu, la mécanique de nos espaces publics dont font partie les passants, apportent à la danse contemporaine une ouverture sur le monde extérieur qui, tout à coup la rend plus accessible et moins élitiste. (2011, p.135)

2.1.2 Diffusion du projet

2.1.2.1 Relation à l'autre

Comme je l'ai déjà évoqué dans le premier chapitre de cette recherche, le projet de Vadori-Gauthier se diffuse selon moi dans un premier temps via sa relation au contexte historique dans lequel il a été créé et évolue. Vadori-Gauthier elle-même a également bien conscience de la relation entre son projet performatif et le territoire ainsi que l'héritage historique français. Elle en parle d'ailleurs à plusieurs reprises dans son livre *Danser/Résister*. Elle considère son projet « *Une minute de danse par jour* [comme] un projet localisé historiquement, dans l'espace et dans le temps. [...] inséparable d'un territoire et de circonstances : intrinsèquement lié à Paris, aujourd'hui » (2018, p.8). La connexion à cette dimension historique et culturelle était déjà logiquement présente pour les artistes de Charlie Hebdo, ce qui amène une notion d'héritage. Francesca Cozzolino met également en lumière la notion d'héritage dans *Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public* (2018) :

La figure du graphisme militant en France, bien qu'elle ait subi des transformations, n'est pas neuve. Les victimes de l'attentat, Cabu, Charb, Tignous et Wolinski eux-mêmes, héritent de la culture d'un militantisme artistique alimenté par des dessinateurs satiriques, des dessinateurs de presse, de bande-dessinée et des street artists depuis des générations. (p.8).

Cette relation étroite entre l'attentat et l'histoire de France se traduit par la réaction et les créations artistiques spontanées des Français, notamment lors de la manifestation du 11 janvier qui a suivi l'attentat à Charlie Hebdo. Cette « plus grande manifestation de l'histoire de France » (France 24, 2015), est surnommée dans l'ouvrage de Morin et Singaïny « L'appel du 11 janvier 2015 » (2015, p.22) en référence à l'Appel du général de Gaulle du 18 juin 1940, soulignant la réactivité des Français. Touchés au cœur de leur tradition et de leurs droits, ils se sont instinctivement rassemblés dans la rue. Comme l'expriment Morin et Singaïny : « Ce rassemblement fut au départ spontané, dans toutes les villes des foules se réunissaient dès le 7 janvier ; le slogan puéril, « Je suis Charlie », devenait profond par l'identification à une tradition libertaire française de l'irrespect » (2015, p.26). C'est cette intense production graphique spontanée qui m'intéresse ici, cette immensité de réponses artistiques couvertes par les médias, venant d'amateurs et de professionnels. Celle-ci est compréhensible compte tenu du contexte historique de la France en matière de liberté d'expression et d'illustrations. Mais ce qui est intéressant selon moi, c'est aussi de comprendre la démarche, la

raison, qui pousse la population à réagir de la sorte et les sensations que cela lui procure, autant comme créateur qu'en tant que spectateur. Le projet de Vadori-Gauthier est le fruit de cette réaction artistique populaire spontanée.

Ayant maintenant abordé la spontanéité du phénomène, due à la dimension historique, je vais maintenant tenter d'expliquer les motivations des Français. Lors de cette manifestation historique spontanée du 11 janvier, on constate nettement la dimension participative. En effet, Cozzolino évoque, dans son texte cité plus haut, la production graphique des écoles d'art parisiennes en précisant que la volonté de mobilisation dépasse celle de la commémoration. Elle cite un étudiant de l'ENSBA¹⁶ : « Notre production n'est pas destinée à la manifestation de dimanche en particulier, beaucoup d'entre nous ne sont même pas d'accord sur le fait de participer à cette manifestation, mais nous produisons des affiches plutôt pour se mobiliser et critiquer la situation actuelle. » (p.5). Cette critique de la société rejoint la démarche de Vadori-Gauthier qui tente, via ses danses, de contrer la violence de celle-ci : « Il nous appartient d'inventer à notre échelle locale de proximité, comme nous y invite Felix Guattari, des dispositifs micropolitiques pour “sortir de la désertification sociale contemporaine” et “conjurier les épreuves de la barbarie” » (p.10). On comprend bien que cette intense production artistique sert d'action pour critiquer une situation globale, de manifestation, et non uniquement de création et de rassemblement dans le but de rendre hommage aux victimes. Plus loin dans son texte, Cozzolino cite un autre étudiant : « Je dessine pour m'exprimer, pour participer au débat et dire ce que je pense. » (p.7). Ceci nous conforte à nouveau dans cette idée de réponse artistique pour agir. Ce concept d'action nous amène à penser ces mouvements artistiques comme des performances.

Au-delà de la relation au contexte, Vadori-Gauthier attache une importance particulière à toutes ses relations dans son projet, avec cette volonté de rassemblement et de connexion :

Ma danse n'existe pas en soi, elle est toujours produite par des relations. La relation (moléculaire, micropolitique, sensible, à un lieu, à quelqu'un ou à quelque chose) est première. C'est-à-dire que c'est à partir de la relation entre le danseur et le lieu, le danseur et les matériaux environnants, le danseur et d'autres personnes, passants ou amis ou qui que ce soit, que s'effectue la danse. Il n'y a pas d'un côté mon corps seul

¹⁶ École Nationale Supérieure des Beaux-arts.

avec ses états de joie ou de tristesse, de fatigue ou d'énergie, et de l'autre le monde et les endroits que j'habite, dans lesquels je travaille ou que je traverse. (2018, p.8)

Le projet de Vadori-Gauthier est donc aussi en relation avec son espace. Elle définit elle-même son corps comme un sismographe, qui danse l'invisible et les vibrations du lieu :

Je m'agence aux espaces, un dialogue s'instaure. Le corps dansant se fait le révélateur de l'endroit où il se trouve, comme un sismographe qui tracerait en temps réel les informations qu'il reçoit (images, impressions, sensations...). La danse devient la manifestation du lien entre le corps vivant et son environnement. (2018, p.13)

On comprend donc nettement qu'en plus d'avoir un but d'action, *Une minute de danse par jour* projette également de connecter le vivant, notamment au cours d'une époque que l'artiste considère troublée. Ou comme elle le dit elle-même, de manifester un vivre ensemble selon d'autres modes que ceux que régissent les codes et catégories de toutes sortes (p.7). Elle dit envisager le geste performatif d'*Une minute de danse par jour* comme vecteur esthétique/politique/somatique de connexion au vivant (p.13) : « Il me fallait entrer en relation avec le monde au sein duquel je vis, activer des liens entre des dimensions hétérogènes (gens, situations, contextes, lieux, gestes quotidiens, gestes poétiques...). » (p.7). Le projet possède également une connexion au temps très forte, puisqu'il est inscrit et ancré dans son époque et se danse en direct, ce qui est une part de son mode de diffusion, mais également se connecte à un temps différé et différent via sa diffusion numérique.

2.1.2.2 Diffusion numérique

La diffusion numérique quotidienne des danses de Vadori-Gauthier représente une part très importante du projet et un élément à analyser pour comprendre au mieux ma réception en tant que spectatrice. Cet apport de la technologie et de la diffusion sur internet est aussi un élément déterminant pour l'histoire de la danse. Dans *Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine* d'Aurore Després (2016), on comprend que « l'usage diversifié de la vidéo dans les pratiques chorégraphiques artistiques depuis les années 1960, relayé depuis une dizaine d'années par les possibilités de diffusion Internet, change et devrait changer encore profondément les méthodologies, les constitutions d'objets d'étude et des sources pour la recherche en danse. » (p.1). Vadori-Gauthier énonce dans son livre l'importance de la diffusion numérique sur son site internet

au sein de son projet, qui permet aux spectateurs de prendre une partie intégrante de l'œuvre, sans partager la même temporalité ni le même espace :

Les danses étant postées ensuite quotidiennement sur Internet, une fenêtre s'ouvre sur quelque chose qui a eu lieu parfois sans public. Les gens réagissent, commentent, se joignent à la danse. Par contagion, viralité, partage de ces instants qui peuvent être solidaires, la minute de danse est un acte collectif, que certains s'approprient. Il s'agit de relation au monde (2018, p.18).

Dans un autre registre, j'aimerais évoquer une œuvre créée elle aussi spontanément au lendemain de l'attentat de Charlie Hebdo. Celle-ci fait selon moi écho au côté performatif et à l'inclusion des spectateurs via internet, à l'instar du projet de Vadori-Gauthier : la performance de l'artiste de *Beach Art* Jben. Qui a réalisé sur une plage de Royan, en France, un immense dessin d'un poing brandissant un crayon¹⁷. La dimension éphémère de cette œuvre qui disparaît lorsque la marée monte et qu'elle recouvre la plage d'eau, ancre ce dessin dans le spectre de la performance artistique et donc de l'action. De plus, comme on le lit dans l'article de Léa Aubrit pour le journal *La nouvelle République* (2019), Jben a souhaité intégrer l'humain à son œuvre en créant un événement sur le réseau social Facebook et en réunissant près de 3000 personnes. Cette œuvre, qui se rapproche du *land art*, a clairement une volonté d'action et de rassemblement et une dimension participative.



Figure 5

¹⁷ Voir la figure 5 p.50.

Vadori-Gauthier expose certaines de ses vidéos comme un moyen à la fois de présenter quelque chose qui a eu lieu sans public et à la fois d'intégrer les spectateurs. Ceci faisant écho à ce que nomme Després : « la captation équivaldrait au spectacle de danse voire à une œuvre chorégraphique entière, jusqu'à pouvoir s'y substituer dans les discours. Ainsi obtient-on en retournant l'affirmation : "le spectacle, c'est la vidéo" ». (2016, p.4). Toujours selon Després, les documents vidéo de la danse restent la plupart du temps à l'état de traces et ne sont que rarement constitués en archives (p.3). Or, sur le site internet d'*Une minute de danse par jour*, les vidéos sont classées et organisées par dates et catégories, ce qui nous rapprochent d'un travail d'archiviste. Ce travail d'archives sous-entend également un traitement des vidéos comme toutes autres véritables sources. Ce qui permettrait une réelle participation au patrimoine et à l'histoire de la danse comme de la société globale. Ceci rejoint donc l'idée de la création d'une mémoire numérique, sur laquelle je reviendrai un peu plus loin. Després encapsule très bien cette idée dans son texte :

Citer, mentionner, faire référence au document audiovisuel de quelques manières que ce soit comme à un « document » véritable comporte des enjeux épistémologiques, esthétiques et politiques profonds. Il s'agirait finalement, par ce geste, de « constituer l'archive » comme de « fabriquer l'histoire », ou plus exactement de participer, avec temps et conscience, entre mémoire et histoire, à un processus d'historicisation des mémoires en danse en intégrant – sans réifier le passé – l'archive audiovisuelle dans le vaste champ de la multiplicité des interprétations et des réinterprétations possibles des œuvres chorégraphiques. (2016, p.5)

C'est là un enjeu sous-jacent du projet *Une minute de danse par jour*, créer une archive chronologique témoignant d'une époque et de lieux précis, chaque jour.

2.1.3 Mémoires mélangées de l'archives numérique

Précédemment, j'évoquais les archives numériques au sein du projet de Vadori-Gauthier, ces archives créent une mémoire numérique qui entre dans le concept de mémoires mélangées, introduit plus tôt. Comme l'écrit Després : « L'art chorégraphique s'avance, dès le début des années 1990, à partir d'une réflexion problématique autour de la mémoire et de l'histoire, des traces, des documents et des archives de la danse » (2016, p.2). Pour ce projet, Vadori-Gauthier se filme donc tous les jours en train de danser dans les endroits où elle se trouve et poste ensuite une minute de cet instant dansé en ligne sur son site internet. Ce procédé pose d'emblée la question de la place

et de l'importance des archives numériques au sein de son projet. D'autant plus qu'à titre personnel, c'est ce qui m'a permis de découvrir le projet tout en étant à des milliers de kilomètres. Et par conséquent, de me connecter à celui-ci et à Paris, ma ville d'origine. La notion de *mémoires mélangées* est arrivée un peu plus tard dans ma découverte du projet, au moment où j'ai pris connaissance de l'événement *Mémoires partagées des 800 derniers jours*, organisé par Vadori-Gauthier. Il s'agissait d'une performance interactive avec le public, ayant eu lieu au studio *le Regard du Cygne*, à Paris les 30 et 31 mars 2017. Lors de cette performance, l'artiste invitait les spectateurs à piocher des cartes sur lesquelles étaient inscrites des dates reliées à « l'histoire collective récente (attentats de novembre 2015, COP21, Brexit, inondations et crue de la Seine...) » (Vadori-Gauthier, 2018, p.24). L'artiste convoquait ensuite sa mémoire et ses souvenirs de cette danse pour la recréer au présent, et en relation avec les spectateurs. Plus tard dans la performance, le public pouvait proposer une date plus personnelle, avec une résonance particulière, sans tirer de carte. Après la danse recréée par l'artiste et basée sur son souvenir, la vidéo archivée de la danse de ce jour était alors projetée dans la salle. Vadori-Gauthier s'exprime à ce sujet dans son livre *Danser/Résister* (2018) :

La mémoire ainsi activée, par le dispositif de jeu, s'interconnectant aux mémoires des personnes présentes, était recrée collectivement, par les relations entre les corps, les espaces, le temps. [...] Puis, je dansais ma mémoire de ce jour-là, qui s'entrelaçait à la mémoire d'un spectateur. [...] L'émotion était palpable. Il était pour moi assez saisissant de constater que des résonances inattendues reliaient les minutes de danses aux histoires singulières. [...] Je dansais ces résonances, connectant des fragments de ma mémoire d'une danse au souvenir donné par un spectateur. De ce dispositif surgissait la danse d'un présent élastique, à plusieurs rythmes, où des sensations passées s'actualisaient dans le futur en train de se faire. Les mémoires de chacun composaient une mémoire commune, partagée par l'assemblée. (p.24)

C'est le mélange des mémoires de l'artiste, qui sont déjà multiples, à la mémoire numérique ainsi qu'aux mémoires des spectateurs qui a immédiatement cristallisé mon intérêt pour ce projet. La possibilité de toutes ces connexions et relations entre les êtres, l'espace, le temps et les événements d'une seule minute, d'une seule journée.

Je viens d'évoquer les mémoires multiples de l'artiste au sein de ce projet, en effet, comme Vadori-Gauthier en parle dans son livre, elle distingue deux mémoires différentes. En premier lieu la mémoire somatique de son corps, « kinesthésique-perceptive-émotionnelle » (p.23), qui mémorise de façon subjective, partielle, trouée et asymétrique ses danses et qui est directement liée

à l'intensité de l'affect. On retrouve cette idée dans le texte de Mattia Scarpulla, *La mémoire performative : considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements* (2015), lorsqu'il est dit que souvent, l'appréciation et donc le souvenir d'un spectacle dansé se fait par un processus d'identification, lorsque les émotions et les situations renvoient à des intérêts personnels, et donc aux affects (p.145). Comme je l'énonçais précédemment, et comme on peut également le lire dans le texte *Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire* de Joëlle Vellet écrit en 2014, l'interprète est effectivement en prise avec une mémoire plurielle et multiforme (p.2). Vellet énonce une fonction de cette mémoire multiple dans son texte, fonction qui renvoie à l'utilisation de la mémoire de Vadori-Gauthier pendant la performance que j'évoquais plus haut. En effet, selon Vellet, l'expérience vécue dans la création conduit le danseur à créer une mémoire propre et singulière, à construire une mémoire corporelle qui aide à reproduire le mouvement. Une mémoire du façonnage du corps et d'un processus de pensée qui se joue par tous les enjeux sensoriels de l'acte corporel ainsi que par la présence des discours en situation (p.4). C'est cette mémoire qui se construit de l'expérience du corps en mouvement que l'artiste a dû solliciter pour réinterpréter les danses correspondantes aux dates choisies par le public lors de sa performance. Vellet encapsule encore une fois parfaitement cette idée dans son texte :

[Cette] mémoire va être sollicitée lorsqu'il faut donner les moyens au danseur de « retrouver » des qualités déjà expérimentées, se souvenir, redonner du sens. Repartir aux origines des sensations, retrouver les processus qui ont générés l'état, qui ont nourri l'apparition ou l'interprétation première, dans le travail quotidien de la danse. (2014, p.6)

Cette mémoire se construit, et nous lui faisons appel pour faire et interpréter à nouveau. Parfois elle permet de se souvenir, parfois elle empêche d'accéder à un souvenir précis. Le corps est le témoin de cette mémoire dans laquelle « les dimensions tant affectives que sensorielles, cognitives, imaginaires, etc. se côtoient se mêlent pour faire advenir le geste, et le faire ré-apparaître » (p.2). Cette mémoire somatique et kinesthésique de l'interprète, en elle-même multiple, est un élément déterminant de ce qui se vit dans l'expérience de l'artiste, « une expérience de l'instant et du temps qui s'écoule » (p.1).

En deuxième lieu, au sein du projet *Une minute de danse par jour*, on retrouve également la mémoire numérique. Puisque comme je l'ai expliqué plus haut, Vadori-Gauthier poste tous les jours ses minutes de danse sur son site internet. Ceci pose donc également la question de la place

des archives vidéo au cœur de cette mémoire numérique. Selon Vadori-Gauthier, contrairement à sa mémoire somatique qui est anachronique, sa mémoire numérique elle, est chronologique. Elle ne modifie pas son ordre dans le temps et elle augmente chaque jour, de façon régulière. Elle est consultable par tous et organisée par catégories : dates, événements, lieux etc. (2018, p.23). Comme elle le dit dans son livre : « Chaque danse est enregistrée, selon un angle de vue unique, un plan fixe. La caméra conserve une vue sur l'instant. Ainsi se constitue, avec la régularité d'un métronome, une mémoire numérique où pas un seul jour ne manque. » (p.23). Ces mémoires au point de vue unique obtenues par le biais de la vidéo ont ancré, selon Scarpulla dans *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique* (2015), la danse dans les archives. Elle dit :

Les vidéos et les photographies ont introduit l'empreinte réelle de l'existence d'une danse dans les archives. Ce sont des traces indirectes, puisque la danse y est réduite à une entité bidimensionnelle, traduite par d'autres médias visuels, par l'œil du photographe, par ceux du réalisateur et du monteur d'images. (p.151)

Cette mémoire numérique relève donc d'un choix d'artiste, ce qui renforce l'idée de l'angle de vue unique de la caméra. Vadori-Gauthier le précise : « Dans les marges de cette série que j'effectue par sélection rigoureuse, chaque jour, selon mon choix d'artiste, il y a également une part d'oubliées et de cachées » (2018, p.23). Cette part de vidéos oubliées, archivée ici sur disque dur révèle une énième mémoire, cette fois-ci secrète. Dans le même texte de Scarpulla, on apprend que les nouvelles technologies apportent des moyens performatifs de création depuis les années 1980, et que l'écran devient un partenaire à part entière du danseur (p.155). Pour certains, filmer la danse et ainsi posséder des archives numériques devient nécessaire. C'est le cas par exemple de Jean Rouch qui écrit : « Pour moi il est essentiel de filmer la danse : on ne possède pas d'images filmées de Nijinski. C'était un phénomène et on le croit sur parole. Mais le cinéma c'est la mémoire du monde. Donc c'est important de filmer. » (Rouch dans Di Bernardi, 2016, p.1). Ou encore de Denis Bablet, qui voit le film et la vidéo comme un outil qui comprend acte, geste et son et comme « quelque chose qui nous donne des informations plus réalistes et plus riches que celles qui nous étaient données par l'iconographie traditionnelle du spectacle. » (Di Bernardi, 2016, p.2). Dans l'article de Vito Di Bernardi, on note aussi la volonté d'historicité, de conserver des preuves, « d'éviter l'effacement de l'événement qui, sans cela, ne serait qu'un simple récit, celui des témoins, de la danse racontée, décrite comme une histoire. » (Aubenas dans Di Bernardi, 2016, p.1). Un archivage ayant pour but de fixer une réalité qui servira de matériaux à ceux qui s'y

intéresseront plus tard. Pour les artistes comme Vadori-Gauthier pour lesquels les archives vidéo font partie intégrante de leur projet, celles-ci sont un témoignage indirect du geste, par un système d'expression différent que celui de la danse elle-même et « par l'idée d'une mémoire composée de temps présents, passés et futurs, le geste n'est plus un mouvement, mais une écriture, une image ou un morceau de tissu portant avec eux l'information qu'une danse a eu lieu. » (Scarpulla, 2015, p.151). Toujours selon Scarpulla, dans le milieu de la danse, les archives, les bases de données et les traces d'activités sont le fruit d'actions humaines (p.169). Cela renvoie à l'engagement de Vadori-Gauthier et à son utilisation d'un système d'archives numériques. Puisque comme vu précédemment, il s'agit pour son projet de l'engagement d'un acte quotidien de résistance, et d'une manifestation poétique (2018, p.7).

Ce qui est intéressant de remarquer, c'est que ces mémoires somatiques et numériques, aussi différentes soient-elles, se répondent entre elles, se servent les unes les autres et finissent par se mélanger. C'est en expliquant ce phénomène au travers du projet *Une minute de danse par jour* que j'ai décidé de surnommer ce concept *mémoires mélangées*. Comme Vadori-Gauthier l'exprime d'abord dans son texte pour exprimer la présence de ces multiples mémoires :

Mon corps mémorise, la caméra enregistre. Ainsi se constitue une archive selon deux modes qui diffèrent en nature. L'une conserve un germe de vie actif, séparé de l'action et qui n'est pas toujours accessible à ma conscience. L'autre est une tentative de capture de la vie [...] Ensuite elle est classée, nommée, archivée. Un écart irréductible sépare l'acte poétique éphémère de sa trace pratique. (2018, p.23)

Plusieurs éléments sont à souligner dans cette situation. Tout d'abord, Vadori-Gauthier nous rappelle ce que nous avons vu précédemment, sur la possible défaillance de la mémoire somatique, lorsqu'elle *empêche*. On retrouve cette idée dans le texte de Scarpulla lorsqu'elle dit que la mémoire du danseur est faite de souvenirs mais aussi d'oublis (2015, p.148). Deuxièmement, on retrouve aussi dans la citation de Vadori-Gauthier cette notion d'écart irréductible entre la mémoire somatique de l'instant et la trace numérique, qui même si elle est figée, datée et chronologique, peut vivre dans les yeux des spectateurs dans une infinité de temps et de lieux différents. Cet aspect me tient à cœur car c'est de cette façon que j'ai découvert le projet, à travers sa trace numérique, dans mon espace-temps et ma situation géographique, et que j'en ai construit ma propre mémoire de ce projet. Mais comme je l'évoquais plus tôt, toutes ces mémoires, et notamment la mémoire du

corps et celle qui est archivée numériquement, se répondent et se mélangent. Vadori-Gauthier l'exprime clairement :

Toutefois, j'ai pu remarquer que ces derniers [cristaux de mémoires] étaient susceptibles d'activer les premiers. [...] Chaque image, lorsque je la regarde, convoque immédiatement une mémoire de ce jour-là. [...] Ces cristaux de mémoires nés de l'expérience dansée, se couplent alors aux images numériques, optiques et sonores. (2018, p.23)

Une mémoire en activant l'autre, une nouvelle mémoire se crée, plus précise et plus riche. Di Bernardi précise dans son texte que parfois, l'utilisation de la documentation filmique s'ajoute à la mémoire personnelle d'un spectacle déjà vu (2016, p.2). Également, dans le texte de Scarpulla, on note qu'à travers la capture vidéo des mouvements, la dimension réelle et la dimension virtuelle interagissent dans une action performative (2015, p.159). Ce qui nous renvoie à l'acte quotidien de performance de Vadori-Gauthier, les deux dimensions interagissant ensemble. De plus, Scarpulla explique que la mémoire numérique reproduit la mémoire du corps, qui est multiple et constamment actualisée (p.159). Quand cette mémoire multiple et changeante du corps disparaît, la mémoire numérique regroupe les seules traces restantes. En effet, elle peut aider la mémoire somatique du danseur, mais quand cette dernière disparaît, les archives conservées sont alors tout ce qui subsiste (p.148). Cependant, même si celle-ci semble figée, on constate que tout comme la mémoire somatique de l'artiste, elle peut être changeante et vivre des transformations. Ces transformations subies par les différentes mémoires font aussi partie prenante des considérations de Vadori-Gauthier pour son projet. Toujours dans son livre, elle le mentionne :

En réalité se constituent des cristaux de mémoire, susceptibles d'être réactualisés. De mon expérience éphémère, mon corps garde des traces persistantes ou partielles. Chaque danse, chaque cristal atteste du fait que le jour n'est pas perdu [...] Les cristaux de mémoire perdurent comme des images actives. (2018, p.22)

Dans cette citation, c'est la notion d'images actives qui m'interpelle. En effet, le fait de penser ces traces laissées comme des entités en activité nous aide à comprendre cette idée de réactualisation qui provoque donc des transformations. Pour la mémoire somatique et kinesthésique, cela s'explique par le fonctionnement biologique du corps, comme on peut le lire dans le texte de Scarpulla : « Le corps est une masse cellulaire en continuelle transformation. Des cellules naissent, changent et meurent chaque jour. Cela signifie que nous changeons constamment, et cela en

relation avec notre peau qui nous lie avec l'environnement. » (2015, p.144). Cette relation faite par la peau entre les cellules du corps et l'environnement me permet de faire un lien avec la mise en situation de porosité du corps face au monde lorsqu'il performe de façon *in situ* comme le fait Vadori-Gauthier dans son projet. Elle évoque d'ailleurs ce sentiment de porosité dans son livre lorsqu'elle écrit : « Mon corps résulte d'un processus d'expérimentation. Il est créé par l'expérience et ne peut plus s'envisager en soi, comme forme close ou stable. Il est "troué", inséparable des mondes par lesquels il passe et qui passent à travers lui. » (2018, p.9). Cette actualisation de la mémoire du corps s'explique non seulement par sa masse cellulaire en continuelle transformation mais aussi par sa relation au contexte. En effet, Scarpulla énonce également cette idée dans son texte :

La notion de « performativité » souligne l'aspect dénotatif d'une action. Lorsqu'elle a été exécutée, l'intention à son origine se modifie dans la rencontre avec un contexte, l'action se revêt alors des expériences qui agissent sur elle. [...] Elle est aussi une modification performative en relation avec l'entourage. (2015, p.147-148)

Pour *Une minute de danse par jour*, Vadori-Gauthier accorde également une grande importance à cette modification de l'intention d'origine à la rencontre du contexte dans lequel elle se trouve. Elle écrit d'ailleurs dans son livre que si sa danse n'a pas transformé son environnement et l'état des corps qui s'y trouvent, celle-ci est un échec. Cette relation entre le corps et l'environnement fonctionne donc de manière réciproque :

Il faut que la minute œuvre comme vecteur de transformation, c'est-à-dire qu'à la fin de la minute de danse quelque chose dans l'état des corps, dans l'état des lieux ou dans l'ambiance ait changé [...] Si ce n'est pas le cas, il faudra la refaire, ailleurs, plus tard. (2018, p.3)

Donc, comme le conclut également Scarpulla dans son texte, la mémoire du corps est une logique en modification continuelle, et elle est la seule mémoire fiable du danseur même dans sa défaillance (2015, p.148). Cette défaillance que j'ai déjà évoquée plus haut et le fait de faire appel à la mémoire numérique pour y remédier, nous permet d'envisager plus facilement les transformations subies par la mémoire du corps. Mais même si ceci est plus facile à envisager pour la mémoire somatique, la mémoire numérique vit aussi des transformations et possède aussi sa part de défaillance, bien que nous l'eussions définie comme figée. Scarpulla encapsule bien cette idée dans son texte : « La

mémoire numérique est proche de la mémoire corporelle parce qu'elle est défaillante dans sa performativité : elle note les gestes et pas l'essence corporelle, intraduisible [...] » (2015, p.159). De plus, le passage d'une mémoire à une autre ou la sollicitation de l'une pour soutenir l'autre sous-entend obligatoirement une actualisation et une modification de la mémoire mélangée qui en résulte.

Le corps est performant et en déchéance continuelle. La mémoire est performante mais oubliée. Le corps et sa mémoire sont des entités en transformation constante, à jamais évanescents dans leur instant présent. Et leurs traces numériques montrent aussi des univers qu'on ne peut pas reproduire avec le corps sans passer par une nouvelle actualisation. (2015, p.159)

Donc même si elle est considérée comme figée, la mémoire de la trace numérique est changeante, également influencée par le contexte ainsi que les corps qui la porte, comme la mémoire somatique. Également, une vidéo peut être modifiée et présentée différemment de façon à transformer la perception et donc le souvenir du corps en train de la regarder. De plus, les archives numériques changent aussi en fonction de l'importance qu'on leur accorde. Ceci est exprimé dans le même texte :

Ces traces passent d'une main à l'autre et souvent sont modifiées, participent à d'autres mémoires et d'autres vies, et les nouvelles personnes qui les possèdent ou qui les manipulent décident encore si ces traces sont importantes dans l'état actuel de la société. En même temps, ces modeleurs de documents subissent l'influence des discours culturels qui orientent leurs choix. Ces discours nuanceront les narrations et les valeurs qu'ils donneront aux traces à conserver. (2015, p.169-170)

Par conséquent, en passant par d'autres corps les traces numériques changent, que ce soit en les utilisant pour retrouver la mémoire d'une danse filmée, ou simplement en la regardant. Et cette mémoire numérique serait donc éphémère, momentanée, se mélangeant à d'autres mémoires, d'autres corps, d'autres contextes, d'autres temps :

La conservation des traces serait donc un état provisoire, une incubation, prête à prendre forme si des personnes s'intéressent à cette mémoire. Le système archivistique envisagé ci-dessus prendrait en compte cet état provisoire, et la nécessité de laisser ouverte l'utilisation matérielle des archives et leurs interprétations. (2015, p.171)

Comme l'écrit Di Bernardi dans son texte, la mémoire numérique est donc le résultat d'une poétique, et la vidéo déforme et reconstitue le spectacle, l'objet de sa représentation (2016, p.2).

Pour conclure, même si de prime abord la mémoire somatique de l'artiste est mouvante et la mémoire numérique des archives semble figée, les deux s'influencent entre elles et participent à la création d'une mémoire collective, partagée par les spectateurs. Le souvenir de la mémoire numérique, tout comme celui d'un spectacle, n'est donc pas fixe et diffère pour tous. C'est cet échange vertueux de communications entre les différentes mémoires que j'ai nommé *mémoires mélangées* au sein du projet *Une minute de danse par jour* de Vadori-Gauthier. Comme l'exprime Scarpulla dans son texte : « La prise de conscience du corps et de sa mémoire performative permet de réaliser que les actions d'une personne et les traces qu'elle laisse sont, explicitement ou implicitement, le résultat d'une interaction entre plusieurs actions singulières. » (2015, p.169). Cette citation fait pour moi écho à la démarche de Vadori-Gauthier pour son projet que j'ai présenté plusieurs fois :

J'ai voulu m'assigner une action quotidienne, petite mais réelle et répétée, qui œuvre pour une poésie en acte, en me mettant en jeu, seule ou en relation avec d'autres [...]
La question était pour moi de trouver des moyens d'agir de façon locale, infinitésimale, à ma mesure, afin de contribuer à la création de lien et au décroisement. (2018, p.7)

Ces actions répétées qui enrichissent et permettent de créer la mémoire collective font les liens entre les corps et leurs souvenirs. Même lorsque cette action consiste à archiver la danse grâce à une mémoire numérique, les souvenirs d'une danse ne sont pas réellement dus aux archives créées par l'Homme mais à l'intériorisation des phénomènes vécus par les corps qui se souviennent (Husserl dans Ballereau Garcia, 2016, p.49).

Récemment, le 1^{er} avril 2023, Vadori-Gauthier a organisé un événement au théâtre de Chaillot à Paris, à l'occasion de sa 3000^{ème} danse. Durant cet événement, également basé sur les mémoires partagées des 3000 derniers jours, l'artiste a décidé de passer le relais à d'autres danseurs, d'autres corps et donc, d'autres mémoires. Ce qui ne fait qu'ancrer un peu plus *Une minute de danse par jour* dans une démarche de collectivité, « un collectif pas uniquement humain, mais qui conjugue aussi nos corps à d'autres strates vibratoires, végétales, animales... » (Vadori-Gauthier dans Yokel, 2023).

Pour finir j'ouvrirai également sur une mémoire supplémentaire qui est celle de la mémoire des lieux, qui s'ajoute à ces mémoires mélangées et qui est importante pour moi puisqu'elle est reliée au concept de territoire, élément qui a conduit à ma fascination pour le projet de Vadori-Gauthier. Puisque comme elle le dit elle-même dans son livre, sa succession de danses est inséparable d'un contexte historique et d'un territoire (2015, p.6). Et comme le pensent Pascal Amphoux et André Ducret, prendre conscience de la mémoire des lieux dans lesquels on se trouve, c'est « se greffer dans le prolongement de tissus chargés d'histoire, beaucoup parlent ainsi de mémoire collective » (Amphoux et Ducret, 1985, p.198).

2.2 Conclusion

Ayant maintenant exploré le processus créatif de l'artiste à travers sa démarche activiste illustrée par l'aspect performatif du projet et le choix de *l'in situ*, la diffusion de l'œuvre en relation à l'Autre et numériquement et la réception du projet à travers ma propre démarche auto-ethnographique et le concept de mémoires mélangées, j'aimerais faire l'état de la question sur des éléments qui font selon moi les fondations de *Une minute de danse par jour*. Pour permettre d'observer ce qui a déjà été exploré. Lors de mes toutes premières recherches j'ai été naturellement amenée à considérer l'état actuel de la question dans la littérature existante. Ce qui m'a permis de définir des liens avec les concepts que je viens d'évoquer. J'ai en effet trouvé beaucoup d'écrits sur le jeu de glissement des frontières, dont je parlais dans le premier chapitre, largement utilisé par les artistes et les chorégraphes dans certaines performances. Ce qui m'a frappé, au-delà du fait que ce soit un travail intéressant, c'est la difficulté qu'il implique. En effet, plusieurs articles scientifiques parlent du danger de faire une simple translation des frontières qu'on a l'habitude de voir dans les théâtres et non pas une transformation de ce schéma. Par exemple, dans son article intitulé *Quand la danse s'infiltré dans le quotidien* (2019), Élodie Verlinden précise que les chorégraphes travaillent avec le concept de danse *in-situ* depuis les années 1970 et que la plupart du temps « ce n'est pas forcément parce que l'artiste se produit dans un espace public urbain que de nouveaux codes sociaux apparaissent » (Bruneaux dans Verlinden, 2019, p.175). Verlinden prend comme exemple les *flashmobs* ou encore les spectacles de rue durant lesquels, spontanément, un espace scénique et un public se forment. La séparation danseur/spectateur est alors conservée, même lorsque la performance n'est pas annoncée au préalable. Selon Hélène Bruneaux dans l'article de Verlinden, « il reviendrait en effet aux danseurs d'opérer les choix dans leur logique motrice et dans leur façon

d'entrer dans l'espace pour offrir les conditions de possibilité d'un changement effectif. » (p.176). Il revient donc selon elle au danseur de trouver comment entrer dans l'espace public en modifiant les codes du spectaculaire et en évitant de faire une simple translation de ces codes dans un lieu différent. La dixième règle de Vadori-Gauthier pour accomplir une minute de danse par jour s'aligne avec la pensée de Bruneaux énoncée précédemment, pour rappel :

Il faut que la minute « œuvre » comme vecteur de transformation, c'est-à-dire qu'à la fin de la minute de danse quelque chose dans l'état des corps, dans l'état des lieux ou dans l'ambiance ait changé et soit teinté d'une émotion qui soit de préférence la joie, mais qui peut être d'une autre nature. Si ce n'est pas le cas, il faudra la refaire, ailleurs, plus tard. (2018, p.3)

On comprend donc que Vadori-Gauthier a pour objectif que son projet opère une transformation, une modification des codes et de son environnement. On trouve également dans la littérature des outils pour pouvoir accéder à ce glissement des frontières. Celui qui m'a le plus intéressée est l'utilisation du quotidien. En effet, selon Nicole Evaraert-Desmedt dans le texte de Verlinden, nous évoluons dans un réel filtré qui nous est inculqué par notre culture et qu'il faut connaître parfaitement pour proposer un travail qui tend à changer ces filtres et à sortir des cases normatives (p.178). Cette connaissance du réel a amené les artistes, et ce depuis le postmodernisme, à expérimenter le quotidien dans leurs œuvres. Que ce soit en mettant sur scène des gestes banals à l'inverse du spectaculaire ou en infiltrant la vie quotidienne. Cette idée est parfaitement encapsulée dans l'article de Katya Montaignac *Danser autrement* (2008) :

Tandis que l'art tente d'infiltrer la vie quotidienne, nombre de chorégraphes ont inséré ces dernières années la vie quotidienne dans leurs œuvres. Leurs propositions font à ce titre écho aux expérimentations des chorégraphes postmodernes des années 60. [...] Pourtant, d'autres sont ébranlés par une étrange sensation : la fascination du réel. Ce fut le cas avec *Umwelt*, créé en 2004 par Maguy Marin, où les mouvements des performeurs qui allaient et venaient sur scène étaient uniquement composés de gestes quotidiens. (p.144)

Selon elle, cette utilisation du quotidien serait alors un outil pour « démystifier l'aspect spectaculaire – et parfois protocolaire – de la représentation de la danse » (p.144), et donc une porte ouverte à ce travail de modification des frontières. Vadori-Gauthier utilise également cet outil pour permettre à son projet d'être vecteur de transformation, comme on peut le voir avec la troisième règle énoncée dans son livre *Danser Résister* (2018) : « *La minute de danse habite les interstices*

de la vie courante. Elle peut : a) faire irruption dans une situation b) s'y couler c) ou devenir presque invisible. » (p.3).

C'est ce travail de glissement des frontières qui viendrait influencer sur la manière dont les spectateurs réceptionnent l'œuvre, comme Verlinden le précise dans son texte : « C'est évidemment sur les éléments en lien avec la question qui nous occupe que nous nous pencherons davantage, c'est-à-dire les frontières, leur transgression et les effets de cette infiltration sur la réception. » (Verlinden, 2019, p.178). Face à ce bouleversement des habitudes spectatorielles, la relation artiste/spectateur change et déclenche une réaction chez le public. Le travail des artistes qui brouille les codes du spectacle permet, voire force, un ressenti et une réaction nouvelle du spectateur. Dans *Singularités en exergue : danser dans l'espace public* (2019), Pauline Boivineau écrit que « La danse contemporaine ne laisse pas indifférent et l'enjeu des regards est décuplé par les proximités paradoxales et transgressives créées par les artistes » (p.306). Ce sont donc les éléments nouveaux tels que ces proximités paradoxales et transgressives qui permettent de réceptionner l'œuvre sous un angle neuf, et qui se concrétisent par la création d'un espace relationnel entre les artistes et le public. L'infiltration du quotidien, la proximité avec les artistes, la possible participation du public et sa place parfois centrale créent cet espace de mise en relation et ces connexions vivantes. Boivineau l'évoque dans le même texte : « L'espace de rencontre est au cœur de l'enjeu et l'est au sens propre. [...] Le parcours est une aventure à la fois personnelle et collective et avant tout un espace de mise en relation » (p.310-311).

Cette idée d'aventure à la fois personnelle et collective résonne avec l'idée de *solo non-collectif* utilisée par Vadori-Gauthier pour expliquer son projet. La création de cet espace relationnel sous-entend un travail sur la spatialité de l'œuvre, ce qui selon moi nous renvoie à la question de la transgression des frontières. En parcourant la littérature existante j'ai pris conscience que le concept de frontières était en fait indissociable de l'idée de transgression, qui est présente dans toutes mes recherches. C'est l'idée d'Estellon que j'ai énoncée dans mon premier chapitre qui m'intéresse dans le concept de transgression des frontières, celle de qualifier la transgression de pulsion du vivre à visée exploratoire avec une qualité d'insoumission, de curiosité (p.151) et de force libératrice et surtout progressiste. Car selon moi, elle fait écho à mon ressenti face à la découverte du projet de Vadori-Gauthier. Grâce à ces recherches, les liens entre les concepts qui me tenaient à cœur se sont fait de manière assez évidente et plutôt cyclique, revenant toujours à cette idée de

transgression et de modification des frontières du spectaculaire. Ils sont pour moi des pistes de réflexion et de recherche pour me permettre d'accéder au but de mon étude.

CHAPITRE III : MÉTHODOLOGIE

Ce chapitre va présenter la méthodologie de ma recherche de mon positionnement de chercheuse à la collecte et au plan d'analyse de mes données, et ce, en passant par la présentation des dix vidéos que j'ai choisi d'analyser.

3.1 Position du chercheur

3.1.1 Approche auto-ethnographique

Tous ces éléments permettent donc de procéder à l'analyse de ma réception en tant que spectatrice du projet de Vadori-Gauthier, objet de ma recherche. Cette recherche étant une étude de cas auto-ethnographique, elle est une mise en récit de mon expérience intime avec ce projet. C'est une recherche au cœur de mon expérience vécue. Ici, l'expérience étant le choc esthétique de ma rencontre avec le projet *Une minute de danse par jour* dans un contexte de crise sanitaire, pendant mon expatriation. Comme on peut le lire dans *Approche méthodologique de l'enquête auto-ethnographique dans l'étude des organisations* de Flamme Kevin (2021), il s'agit dans ce type de recherche, de la reconnaissance de la subjectivité et des émotions ainsi que de l'intimité de l'expérience. Ceci sous-entend donc une certaine vulnérabilité ainsi qu'une écriture réflexive. Flamme nomme cette méthode comme « performative », ce qui m'interpelle particulièrement car cette qualification pour ma recherche me donne le sentiment de me rapprocher un peu plus de la performance de Vadori-Gauthier dans son projet. Et comme Flamme l'écrit également : « L'auto-ethnographie semble toute équipée pour servir au mieux la compréhension et l'étude du comportement individuel et collectif » (2021). Puisque selon moi, le projet de Vadori-Gauthier est une performance qui implique l'individuel mais dans une démarche collective, ou comme elle le nomme : « un non-solo collectif » (Vadori-Gauthier, 2018, p.6), cette méthode de recherche me semble être d'autant plus appropriée. Cette méthode sous-entend également de s'appuyer, toujours selon Flamme, sur des informations du passé comme des photos et des vidéos (2021) ce qui sera mon cas avec les archives numérique de Vadori-Gauthier depuis lesquelles je vais traverser ma réception du projet, de manière également à limiter les biais de mémoire et de l'interprétation (Flamme, 2021). Le choix de cette méthode de recherche me permet de rester connectée à mon expérience vécue lors de ma découverte de *Une minute de danse par jour* et mon ressenti. C'est

aussi l'idée évoquée dans *L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire* de Karine Rondeau (2011) : « Je disais plus tôt que cette démarche de recherche m'a permis de rester sensible à mon vécu, de le percevoir sous divers angles et, plus important encore, de l'observer intentionnellement et rigoureusement » (p.54).

3.1.2 Paradigme constructiviste

Comme annoncé au début de mon étude, ma recherche s'inscrit dans un paradigme constructiviste puisque mon ressenti et mon expérience prévalent sur la compréhension des éléments. L'inscription de ma recherche dans ce paradigme permet, comme l'écrivent Monik Bruneau et André Villeneuve dans *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours* (2007), de délimiter les phénomènes que je vais observer et d'établir ma perspective de chercheuse sur ce projet. Mais aussi de clarifier mes besoins sur les plans philosophiques, stratégiques et méthodologiques (p.37). Ce paradigme nous renvoie, comme je l'ai également indiqué plus tôt, à une recherche dite qualitative et interprétative, « cela signifie que les chercheurs « qualitatifs » étudient les choses dans leur contexte naturel et utilisent à cet effet une multiplicité de méthodes en vue d'attribuer un sens ou d'interpréter le phénomène selon les significations que les gens leur donnent. » (p.43).

Partant de ce point de vue-là, en tant que chercheuse, je vais m'atteler à donner du sens à l'invisible, à creuser mes sensations et les « phénomènes intimes qui réclament son attention et qui constituent, en recherche qualitative, la voie royale de l'étude du quotidien, du transitoire, du sens de l'action » (Poupart dans Bruneau et Villeneuve, 2007, p.44). Plus loin dans le même ouvrage, on lit que cela sous-entend également que le chercheur s'intéresse à la perception, au sensible et au subjectif, tels qu'ils sont vécus, sur des territoires (p.44).

Au cœur de cette recherche qualitative auto-ethnographique s'inscrivant dans un paradigme constructiviste, ma posture de chercheuse est donc compréhensive et interprétative. Dans le sens où je cherche à comprendre les effets du projet *Une minute de danse par jour*, liés à la force de la transgression, sur ma réception de spectatrice et à les interpréter.

3.2 La collecte de données

3.2.1 Choix des vidéos à analyser

Ceci étant logiquement la première phase de la collecte de données, je vais maintenant exposer les dix vidéos que j'ai choisies d'analyser pour ce projet de recherche. Comme je l'ai énoncé plus tôt, mon choix a été porté exclusivement sur des vidéos qui étaient catégorisées dans la rubrique *actualité* par Vadori-Gauthier sur son site internet (www.uneminutededanseparjour.com). Avant de présenter les dix vidéos choisies, je vais revenir sur ce choix de catégorie. En effet, après avoir découvert le projet de Vadori-Gauthier en 2020, je me suis peu à peu rendue compte que ce qui m'animait le plus et ce qui avait fait que ce projet devienne le sujet de ma recherche à la maîtrise était la connexion entre les minutes dansées et l'actualité sociale et politique. Car ce sont précisément ces vidéos qui ont créé mon intérêt et mon lien affectif avec ce projet. Sachant cela, la question qui découle de ce raisonnement et que je me suis donc posée par la suite est : pourquoi ? Pour quelles raisons cette connexion entre le projet de Vadori-Gauthier et l'actualité sociale et politique a créé en moi cet engouement et ce désir de comprendre et d'en connaître davantage ?

C'est principalement dans *L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ?* de Marie-Luz Ceva (2004), que j'ai pu éclaircir ce choix. L'article énonce effectivement que l'art contemporain prend pleinement sens lorsque les spectateurs le comprennent en relation avec son contexte. Ce qui sous-entendrait que c'est la relation au contexte (historique, social, spatial) qui permet au spectateur de créer un lien, quel qu'il soit, avec l'œuvre. Ceva souligne alors l'importance de la médiation de l'œuvre, qui permet au spectateur une meilleure lecture de l'œuvre ainsi qu'une affinité plus grande avec celle-ci. Ceva expose le fait que la plupart du temps, la médiation culturelle de l'œuvre est dissociée de l'œuvre elle-même, notamment car elle apparaît dans un temps différent, dans une autre temporalité que la production de l'œuvre. La plupart du temps, elle existerait donc seulement en supplément (p.69). Or, Ceva écrit également que :

Dans ce cadre, l'art contemporain pose problème parce qu'il ne se suffit pas la plupart du temps à lui-même. En effet, il fonctionne rarement de façon autonome. Les pièces produites par les artistes contemporains se lisent souvent à la lumière d'un contexte dans lequel elles se placent. Elles renvoient à un monde extérieur et s'engagent dans celui-ci, ou fonctionnent avec le contexte de leur présentation, en relation avec les lieux, les spectateurs. (p.69)

Cet élément est particulièrement intéressant dans le cadre du projet *Une minute de danse par jour* dans lequel la médiation culturelle fait partie intégrante de l'œuvre et permet d'ancrer chaque vidéo dans le monde extérieur ; dans leur contexte, leur époque, leur lieu et leur environnement.

De plus, un autre aspect important mis en lumière dans le texte de Ceva est l'utilisation d'éléments connus et familiers aux spectateurs pour créer le lien avec l'œuvre plus aisément (le lieu, références culturelles, sensations etc.). Ceva utilise pour cela l'exemple de Patrick Raynaud :

Raynaud a choisi de s'adresser aux habitants à travers l'emplacement, le sujet et la matière de l'œuvre. Il a donc intégré dans son travail des connaissances et sensations déjà existantes chez les riverains, ce qui a fondé des références communes, et donc rendu possible la communication entre les habitants et l'œuvre. (p.76-77)

Ceci pourrait donc également expliquer que les vidéos de Vadori-Gauthier filmées dans des lieux de Paris dont j'ai connaissance, au cours d'événements sociaux français que j'ai vécus ou à des dates clefs de l'histoire contemporaine de France, m'aient particulièrement touchée et aient déclenché mon envie d'écrire à ce sujet. Comme Ceva continue de l'exprimer dans son article, ces éléments communs à l'artiste et aux spectateurs permettent le partage des intérêts entre ces deux parties et permettent donc au spectateur de « porter un regard plus riche et plus construit » (p.84) sur l'œuvre présentée :

L'art contemporain, comme nous l'avons déjà vu, est constitué de sous-entendus qui réfèrent à des problématiques politiques, économiques, artistiques... Si le spectateur connaît les préoccupations de l'artiste, à travers la présentation de ses travaux précédents, de ses propos, etc., il lui est plus aisé de comprendre le travail présenté. La médiation peut donc répondre à deux types de complément d'information nécessaires : pré-supposés d'actualité que l'artiste pense connus, et pré-supposés sur les travaux précédents qui peuvent aider le spectateur. (p.84)

Selon moi, ce sont donc ces références à des lieux et à des problématiques politiques, économiques, sociales et artistiques qui me sont connues et me touchent qui font mon attachement aux minutes dansées catégorisées dans la rubrique *actualité* de Vadori-Gauthier et orientent mon choix vers les dix vidéos que je vais présenter ci-dessous.

Au-delà de la catégorie *actualité*, j'ai choisi uniquement des minutes dansées ayant été filmées après ma découverte du projet en 2020 et effectuées par Vadori-Gauthier. Car pour rappel, depuis la 3000^{ème} danse au théâtre de Chaillot à Paris, l'artiste a passé le relais à d'autres artistes qu'elle

invite à partager le protocole du projet. Depuis cette danse, l'artiste continue à danser chaque jour sans exception dans ce qu'elle appelle *Shadow dances*, qui sont toujours visibles sur son site et qui lui permettent, selon elle, de construire le « terreau » (Vadori-Gauthier, 2024) de l'œuvre et de porter la contribution des autres artistes à son projet.

Je vais présenter les minutes dansées choisies dans un ordre chronologique :

- La première minute sélectionnée est la danse **n°1967, datant du 2 juin 2020**, à Paris. Cette vidéo témoigne de la réouverture des terrasses après le premier confinement causé par la crise sanitaire de la Covid-19. Selon moi, cette vidéo symbolise une forme de droit et de liberté ancré dans la culture française qui fait également malheureusement écho à cette atteinte à la liberté causée lors de l'attentat de Charlie Hebdo, comme je l'ai évoqué précédemment, mais également lors des attentats du 13 novembre 2015, lors desquels certaines terrasses parisiennes ont été assaillies. Cette action simple de s'installer en terrasse à Paris est ainsi devenue, après tous ces événements, presque un acte engagé, ce sont les raisons pour lesquelles mon choix s'est porté sur cette minute dansée.
- La deuxième minute sélectionnée est la danse **n°2105, datant du 18 octobre 2020**, à Paris. Cette vidéo est tournée lors d'une manifestation en hommage à Samuel Paty, le professeur assassiné pour avoir montré les caricatures de Mahomet alors que le procès de l'attentat de Charlie Hebdo allait démarrer. En plus de nous replonger dans l'événement déclencheur du projet de Vadori-Gauthier, cette minute dansée a lieu lorsque la crise sanitaire bat son plein ce qui engendre le port du masque pour toutes les personnes présentes lors de cette manifestation. En plus d'avoir choisis cette vidéo pour la foule dans laquelle danse l'artiste, je l'ai aussi choisie pour le mélange d'événements et de couches de mémoires, et donc d'émotions, qu'elle symbolise.
- La troisième minute sélectionnée est la danse **n°2144, datant du 26 novembre 2020**, à Paris. Cette vidéo est tournée dans un théâtre complètement vide, alors que tous les lieux de culture sont encore fermés à cause de la crise sanitaire. J'ai choisi cette vidéo qui pour moi symbolise ma frustration due à la fermeture des lieux culturels, considérés comme non-

essentiels par le gouvernement, et annoncée dans mes motivations profondes pour ce projet. Mais également parce que je trouve intéressant le fait d'analyser comment l'artiste entre en résonance avec un environnement tel qu'une salle de spectacle vide et tout à coup dénuée de sens.

- La quatrième minute sélectionnée est la danse **n°2302, datant du 3 mai 2021**, en région parisienne. Cette vidéo illustre également les raisons pour lesquelles le projet m'a marquée, notamment cet empêchement à l'accès à la culture et aux arts vivants. L'artiste danse devant une grande banderole clamant « NO CULTURE NO FUTURE ». Je trouve intéressant d'analyser comment les mouvements peuvent s'imprégner de cet environnement. De plus, cette minute dansée témoigne d'une interaction avec un enfant, ce qui n'a fait que me conforter dans le choix de cette minute dansée.
- La cinquième minute sélectionnée est la danse **n°2551, datant du 7 janvier 2022**, à Paris. Cette date est celle du septième anniversaire de l'attentat de Charlie Hebdo et par conséquent du lancement du projet *Une minute de danse par jour*. Dans cette vidéo on revoit l'image et slogan dont j'ai parlé plus tôt « Je suis Charlie », auquel est cette fois ajouté la mention « toujours ». Il me paraît important que cette minute de danse figure dans mon analyse, faisant écho à la toute première vidéo du projet que j'ai également évoquée dans cette recherche.
- La sixième minute sélectionnée est la danse **n°2607, datant du 4 mars 2022**, à Paris. Mon choix s'est porté sur cette vidéo car l'artiste danse devant une œuvre de street-art ainsi qu'un collage en soutien à l'Ukraine, en guerre. De plus, il s'agit d'une des rares minutes dansées accompagnées d'une musique. Le fond sonore différent et l'aspect politique m'ont poussée à choisir cette vidéo. Également, le lien avec le street-art me permet de faire écho à la puissance et à la multiplication de ce type d'œuvres après l'attentat de Charlie Hebdo, évoquées plus tôt
- La septième minute sélectionnée est la danse **n°2658, datant du 24 avril 2022**, à Paris. Cette vidéo est filmée lors des résultats du second tour des élections présidentielles

opposant Marine Le Pen et Emmanuel Macron. En plus d'être un événement politique et social très important, à l'instar de la vidéo précédente, c'est aussi le fond sonore qui a fait porter mon choix sur cette minute dansée. On y entend l'annonce des résultats en direct.

- La huitième minute sélectionnée est la danse **n°2822, datant du 5 octobre 2022**, dans le Cantal, en France. Cette vidéo est tournée en solidarité avec Mahsa Amini¹⁸. On y voit plusieurs femmes se couper tour à tour une mèche de cheveux. En plus de son caractère engagé avec un événement actuel, je trouve intéressant de traiter dans cette étude, comme je l'ai abordé plus tôt, un geste quotidien pour pouvoir se questionner sur le pouvoir de ce mouvement simple qui pourrait d'apparence ne pas s'apparenter à un mouvement dansé.
- La neuvième minute sélectionnée est la danse **n°2984, datant du 16 mars 2023**, en région parisienne. Cette vidéo a été tournée le jour où le gouvernement français a forcé le passage de la loi sur la réforme des retraites¹⁹ en ayant recours au 49-3²⁰, sans passer par le vote et sans prendre en compte toutes les manifestations citoyennes ayant secoué la France les semaines précédentes. La démocratie française est remise en doute. En plus d'être un événement politique très marquant de l'année 2023, la cadre de la vidéo est serré sur l'artiste qui danse avec une feuille de papier. On ne voit ni ses jambes ni son visage, ce point de vue zoomé a renforcé mon attrait déjà présent pour cette vidéo.
- La dixième et dernière minute sélectionnée est la danse **n°2991, datant du 23 mars 2023**, à Paris. La vidéo est tournée au cœur du cortège d'une des nombreuses manifestations contre la réforme des retraites. Ceci fait référence au corps-manifestant que j'ai déjà abordé

¹⁸ Mahsa Amini, étudiante iranienne âgée de 22 ans, a été arrêtée le 13 septembre 2022 à Téhéran pour « *port de vêtements inappropriés* » par la police des mœurs, chargée de faire respecter le code vestimentaire strict de la République islamique. Elle est morte trois jours plus tard à l'hôpital. (*Le Monde* avec AFP, 2022)

¹⁹ Entre autres éléments, cette réforme prévoit de relever l'âge légal de passage à la retraite et suppose d'avoir travaillé 43 ans pour bénéficier d'une retraite à taux plein. Cette réforme est justifiée par le gouvernement pour une amélioration de la dette publique. (<https://travail-emploi.gouv.fr/retraite/la-reforme-des-retraites-de-2023>)

²⁰ Article 49 alinéa 3 de la constitution française : « Le Premier ministre peut, après délibération du Conseil des ministres, engager la responsabilité du Gouvernement devant l'Assemblée nationale sur le vote d'un projet de loi de finances ou de financement de la sécurité sociale. Dans ce cas, ce projet est considéré comme adopté, sauf si une motion de censure, déposée dans les vingt-quatre heures qui suivent, est votée dans les conditions prévues à l'alinéa précédent. Le Premier ministre peut, en outre, recourir à cette procédure pour un autre projet ou une proposition de loi par session » (https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000006527529/1999-07-09).

dans le chapitre précédent. J'ai choisi cette vidéo pour pouvoir traiter de l'apport de l'énergie des corps manifestants autour de l'artiste, plongée dans une forme de violence et de chaos.

3.2.2 Plan d'analyse des vidéos choisies

J'avais au départ choisi d'organiser l'analyse des vidéos en deux volets distincts. Le premier volet résidait dans le fait de visualiser les vidéos plusieurs fois et de les décrire dans leur entièreté, avec le regard le plus objectif possible : description du mouvement, description du fond visuel, du lieu, description du fond sonore et des interactions, des couleurs, et également du contexte historique et géopolitique dans lequel s'inscrit la vidéo. Pour la description du mouvement, j'ai décidé de m'aider des observables issues du vocabulaire de la méthode d'observation et d'analyse du mouvement présentée par Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault (2017). Ce premier volet avait donc pour but d'être plutôt objectif, ce processus ainsi que la description devaient être répétés deux fois. Ceci avait pour but de se rapprocher au maximum d'une certaine neutralité, en visualisant et en décrivant les vidéos dans au moins deux états de corps et contextes différents. Cette collecte de données passant par mon œil de spectatrice, avec les attentes, les envies et les humeurs qu'il sous-entend.

La question à laquelle ce volet de collecte de données tentait de répondre est : les données collectées varient-elles en fonction de la temporalité et de l'état de corps dans lesquels la vidéo a été visionnée ? Dans ce volet de collecte de données, je cherchais à donner du sens d'un point de vue global.

Le deuxième volet lui, devait s'éloigner de la description pure et tirer vers la subjectivité. Il devait toucher davantage aux concepts évoqués dans le deuxième chapitre de cette recherche. Il s'agissait ici de visualiser les mêmes vidéos une nouvelle fois, et cette fois-ci en s'attardant uniquement sur mon ressenti et sur les émotions qui me sont procurées par la minute de danse. En prenant à chaque fois compte de mon contexte personnel. C'est-à-dire de mon humeur et de ma fatigue du jour, de l'heure, de la température extérieure etc. Mais également, en ajoutant des données très importantes : le rapport avec la date et le lieu. En effet, comme nous l'avons abordé lorsque j'évoquais mon concept de mémoires mélangées, ce volet de collecte de données avait pour but de savoir si, et à quel point, ma perception de l'œuvre était influencée par le lien plus ou moins fort, plus ou moins personnel, que je possède avec la date de la minute de danse. En me reconnectant à mon expérience

de cette minute exacte à la même date. De même pour le lieu, ma réception est-elle différente si la minute de danse se déroule dans un lieu que je connais ? Que j'ai eu l'habitude de fréquenter ? Ou qui est en lien direct avec une histoire dont j'ai connaissance ?

Pour ces deux volets de collecte, j'avais décidé de me baser sur deux grilles²¹ que j'ai constituées pour organiser les données.

Cependant, après une phase de test sur deux des dix vidéos choisies, j'ai dû effectuer certains changements. Cette phase de test m'a d'abord permis de me rendre compte de l'efficacité et de la pertinence de ma méthode. Notamment de comprendre que les deux phases de visionnage du premier volet de collecte étaient importantes car le second visionnage me permet de voir, d'entendre et de sentir de nouvelles choses, de nouvelles informations, qui ajoutent selon moi une plus-value à mon analyse. En revanche, j'ai trouvé que le deuxième volet de collecte était beaucoup moins pertinent seul. J'ai donc fait le choix d'intégrer ses catégories d'analyse à la grille de visualisation objective du premier volet de collecte qui est donc rebaptisée : grille de visualisation et de collecte de données. De cette manière, je pense qu'une seule grille se composant de toutes les données et faite en deux visionnages me permet une analyse plus juste des autres vidéos du projet. Celle-ci se découpe en quatre grandes catégories : l'analyse des éléments visuels, l'analyse des éléments d'ambiance, l'analyse du lieu et du contexte historique et l'analyse de mes conditions de spectatrice²².

Au-delà de l'analyse des minutes dansées, la collecte des données passera également par l'étude des entrevues de l'artiste qui ont été publiées par des journalistes, les articles scientifiques écrits sur le projet *Une minute de danse par jour* ainsi que les documentaires réalisés à ce sujet. L'ensemble des données collectées sera détaillé dans le chapitre des résultats.

3.3 Analyse des données

La méthode d'analyse des données que je vais utiliser est fortement inspirée de *L'analyse par théorisation ancrée* de Pierre Paillé (1994) qui constitue une traduction-adaptation de *grounded theory*, l'approche de théorisation empirique et inductive mise de l'avant en 1967 par Glaser et

²¹ Les deux grilles sont présentées dans l'annexe B.

²² La nouvelle grille est présentée dans l'annexe C.

Strauss (Paillé, 1994, p.148). Il s'agit donc d'une méthode d'analyse de données fonctionnant comme une démarche itérative de théorisation progressive d'un phénomène, ici le choc esthétique que j'ai vécu en tant que spectatrice à la suite de la découverte du projet *Une minute de danse par jour* (p.151). Selon cette méthode, l'analyse des données commence en même temps que la collecte de ces dernières (p.152). En effet, celle-ci se compose de six étapes différentes. En ce qui concerne ma recherche, je ne m'inspirerai que des trois premières étapes énoncées par Paillé, afin de mieux cerner l'effet des vidéos sur moi. En premier lieu, la *codification*, qui consiste à étiqueter l'ensemble des éléments présents dans le corpus initial (p.153), ce que j'identifie dans ma recherche comme l'ensemble des éléments évoqués dans les deux chapitres précédents, c'est-à-dire tout ce qui concerne la description et le processus créatif du projet de Vadori-Gauthier, ainsi que les concepts développés dans le cadre théorique. En deuxième étape, Paillé annonce la *catégorisation*, étape qui chevauche souvent la précédente et qui consiste donc à catégoriser et à commencer à nommer les aspects les plus importants du phénomène à l'étude (p.153). Dans ma recherche, je mets en parallèle cette étape avec le remplissage de ma grille pendant ma collecte de données, qui me permet donc de nommer et classer les différents aspects du phénomène. Ensuite vient la *mise en relation*, qui entre là vraiment dans le cœur de l'analyse et qui va consister pour moi à tenter de faire des liens, s'il y en a, entre les données collectées et de voir si une certaine logique peut en être tirée²³.

À l'intérieur de cette analyse des vidéos, au moment de ce que Paillé nomme la *codification* et qui s'apparente ici au remplissage de ma grille de collecte de données, vient la description du mouvement au sein des minutes dansées sélectionnées. Comme je l'ai dit précédemment, je vais m'inspirer de la méthode d'analyse OAM en ce qui concerne l'analyse du mouvement de Vadori-Gauthier dans ses vidéos. Je vais donc la détailler quelque peu.

Cette méthode entrecroise les fondamentaux de deux méthodes distinctes : l'Analyse du mouvement selon Laban (LMA) et l'Analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD), qui sont les domaines d'expertises de Dussault et Harbonnier. Dans *Un nouveau regard*

²³ Les trois dernières étapes de la méthode sont celles de l'*intégration*, qui est « le moment central où l'essentiel du propos doit être cerné » (p.153), de la *modélisation*, ou la tentative de reproduire la dynamique du phénomène analysé (p.153), et enfin celle de la *théorisation* et donc de la tentative de construction de sens.

sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM) de Dussault, Harbonnier et Catherine Ferri (2021) on peut lire :

Bien que les deux approches s'accordent sur l'interrelation des dimensions fonctionnelle et expressive du mouvement et sur l'affect comme moteur du geste, leur paradigme respectif s'articule dans des axes différents de pensée et de pratique. Le LMA, par sa théorie de l'Effort, voit d'abord le mouvement dans sa nature pulsionnelle et le travail corporel devient un moyen pour s'y préparer. L'AFCMD, qui s'est développée dans un contexte d'enseignement de la danse, est dirigée en premier lieu vers une optimisation du geste dansé, permettant alors l'ouverture des possibilités expressives. (p.1)

Ces deux disciplines me sont familières puisque, lors de mes études pour le diplôme d'état français de professeur de danse, j'ai étudié la LMA en histoire de la danse et l'AFCMD en pédagogie. L'OAM, que j'ai étudié lors de ma première année de maîtrise en danse à l'UQAM, m'est donc apparue comme une méthode claire et intuitive pour moi, d'où mon inspiration pour ce travail d'analyse. De plus, le fait que cette méthode démarre par une observation des perceptions subjectives correspond tout à fait à ma démarche d'analyse auto-ethnographique. En effet, comme on peut le voir sur le schéma d'espace d'activités de l'OAM²⁴, « l'espace central concerne l'espace intersubjectif de l'analyste face au sujet observé. C'est le domaine du préverbal, le lieu de la perception et de l'empathie kinesthésique » (p.4). Par la suite vient une étape de mise en mot qui sera basée sur le vocabulaire de l'OAM et qui me permettra par la suite de construire un sens au mouvement et de comprendre ce qu'il me procure :

L'espace intermédiaire est celui de la mise en mots, du passage de l'observation à l'énonciation et à la description en langage verbal. C'est là qu'a lieu l'analyse conceptuelle qui servira de base à la construction de sens. [...] Le cercle extérieur représente le lieu de l'inférence, du raisonnement abductif et de la construction de sens. La situation d'observation-analyse offre au regard différents indices observables qui, mis en relation, vont permettre à l'analyste de construire une cohérence interne. (p.5-6)

Cette méthode se basera donc sur mes perceptions subjectives pour ensuite construire du sens sur les effets du mouvement de l'artiste sur moi, à titre personnel, en tant que spectatrice.

²⁴ Voir figure 6 page 76.

Je terminerai cette partie sur la méthodologie en justifiant davantage mon choix de procéder à un volet analytique alors que j'adopte une méthodologie auto-ethnographique. Une recherche auto-ethnographique vise à explorer l'expérience subjective du chercheur en relation avec un objet d'étude. Dans ce cadre, analyser les éléments visuels, d'ambiance, le lieu et le contexte historique d'une œuvre peut répondre aux objectifs de cette approche en plusieurs points.

Premièrement, cette analyse me permet un ancrage personnel dans l'expérience esthétique. L'analyse des éléments visuels par exemple (composition, couleurs, symboles) me permet d'exprimer comment ces aspects résonnent avec mon propre vécu, mes propres émotions et mes perceptions culturelles. Cela me permet également, avec notamment l'analyse de l'ambiance, une immersion sensorielle et affective dans les minutes dansées, pour voir si elles font résonner en moi mes propres souvenirs, ma propre mémoire ou quelconques liens avec mon état émotionnel ou mes expériences passées. Cette dimension sensorielle favorise une réflexion sur la manière dont l'œuvre interagit avec ma mémoire en tant que chercheuse ou celle des spectateurs de l'œuvre.

En ce qui concerne l'analyse du lieu, elle me permet d'inscrire l'œuvre dans un cadre spatial qui peut également entrer en résonance avec des expériences personnelles, notamment si le lieu m'est connu ou s'il est semblable à un paysage qui fait écho à mon histoire personnelle. Cela permet, en tant que chercheuse, d'explorer comment mon propre rapport à l'espace influence mon interprétation et ma réception de l'œuvre. Pour finir, la contextualisation historique permet d'étudier comment l'œuvre est perçue à travers le prisme de l'époque et des valeurs dominantes, mais aussi comment ces éléments dialoguent avec ma mémoire et mon histoire personnelle. L'analyse du contexte historique permet donc de faire écho avec ma subjectivité de chercheuse et fait donc le lien avec une méthodologie auto-ethnographique.

En somme, certains aspects des volets analytiques qui peuvent paraître particulièrement objectifs et dénués de sensibilité permettent de croiser la subjectivité du chercheur avec des dimensions esthétiques, sensorielles et historiques, produisant une réflexion où l'identité et l'expérience personnelle sont mises en dialogue avec l'œuvre étudiée.

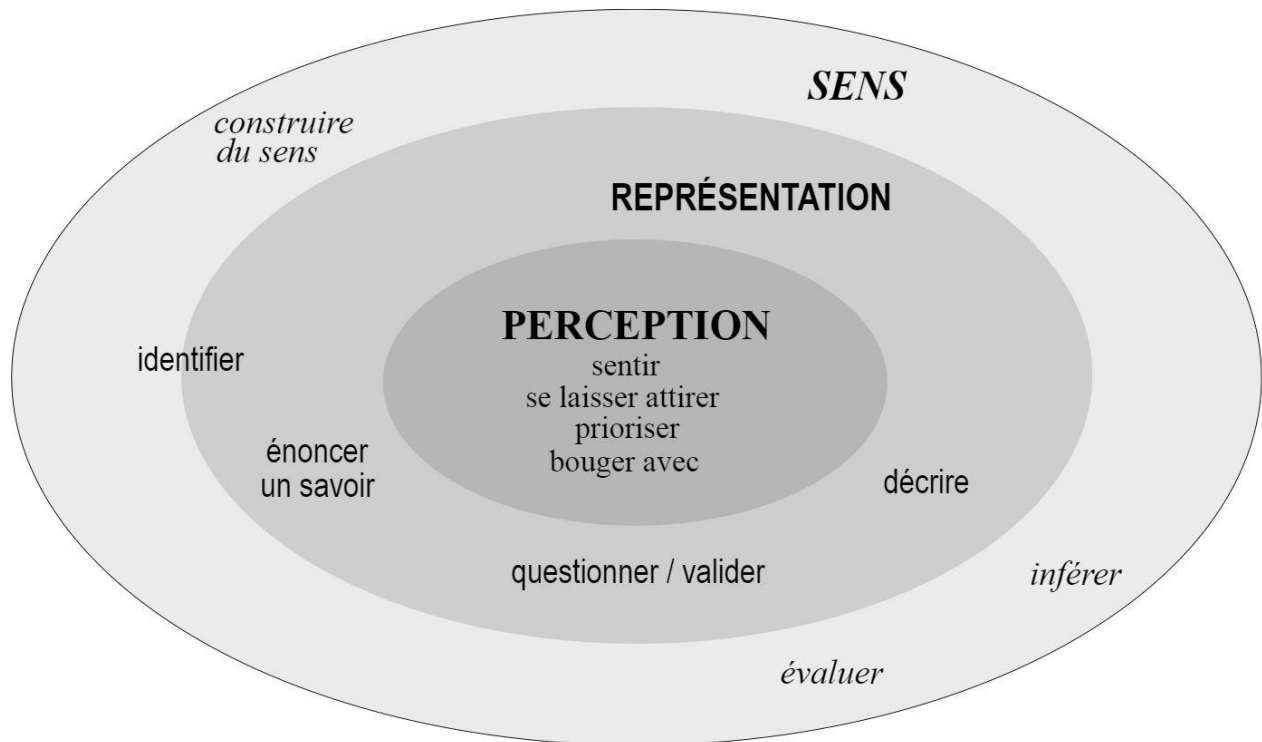


Figure 6

3.4 Limites et pertinence de l'étude

Puisque ma recherche est auto-ethnographique, les limites de mon étude sont en premier lieu la difficulté de la retranscription de mon expérience personnelle. Travailler avec la mémoire et les souvenirs, sous toutes ses formes, en utilisant des archives vidéo, représente une arduité certaine. Également, la subjectivité et la relativité de l'étude font partie des défis qui compose ma recherche. Flamme retrace cette idée dans son texte :

En ce sens, la recherche de l'objectivité pour comprendre, analyser et étudier réflexivement le social et nos organisations, ne passe pas par une dé-subjectivation de la recherche mais par une prise en charge de la subjectivité pleinement intégrée dans la démarche et constamment travaillée in situ et ex-post. La connaissance produite sur un phénomène organisationnel, social ou institutionnel, se conjugue avec un travail de la subjectivité du chercheur. (2021, p.6)

Enfin, le danger d'autocomplaisance fait également partie des limites de ma recherche. Dans l'idéal, je souhaiterais trouver le juste milieu entre relater uniquement mon expérience personnelle, et

tenter de trouver une définition du choc esthétique qui serait valable pour tous. Mon défi serait donc de trouver le point d'équilibre entre ces deux extrêmes. Cependant, l'originalité de cette idée comprend aussi une certaine pertinence. Dans le sens où, si la réception des spectateurs d'œuvre d'arts vivants a déjà fait l'objet de plusieurs études, ma recherche prend un chemin plus introspectif pour étudier cette réception d'un point de vue auto-ethnographique.

CHAPITRE IV : ANALYSE DES VIDÉOS

Dans ce chapitre, je vais passer à l'analyse des dix vidéos sélectionnées, et ce, en suivant ma grille de visualisation et de collecte de données en deux visionnages. Je vais analyser les dix vidéos comme je l'ai ai présentées plus tôt, de manière chronologique. Ceci passera donc par l'analyse des éléments visuels (description du fond visuel, des couleurs et des mouvements), l'analyse des éléments d'ambiance (description du fond sonore et des interactions), l'analyse du contexte historique et de l'environnement (informations sur le lieu, contexte géopolitique...) et l'analyse des conditions de ma réception de spectatrice (mon état émotionnel, le contexte du visionnage et mon lien avec la date et le lieu s'il y a). Il est important d'énoncer que l'analyse du contexte historique et de l'environnement constitue la première couche de mon concept de mémoires mélangées. En effet, comme vu précédemment, la mémoire des lieux constitue la toute première mémoire des vidéos de Vadori-Gauthier. S'y ajoutent ensuite la mémoire de l'environnement au moment du tournage, la mémoire des personnes présentes s'il y en a, la mémoire de la caméra, la mémoire somatique de l'artiste et enfin la mémoire des spectateurs du projet. C'est pour cela que l'analyse des conditions de ma réception de spectatrice constitue ici la dernière couche des mémoires mélangées.

4.1 Vidéo n°1967, 7 juin 2020, 20h45, Paris 14^{ème}

4.1.1 Analyse des éléments visuels

Cette minute dansée est filmée en terrasse du *Sélect*, bar parisien du boulevard Montparnasse. Sur l'image on aperçoit la terrasse remplie par les clients attablés qui mangent et boivent, le serveur en train de travailler et quelques passants devant la caméra. L'artiste est assise à une table à côté d'un homme. Les lumières qui éclairent la terrasse sont chaudes et apportent une teinte dorée et une ambiance chaleureuse à l'image, ce qui accentue le vert foncé de la devanture du bar, typiquement parisienne. Cette ambiance chaude contraste avec le bleu froid des vêtements de Vadori-Gauthier et de l'homme à sa table, les faisant ressortir de l'image.

En ce qui concerne le mouvement de l'artiste, elle est, pour cette minute dansée, assise. En dansant, elle sollicite donc beaucoup la partie supérieure de son corps, au-dessus de son bassin, notamment

la ceinture scapulaire. Les trois volumes du corps sont donc rarement alignés au cours de cette minute. Les trajets de ses mouvements me semblent centraux, ils paraissent naître de son centre et toujours y revenir. Étant assise, sa kinésphère n'est pas très grande, et il y a très peu de mouvements dirigés vers le haut. Ceux-ci évoluent tout le long de la vidéo sur un plan très frontal. Les bras et les jambes étant pliés, les mouvements restent assez angulaires, même lorsqu'ils tracent des courbes. On assiste également à des variations de vitesse et de dynamique, avec des mouvements oscillants entre le lié et le saccadé. Le regard est également particulièrement présent dans cette vidéo. Il varie entre périphérique et focal et relationnel lorsque l'artiste émet un contact visuel avec un passant. Il est le plus souvent synchrone avec le mouvement.

4.1.2 Analyse des éléments d'ambiance

Le fond sonore est alimenté par le bruit ambiant de la rue, avec les passants et les voitures. Mais aussi par les conversations des clients de la terrasse qui se superposent. On entend les rires et quelques bruits de vaisselles. On voit également que l'artiste cherche les interactions et dirige ses intentions, gestes et regards, vers les personnes présentes. Cependant, on ne constate aucune interactions concrète, et on ne peut témoigner d'un véritable échange. Certains clients installés en terrasse observent l'artiste, on semble apercevoir les deux personnes assises à gauche de l'écran discuter de Vadori-Gauthier en train de danser.

4.1.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

En ce qui concerne la mémoire du lieu, le choix de ce bar/brasserie est intéressant, qu'il soit fait au hasard ou non. En effet, il s'agit là d'un lieu de vie emblématique des bars parisiens, fondé en 1923 et « point de chute de nombreux artistes dans ces années-là, cette brasserie de Montparnasse est une institution » (<https://www.eventail.be/lifestyle/voyage-evasion-et-escapade/le-paris-de-violette-durso>). *Le Sélect* est en effet assez symbolique de cette vie parisienne, terrasses de café pleines toute l'année. On peut lire dans un numéro de *Télérama* :

M. Francis perpétue la tradition dans ce beau bistrot très “rive gauche”. C'est un monument de Paris, un des derniers grands cafés. Tables patinées, boiseries, moulures, banquettes... [...] un lieu hors norme et hors du temps. [...] De là, vue sur la salle peuplée de différentes créatures, du gentleman à l'actrice célèbre, de la fashionista

griffée (rive gauche oblige) au clochard céleste... Tous ont droit au petit mot de bienvenue de M. Francis, grand ordonnateur des lieux, mémoire vivante de l'art bistrotier parisien et de l'intelligentsia. De l'intelligence, justement, ce n'est pas ce qui manque. Surtout celle des serveurs, parfois fantasques, en équilibre entre sérieux et pince-sans-rire. Et puis un café fréquenté par Jim Harrison ne peut être qu'un sommet, d'autant qu'il a été précédé, depuis 1923, par Hemingway, Cocteau, Matisse, Henry Miller : ici, question art de vivre, les grands artistes ne manquent pas. (Laurent Jézéquel, 2022)

Vadori-Gauthier a donc ajouté une couche de mémoire artistique à ce lieu emplit de la mémoire des clients qu'il a accueilli et particulièrement représentatif de l'art de vivre à la parisienne. S'ajoute à cela la mémoire du contexte historique et politique de ce 2 juin 2020, jour de réouverture des terrasses. Les établissements n'ont pas encore le droit d'accueillir leurs clients à l'intérieur, et des autorisations sont données pour étendre les terrasses sur les trottoirs, les parkings et les rues. La vie reprend de force et s'étale encore plus dans les villes (Déléaz, 2020). L'ambiance festive qui entoure Vadori-Gauthier dans cette minute dansée et avec laquelle elle entre en résonance est explicable par ce contexte historique particulier. On peut en effet lire dans un article du *Parisien* que les clients « se sentent un peu complices et d'une œuvre commune et solidaire [...] une ambiance de joyeuses retrouvailles autour des tables des bistrots, un peu de fébrilité derrière les masques des serveurs, heureux mais pas encore rassurés. » (Philippe Baverel et Elodie Soulié, 2020).

4.1.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

Au sujet des conditions de ma réception, j'ai effectué le visionnage de cette vidéo au matin, dans un état de stress et de fatigue assez avancé, alors que le temps était gris. Le visionnage de cette vidéo m'a replongée dans le souvenir de l'été 2020, le souvenir de la chaleur et du soleil contrastant avec la météo au moment de mon visionnage. Je n'ai aucun lien particulier avec la date du 2 juin. En revanche, je me souviens très bien de ce jour de réouverture des terrasses, alors que j'étais à Montréal et que je recevais des images de mes proches fêtant la nouvelle. J'ai donc davantage de liens avec le contexte historique de cette minute dansée et avec le lieu, que je connais et que j'ai déjà fréquenté avant la crise sanitaire et mon départ au Canada, qu'avec la date en elle-même. Dans mes notes personnelles au moment de la découverte du projet, j'ai écrit, en juin 2020 : « Après tout ce qu'il s'est passé durant ces derniers mois, je ressens plus que jamais le besoin d'être chez moi

et d’être heureuse avec mes proches » (notes personnelles, 2020). Pour moi, cette minute dansée représente parfaitement cette idée de rassemblement et de fête après des moments difficiles, idée de laquelle je me sentais physiquement loin à ce moment-là.

4.1.5 Construction de sens

Ce qui me plaît dans cette minute dansée c’est la joie qui en émane, et qui, comme les mouvements dansés de Vadori-Gauthier, semblent vraiment venir du centre, organiques. On perçoit clairement qu’elle entre en résonnance avec ce qui l’entoure, la vie autour d’elle, les couleurs et l’ambiance chaleureuses, la présence et les bruits des rires et des conversations des personnes présentes. Certains de ces mouvements semblent incontrôlés, vibratoires, comme lorsqu’elle secoue ses genoux²⁵, semblant lutter entre l’envie de se lever de sa chaise pour danser plus et plus loin, et l’envie de rester attablée en terrasse. On ressent une sorte d’excitation, traduite également par des éléments visuels tels que son sourire omniprésent dans la vidéo ou encore des gestes qui “parlent” comme les deux mains brandissant les pouces vers le haut, en direction d’un passant. De plus, j’apprécie le fait qu’on ne voit pas les passants que l’artiste regarde et à qui elle adresse ses gestes, car on ne peut qu’imaginer la réaction et la réponse des gens qui croisent son regard. Ont-ils réellement établi une connexion avec elle ? L’ont-ils seulement regardée ? Cela a-t-il ajouté ou modifié quelque chose à leur journée ? Ces mouvements destinés au passant qui semblent “offrir” explique mon analyse précédente sur la frontalité des gestes de l’artiste, ils vont *vers* quelqu’un, quelque chose. Dans un premier temps, l’énergie de l’artiste semble en décalé avec celle des personnes présentes autour d’elle, mais en réalité, j’ai l’impression qu’elle s’imprègne et traduit à elle seule les énergies cumulées de chaque personne présente, comme si elle était en réalité un amplificateur de leur humeur mais également donc de leurs mémoires de cet instant. Le corps de Vadori-Gauthier me semble être un traducteur, un vaisseau, par lequel passe l’énergie globale de la scène. Si elle est traversée par toutes ses énergies, en plus de celle de son environnement et de la mémoire de celui-ci, sa mémoire somatique en est donc encore plus riche. Cette idée est d’ailleurs parfaitement encapsulée dans le livre *Danser/Résister* de l’artiste :

Parmi les éléments qu’utilise Nadia Vadori-Gauthier pour performer, figure bien sûr aussi son corps : il est son instrument premier. « Que peut un corps ? » interroge

²⁵ Voir figure 7 page 82.

Spinoza ; celui de Vadori-Gauthier est à la fois réceptacle, catalyseur, corps poétique et corps comique parfois ; il est un outil, d'après la terminologie de l'artiste, « sismographique », c'est-à-dire qu'il mesure et trace en temps réel la fréquence, la vibration, de ce qui est là et ceci, du point de vue des affects, et du point de vue « moléculaire » ; ce corps qui est matière est donc en quelque sorte un contact « vibratoire » - comme l'exprime l'artiste – avec ce qui se trouve là, et donc en quelque sorte un contact « matériel-immatériel » à ce qui est là, en présence, c'est-à-dire les êtres et les choses. Le corps de la performeuse se meut dans l'espace et accomplit des mouvements ; il capte et met en geste ou active ou prend une énergie qui relève d'une « part d'informulé ». (Liberge dans Vadori-Gauthier, 2018, p.142)



Figure 7

4.2 Vidéo n°2105, 18 octobre 2020, 15h23, Paris 10^{ème}

4.2.1 Analyse des éléments visuels

La minute dansée se déroule au cœur d'une manifestation, place de la République, à Paris. On y perçoit par conséquent une foule de personnes, et on constate que le champ de la vidéo ne nous permet pas de voir l'entièreté de la marée humaine que représente cette manifestation. Puisqu'il s'agit de la place de la République, on aperçoit également un morceau de la statue qui règne sur cette place. Manifestation étant, la foule de personnes présentes porte des masques chirurgicaux en raison de la crise sanitaire. Ce qui jure avec l'extrême proximité des manifestants. Malgré la

présence de quelques drapeaux français dans l'image, je trouve la globalité des couleurs de celle-ci plutôt froides. Le ciel est presque blanc, on y voit aussi du gris, du bleu, du noir. Le fait que les personnes soient masquées ajoute selon moi davantage de froideur à l'image globale. Vadori-Gauthier en revanche, porte un vêtement rouge et blanc sur lequel on peut lire « freedom ». Associé aux couleurs du fond visuel de l'image, ceci rappelle selon moi le bleu, blanc, rouge des drapeaux français présents dans le fond. Tandis que la mention sur le vêtement fait écho à la motivation de cette manifestation : la liberté²⁶.

Les trois volumes du corps de l'artiste sont alignés, puisqu'elle se tient debout, droite au milieu de la foule qui la traverse. Elle a donc ses jambes en appui fixe et ses bras, sa ceinture scapulaire et sa tête sont mobiles. Son empreinte posturale est majoritairement sagittale et évolue dans une kinesphère immobile assez grande, ses bras se mouvant unidirectionnellement vers le haut. Ce sont eux qui occupent les plus grands mouvements de cette minute, avec des trajets périphériques dirigés vers le haut et un phrasé dynamique ondulant, presque antigravitaire. Son regard aussi est périphérique et la plupart du temps dissocié des mouvements, ce qui donne l'impression d'un état lointain, dilaté.

4.2.2 Analyse des éléments d'ambiance

En ce qui concerne le fond sonore, on entend le bruit de la foule qui se mélange à celui de la ville et du vent capté par le micro de la caméra, avec notamment des voix et des bribes de conversations. Par-dessus tout ça, on distingue très clairement la voix de quelqu'un qui s'exprime au nom de la foule de manifestants à travers un haut-parleur ou un mégaphone, sans pour autant distinguer les mots exacts qui sont prononcés. En revanche, on entend très clairement et à plusieurs reprises les applaudissements des manifestants en réponse à la voix du mégaphone. Ces applaudissements semblent lourds, pesants. Ils semblent être là pour appuyer les propos scandés par la voix dans le mégaphone.

On ne constate pas vraiment d'interactions entre les manifestants et l'artistes. En revanche, on est témoins de plusieurs regards appuyés des personnes essayant d'avancer dans la foule qui croisent

²⁶ Voir figure 10 page 88.

les mouvements de Vadori-Gauthier. Certains manifestants la frôlent ou la bousculent pour passer, ce qui affecte légèrement ses mouvements.

4.2.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Ce qui est le plus marquant dans le contexte historique et environnemental de cette minute dansée est l'histoire du lieu. La place de la République, chargée d'histoire, apporte une première couche de mémoire mélangée très dense. Véritable symbole et accueillant la plupart des grandes manifestations parisiennes, elle est ornée en son centre d'une large statue. Celle-ci fut inaugurée en 1883, seulement deux ans après la loi de liberté d'expression, que j'ai évoquée plus tôt dans ce travail, et qui fait un premier écho à l'attentat de Charlie Hebdo, genèse de *Une minute de danse par jour*. Celle-ci est d'ailleurs devenue, au lendemain des attentats, un véritable mémorial sur lequel on a laissé des dessins, des peintures et des messages pendant des mois. Devenant une nouvelle écriture symbolique des lieux, un espace de deuil et de souvenir²⁷. Certains ont même voulu que celle-ci devienne un mausolée. Par la suite, la ville de Paris a récupéré toutes les œuvres pour les offrir comme archives au musée Carnavalet, destiné à la ville de Paris (<https://www.histoires-de-paris.fr/statue-republique-apres-attentats-2015/>). Ce lieu chargé d'histoire et de mémoire est donc un espace de partage qui continu de s'imprégner de tous les événements et énergies qu'il traverse. Ceci fait écho à l'espace de rencontre que cherche à créer Vadori-Gauthier lors de ses minutes dansée. Comme le dit Boivineau : « l'espace de rencontre est au cœur de l'enjeu et l'est au sens propre. [...] Le parcours est une aventure à la fois personnelle et collective et avant tout un espace de mise en relation. ». (2019, p.310-311).



Figure 8

²⁷ Voir figures 8 et 9 pages 84 et 85.



Figure 9

S'ajoute à cela le contexte politique de ce jour et de cette manifestation. En effet, comme je l'ai évoqué précédemment, deux jours avant cette minute dansée, Samuel Paty, professeur d'histoire-géographie au collège, est décapité pour avoir montré une caricature de Mahomet, tirée de Charlie Hebdo, dans le cadre d'un cours sur la liberté d'expression. C'est cet événement qui avait orienté mon choix d'analyser cette vidéo, pour le lien et la résonance avec la tragédie qui a lancé Vadori-Gauthier sur le chemin des minutes de danse. Dans un article du journal *Le Monde* on peut lire :

Contre l'horreur, la mobilisation. D'importantes manifestations sont attendues dimanche 18 octobre partout en France en hommage au professeur Samuel Paty, assassiné vendredi pour avoir montré à ses élèves des caricatures de Mahomet, un attentat qui a suscité une énorme émotion et pour lequel dix personnes ont été placées en garde à vue. [...] Le ministre de l'éducation, Jean-Michel Blanquer, et la ministre déléguée chargée de la citoyenneté, Marlène Schiappa, ont annoncé qu'ils se rendraient au rassemblement parisien et y représenteraient le gouvernement « *en soutien aux professeurs, à la laïcité, à la liberté d'expression et contre l'islamisme* ». [...] Le journal *Charlie Hebdo* s'est également associé à l'appel dans la capitale. La place de la République, traditionnel lieu de manifestations à Paris, avait été l'épicentre de l'énorme défilé du 11 janvier 2015 qui avait rassemblé environ 1,5 million de participants après les attentats de *Charlie Hebdo* et de l'Hyper Cacher. (*Le Monde* avec AFP, 2020)

C'est dans ce contexte de recueillement, de tristesse, de colère et de climat politique tendu, similaire à la manifestation en soutien à Charlie Hebdo trois ans avant, que Vadori-Gauthier exécute cette minute dansée.

4.2.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

A l'instar de la vidéo précédente, le contexte de mon visionnage était radicalement opposé à l'ambiance générale de cette vidéo-ci. J'ai analysé cette vidéo alors que le printemps arrivait doucement, sous une météo ensoleillée et une température douce, allant avec mon énergie globale positive. Contrastant avec le ciel blanc et l'atmosphère lourde retranscrite par cette minute dansée. Je n'ai aucun lien personnel avec cette date, excepté mon émotion ressentie à l'annonce de l'assassinat de Paty, comme une réminiscence de 2015. En ce qui concerne mon lien avec le lieu, la place de la République a toujours été pour moi un lieu de référence. Tantôt lieu de retrouvailles entre amis, point central de rendez-vous, tantôt lieu où j'ai expérimenté mes premières manifestations citoyennes en tant qu'adolescente puis adulte, et donc mes premières expériences de corps politique et de corps-manifestant.

4.2.5 Construction de sens

Ce qui ressort de cette vidéo c'est l'élan de solidarité déclenchant la manifestation, mais avec malgré tout un arrière-goût, selon moi, de déception, de déjà-vu, de lassitude et de colère. L'assassinat de Paty semble peser comme un pas en arrière, presque quatre années après les attentats de 2015. Il semble également peser comme une nouvelle menace et une nouvelle peur pour tous les enseignants français. Mais il sollicite aussi l'apparition de nouveaux débats lourds : comment les professeurs vont-ils être protégés de leurs élèves ? Le mélange complexe de toutes ces émotions se traduit par la marche manifestante, lente et lourde. Les manifestants piétinent et peinent à avancer. Ce qui contraste totalement avec la légèreté des mouvements flottants, et semblant ne pas subir de force gravitaire, de Vadori-Gauthier. Comme je l'ai déjà énoncé dans ce travail de recherche, elle évoque clairement cet apport de la poétique dans un espace public parfois austère via son corps en mouvement. Ceci me permet de refaire un lien vers cette citation de l'artiste, cette minute dansée n'existe « Non pas pour anéantir tout seul à mains nues une organisation terroriste, mais pour vivre, pour inviter des sensations partagées, une douceur

interstitielle en ces temps de barbarie. » (Vadori-Gauthier, 2018, p.7). Comme je l'ai également déjà amené plus tôt lorsque j'évoquais le corps-manifestant : la manifestation, c'est aussi l'effet de masse qui peut être créé par les corps dans l'espace publique, et qui participe à la visibilité et à la prise en considération de l'évènement, des corps présents et de la cause en question. Et je parle une nouvelle fois ici de corps expérientiels et poreux, « dans une disposition empathique de porosité avec le reste du monde. » (Garcin-Marrou, 2018, p.115).

Une nouvelle fois, Vadori-Gauthier semble faire parvenir et traduire l'énergie globale de son environnement, dans une sorte de détachement avec l'évènement. Apportant une dimension que je qualifierai de mystique, représentée par un état tonique semblant lointain. Je lis dans ses mouvements davantage de tristesse que de colère, son énergie en décalage semble parfois gêner quelques manifestants dans leur marche. Pourtant j'ai l'impression qu'elle lutte pour rester dans cet état de résonance avec l'ambiance générale de son environnement. Elle semble essayer de respirer à grande bouffées, elle me donne l'impression d'être le poumon de la manifestation, dans cette foule chargée²⁸.

Les mouvements des bras flottants vers le haut de Vadori-Gauthier, me semblent être destinés à Paty, dirigés vers le ciel. Ce qui explique son empreinte posturale majoritairement sagittale. Et cette sensation d'énergie donnée vers le ciel et vers Paty me fait inévitablement me questionner sur les pensées de Vadori-Gauthier à ce moment-là :

Ces gestes étaient-ils donc aussi inconsciemment destinés aux victimes de l'attentat de Charlie Hebdo ? La mémoire somatique de son corps de ses minutes dansées de janvier 2015 est-elle revenue à elle ? Si c'était le cas, en avait-elle conscience ? Consciemment ou inconsciemment, cette minute dansée possède-t-elle, à travers le corps de l'artiste mais aussi tous les corps présents dans la manifestation, une couche supplémentaire de mémoire due au lien entre l'assassinat de Paty et l'attentat de Charlie Hebdo ? Mais également due au lieu ?

Ceci m'apporte une autre question, plus générale : Est-ce que Vadori-Gauthier apporte avec elle, à chaque nouvelle minute dansée, l'accumulation des mémoires de chacune des minutes déjà vécues ? Comme un bagage dont on ne peut se séparer ? Ou bien tente-t-elle d'arriver avec une mémoire somatique la plus neuve et la plus vierge possible ? La première option sous-entendrait que chaque

²⁸ Voir figure 10 page 88.

nouvelle minute dansée possède une mémoire plus lourde que la précédente, qui grandirait de la même manière que l'archivage numérique du site *Une minute de danse par jour* : chronologiquement et de jour en jour.



Figure 10

4.3 Vidéo n°2144, 26 novembre 2020, 14h21, Paris 16^{ème}

4.3.1 Analyse des éléments visuels

Dans cette vidéo, c'est la couleur chaude rouge vif du velours des fauteuils de théâtre qui accroche immédiatement l'œil. Vadori-Gauthier se tient au centre de l'image, au milieu de cette grande salle de théâtre entièrement vide et de tous ces fauteuils rouges repliés. Les grandes rangées de fauteuils vides identiques donnent un effet de répétition presque hypnotique. Au centre, l'artiste se distingue parfaitement. Elle porte un T-shirt sur lequel est dessiné des pieds de danseuse en première position classique ainsi que la mention « Keep on dancing ». Celui-ci est bleu et contraste donc parfaitement avec le rouge omniprésent de l'image, tout comme la couleur de la peau des jambes de Vadori-Gauthier. Ce qui permet de percevoir parfaitement ses mouvements.

Au sujet de ceux-ci, ils sont plutôt angulaires, avec des coudes et des genoux pliés, et plutôt saccadés. L'artiste oscille entre une empreinte posturale tantôt frontale, tantôt sagittale mais toujours très marquée dans les deux cas (comme lorsqu'elle se plie en avant à 90° au niveau de ses hanches). Elle évolue dans une grande kinésphère qui reste pour autant immobile, avec des mouvements amples, des levés de jambes et des oppositions spatiales marquées. Ses mouvements sont assez répétitifs et multidirectionnels, et leur phrasé est successif. Son état tonique général est condensé, elle semble être dans un état éveillé, avec une pulsion de passion ou d'envoûtement. Son regard est périphérique et souvent synchrone avec ses mouvements. De manière générale, sa gestuelle est radicalement opposée à celle de la vidéo précédemment analysée. Ce qui est très visible aussi, c'est que l'artiste exécute beaucoup de mouvements techniques dans cette minute dansée. On perçoit notamment des grands battements, des bras en cinquième position classique ou encore plusieurs retirés en-dehors. Ces mouvements techniques font écho à l'inscription « Keep on dancing » de son T-shirt²⁹.

4.3.2 Analyse des éléments d'ambiance

Dans cette vidéo, il n'y a aucune interaction visible, si ce n'est celle que l'artiste partage avec le vide ambiant autour d'elle. Au niveau du fond sonore, il est assez particulier puisque le vide de cette grande salle donne un effet de résonance à chaque son émit. On entend un bourdonnement ambiant, le bruit de l'air traversé par les mouvements de l'artiste, sa respiration, les frottements de ses membres (entre eux ou bien au sol ou sur les fauteuils). Les mouvements deviennent sonores, ce qui les rends presque palpables. Comme si le silence et le vide ambiants étaient plus éloquents que le son.

4.3.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Son environnement étant l'intérieur de la salle de spectacle du Théâtre National de Chaillot, il me semble évident de s'intéresser à l'histoire et à la mémoire de ce lieu, choisi à mon avis de manière symbolique. En effet, comme on peut le lire sur le site *Paris art*, « Le Théâtre National de Chaillot est ainsi le premier théâtre national français à être pensé par et pour la danse » (<https://www.paris->

²⁹ Voir la figure 11 page 92.

art.com/lieux/theatre-national-de-chaillot/). Ce qui rend politique le choix de cette de spectacle complètement vide pour une minute dansée. Sur ce même site, on en apprend davantage sur l'histoire du lieu, devenu lieu de prédilection de la représentation de la danse contemporaine à Paris :

Construit en 1878 pour l'Exposition universelle, le palais du Trocadéro est alors une salle des fêtes. En 1920, le comédien Firmin Gémier transforme le lieu en Théâtre National Populaire (TNP). Restructuré en 1937 pour l'Exposition universelle, c'est en 1951 que Jean Vilar reprend le TNP, jusqu'en 1963. La démocratisation de l'accès au théâtre et à la création contemporaine forme la dynamique du lieu. En 1981, Antoine Vitez reprend les rênes de Chaillot. La danse accroît sa présence *in situ*. Après les années Jérôme Savary, c'est avec le trio Goldenberg, Montalvo et Hervieu que le Théâtre National de Chaillot s'oriente clairement vers la danse. Preljocaj, Decouflé, Teshigawara, Blanca Li... La programmation du lieu soutient la chorégraphie contemporaine. De 2008 à 2011, la chorégraphe Dominique Hervieu est à la tête de Chaillot. Dirigé depuis 2011 par le chorégraphe Didier Deschamps, en 2016 le lieu devient : Chaillot – Théâtre National de la Danse.

Ce lieu porte donc le souvenir de tous ces danseurs, de tous ces mouvements et de tous ces spectacles, en plus de la mémoire de chacun des spectateurs s'étant assis sur ces fauteuils pour voir de la danse. Empreint autant de leur énergie en arrivant que de leur énergie après avoir vu les spectacles.

En ce qui concerne le contexte historique, il s'agit donc du reconfinement dû à la crise sanitaire, un moment où la peur de la mort de la culture atteignait son point culminant. On constate d'ailleurs à ce moment-là des articles traitant de la mort du spectacle vivant et des métiers qu'il regroupe, les plus évidents comme ceux de l'ombre : « Le constat est simple, et unanime, basé sur le principe de l'entonnoir : dans une crise qui touche particulièrement la culture, et à l'intérieur de celle-ci particulièrement le spectacle vivant » (Darge, 2020). On ressent à cette période, dans les archives journalistiques, un désespoir assez marqué en ce qui concerne l'avenir de la culture. Ce qui fait écho à mes motivations profondes pour ce travail de recherche et au lien qui me connecte avec le projet de Vadori-Gauthier. Comme je l'ai écrit dans les premières lignes de ce mémoire : « Ce qui motivait ma recherche était intimement lié à la pandémie et aux restrictions sanitaires qui ont suivi. Telles que la fermeture des institutions culturelles et la hiérarchisation des éléments qui composent notre société. Je fus évidemment plus particulièrement touchée par le cas du monde de la danse,

puisque'il s'agit de ma pratique et de la communauté dans laquelle j'évolue depuis que je suis enfant. »

Les décisions politiques prises en raison de la crise sanitaire a éteint non seulement un grand nombre de projets artistiques, mais aussi un moyen de s'évader, de rêver et de poétiser le quotidien : « Ce virus pulvérise nos projets et nos rêves » (Bureau dans Darge, 2020). C'est donc dans ce contexte politique que cette minute dansée est effectuée, au Théâtre National de Chaillot, comme un appel à l'aide. Comme le conclut cet article paru dans *Le Monde* : « Mise sous perfusion par le confinement, la culture est en train d'être achevée sous nos yeux par le reconfinement » (Pigeard de Gurbert, 2020).

4.3.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

J'ai effectué le visionnage de cette vidéo chez moi, par un temps ensoleillé. Le 26 novembre est la date d'anniversaire de mon père, ce lien personnel avec la date n'a selon moi pas impacté mon visionnage, en revanche il m'a permis de mieux resituer mon souvenir de ce jour précis, de ce que je faisais ce jour-ci, à cette heure-là. Pour ce qui est du lieu, le Théâtre National de Chaillot est un lieu que j'ai fréquenté de nombreuses fois pour assister à des spectacles de danse, j'ai notamment en souvenir *Solstice* de Blanca Li, en 2017. Cette salle et ces fauteuils me sont donc connus et la vidéo fait écho à des expériences personnelles.

4.3.5 Construction de sens

Ce que je ressens principalement en visionnant cette minute dansée, c'est la représentation d'un énorme manque. Je le perçois dans certains mouvements, comme lorsque Vadori-Gauthier touche les fauteuils, elle semble toucher le vide, l'absence de spectateurs. Elle paraît torturée et perdue, comme si elle cherchait quelque chose ou quelqu'un. Cette impression d'être désorientée est selon moi traduite par ses mouvements multidirectionnels, ou encore lorsque l'artiste se prend la tête entre les mains ou se penche en arrière pour regarder derrière elle, à l'envers. Comme si elle espérait que sous un autre angle, la salle serait moins vide. De plus, le fait qu'elle soit seule dans une grande salle vide, qui par conséquent résonne, amplifie le bruit de sa respiration. Ce qui donne un effet de peur et appuie l'impression de perte. Le fait que certains mouvements saccadés soient répétés

plusieurs fois et rapidement donne en plus un sentiment pressé d'agacement, comme si cette situation, le vide, le fait de chercher quelque chose sans le trouver, devenait irritant et trop pesant. Je trouve également le toucher très important dans cette vidéo. Elle caresse le doux velours des fauteuils, geste qui laisse selon moi transparaître un sentiment de nostalgie, ce qui nous renvoie au manque. Elle semble également toucher l'air, comme si elle cherchait quelque chose de palpable dans ce vide. Tout ceci me paraît aussi exacerbé par le symbole de passion de la couleur rouge qui remplit l'image de la vidéo. Pour finir, en plus du choix du Théâtre National de Chaillot, l'inscription « Keep on dancing » que l'artiste arbore sur son T-shirt politise un peu plus cette minute de danse.



Figure 11

4.4 Vidéo n°2302, 3 mai 2021, 12h47, Vitry-sur-Seine

4.4.1 Analyse des éléments visuels

Cette vidéo contraste en plusieurs points avec la vidéo analysée précédemment. En premier lieu, celle-ci diffère par ses couleurs. Contrairement au rouge chaud et vif des fauteuils de la salle de spectacle qui entouraient Vadori-Gauthier dans la vidéo au Théâtre National de Chaillot, les couleurs qui prédominent dans celle-ci sont froides : le noir, le blanc et le gris. On y aperçoit une grille métallique grise sur laquelle est accrochée une grande banderole blanche avec dessus inscrit à la bombe de peinture noire « NO CULTURE NO FUTURE » suivi de l'hashtag #feuertpourlaculture. Vadori-Gauthier porte également des vêtements gris, noirs et blanc. Au début de la vidéo, une annotation nous indique « Avec Alex ». Il s'agit d'un enfant présent dans toute la minute dansée. Il est seul à porter des vêtements colorés : un pantalon bleu roi et des manches jaune fluo. Il porte également un masque de protection baissé sous le menton qui nous fait un rappel au contexte dans lequel s'inscrit cette minute dansée³⁰.

Pour ce qui est du mouvement, les trois volumes du corps de Vadori-Gauthier et d'Alex sont plutôt alignés, bien que leurs kinésphères soient grandes et mobiles, caractérisées par des mouvements amples et multidirectionnels qui semblent plus gestuels que posturaux. Leurs trajets sont transversaux et semblent sculpter l'espace extérieur. Pour ce qui est de la respiration, c'est l'inspiration qui est la plus visible et dominante dans leurs mouvements, comme si celle-ci matérialisait leur excitation. Les mouvements sont davantage saccadés, leur état est éveillé, mobile et proche avec des intentions toniques et condensées. Leur phrasé est successif, les mouvements s'enchaînent les uns après les autres. Leur regard est associé au mouvement la plupart du temps et synchrone. Mais il est aussi réel et dirigé puisqu'ils se connectent beaucoup par le regard.

4.4.2 Analyse des éléments d'ambiance

Cette vidéo contraste également avec la précédente par le fond sonore. En effet, contrairement au silence résonnant de la salle du Théâtre National de Chaillot, cette minute dansée est effectuée dans la rue, sur un trottoir, ce qui impose donc le son ambiant de la ville. On y entend le bruit des voitures et quelques éclats de voix au loin, ainsi que des oiseaux chantants. Ce fond sonore semblant éloignés et ayant donc un volume faible, il nous permet d'entendre également le bruit des pas de

³⁰ Voir la figure 12 p.96.

Vadori-Gauthier et Alex sur le béton, le frottement de leurs chaussures, les claquements de leurs mains et les frottements de celles-ci lorsqu'ils caressent la banderole. Pour ce qui est des interactions, toute la vidéo tourne autour du lien qui unit Vadori-Gauthier et Alex, l'enfant qui danse avec elle. Les deux se regardent et se sourissent pendant toute la minute dansée, imitant les mouvements de l'un et de l'autre, s'imprégnant de la gestuelle de chacun. Ils ne dansent pas à côté mais dansent ensemble, l'un avec l'autre, l'un après l'autre, en résonnance.

4.4.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Le 29 avril 2021, le président Macron s'est exprimé sur les étapes du déconfinement. Il a été annoncé que le 3 mai, date de cette minute dansée, les restrictions de déplacement seraient levées. Mais surtout, qu'à partir du 19 mai les lieux accueillant du public allaient pouvoir rouvrir leurs portes, comme « des musées, monuments, cinémas, théâtres, salles de spectacles avec public assis » (Le Monde, 2021). Mais il a également été annoncé que cette réouverture se ferait sous certaines conditions, comme l'application du « pass-sanitaire³¹ » et d'attestations permettant d'être autorisé à se déplacer. Dans ce contexte sanitaire et politique, cette minute dansée est également tournée devant un lieu symbolique : La Briqueterie. Soutenu par le département du Val-de-Marne, la DRAC³² d'Île-de-France, la région Île-de-France et la ville de Vitry-sur-Seine, ce lieu a été inauguré en 2013.

La briqueterie est un lieu entièrement dédié à la danse, labellisé Centre de Développement Chorégraphique National (CDCN) par le Ministère de la Culture et de la Communication. Outils de décentralisation culturelle, les CDCN ont pour mission le soutien à la création et à la recherche chorégraphique, la diffusion des œuvres sur le territoire, la médiation vers les publics, la formation et l'insertion professionnelle des danseurs. (<https://www.labriqueterie.org>)

Ce lieu, tout comme le Théâtre National de Chaillot dans la vidéo analysée précédemment, porte donc en lui le souvenir de tous les artistes danseurs et de tous les spectateurs ayant passé ses portes et foulé le trottoir qui le longe, où dansent Vadori-Gauthier et Alex dans cette minute dansée. Le fait que la Briqueterie soit le lieu d'accueil de cette vidéo est assez symbolique puisque comme

³¹ Présentation d'une preuve vaccinale, d'un test négatif ou d'un certificat de rétablissement. (<https://www.info.gouv.fr/alerte/covid-19>)

³² Direction générale des affaires culturelles.

nous l'avons vu plus haut, il a pour mission non seulement la décentralisation culturelle mais aussi le soutien à la création et à la diffusion d'œuvres chorégraphique sur le territoire. Il est, en plus d'être lié à la question de territoire qui occupe amplement ma recherche, particulièrement lié au contexte géopolitique qui englobe la date du 3 mai 2021.

4.4.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

Le visionnage de cette vidéo s'est fait lorsque j'étais en voyage pour quelques jours, dans un lieu et une ville qui m'étaient inconnus. Ce voyage s'est fait au cours d'une période de répit avant un mois intense de travail, de répétitions et de spectacles. Ce visionnage a également eu lieu lors d'une période difficile de ma vie, emplie de grands changements, une période de mouvance. En revanche, je n'ai aucun lien avec la date et le lieu de la minute dansée, hormis le fait de connaître de nom et de réputation le lieu de la Briqueterie.

4.4.5 Construction de sens

Cette période de mouvance dans laquelle je me trouve au moment du visionnage fait selon moi écho aux annonces du président Macron qui introduisent les prémices d'un retour à une vie normale après la crise sanitaire, notamment avec le déconfinement et la réouverture des lieux culturels. Tout comme ce qui entoure ma vie personnelle au moment du visionnage, cette minute dansée représente un renouveau par rapport aux trois premières que j'ai analysées. C'est une des raisons qui ont orienté mon choix. Ceci est également symbolisé par le fait que c'est la première des dix vidéos que j'ai choisi où l'on assiste à une telle interaction. En effet, le partage avec Alex met en lumière une notion de retrouvaille : retrouvailles entre les personnes, avec la culture et avec ce plaisir et ce besoin de partager des moments vivants. L'état éveillé et proche dans lequel se trouvent Vadori-Gauthier et Alex dans cette minute dansée semble illustrer leur ancrage dans le moment présent, dans le réel. Contrastant parfaitement, une nouvelle fois, avec la frustration due à la crise sanitaire et au confinement ressentie dans la vidéo analysée précédemment. Cet état alerte, vif, battant et motivé des deux danseurs qui semble émané de l'annonce du déconfinement progressif me donne l'impression que Vadori-Gauthier tente de transmettre à Alex l'excitation et l'importance de la réouverture d'un lieu comme la Briqueterie, et ce seulement par le mouvement. Leurs mouvements semblent sculpter l'espace extérieur et le phrasé du mouvement est successif. Ceci me donne

l'impression que leurs mouvements sont des mots, et qu'ils se parlent. Ils semblent presque communiquer par une langue des signes, une langue du mouvement. Leurs gestes ressemblent à des mots. De plus, ils fonctionnent tout deux beaucoup par mimétisme, tantôt Vadori-Gauthier imite les gestes d'Alex (comme lorsqu'elle reproduit ses mains qui glissent l'une sur l'autre), tantôt Alex imite les gestes de Vadori-Gauthier (comme lorsqu'il la rejoint pour toucher la banderole), tel un échange. La banderole d'ailleurs, associée au contexte de la date du 3 mai 2021, fait écho aux missions de la Briqueterie (soutient et accès à la culture, à la recherche chorégraphique, et décentralisation de la danse) et au symbole du lieu. La grille sur laquelle est accrochée cette banderole m'inspire un sentiment d'enfermement et de limite, ce qui se lie intimement à la notion de frontière présente également tout au long de ma recherche. Cette grille symbolise selon moi la coupure avec les arts vivants, bientôt prête à céder. Et par conséquent, la banderole et la minute dansée représentent pour moi les idées liées à la transgression des frontières présentées par Estellon et énoncées plus tôt, à savoir les qualités d'insoumission, de courage et le souci de complétude et de connaissance, ici : l'accès à la danse et aux arts vivants.



Figure 12

4.5 Vidéo n°2551, 7 janvier 2022, 15h40, Paris 7^{ème}

4.5.1 Analyse des éléments visuels

Cette vidéo est certainement l'une des plus sobres du projet *Une minute de danse par jour*. En effet, en ce qui concerne le fond visuel, il s'agit d'un grand rideau entièrement noir. On ne distingue rien d'autre que cette couleur uniforme prenant l'entièreté du champ capté par la caméra. Celle-ci en cadre que le tronc de l'artiste, on ne perçoit pas son visage. Ses jambes sont visibles au début de la vidéo, mais camouflées par une longue jupe noire qui se fond presque parfaitement avec le rideau en arrière-plan. Elle porte un T-shirt noir à manches longues arborant une grande bande jaune chacune. Sur son T-shirt, on retrouve le fameux « Je suis Charlie » auquel a été ajouté, en rouge, le mot *toujours*. De manière à former : Je suis *toujours* Charlie. Le jaune des manches et le rouge du mot « toujours » sont les seules couleurs présentes dans cette minute dansée³³. Autrement, la peau des mains de Vadori-Gauthier, contrastant avec le noir ambiant de l'image, les rend très visibles. Les trois volumes du corps de l'artiste sont alignés tout le long de la vidéo. Sa kinesphère est petite, progresse sur un niveau moyen et est immobile. Son empreinte posturale est sagittale et sa respiration est visible dans ses mouvements qui sont donc projetés vers l'avant et ne traverse jamais le plan transversal. Le regard est totalement absent puisque le visage de l'artiste est hors du champ de la caméra. Le phrasé dynamique des mouvements semble plutôt ondulant et lié, ce qui appuie un état lointain, rêvant et un état tonique dilaté. Les mains constituent l'élément visuel principal de la vidéo, avec des mouvements et une gestuelle qui semblent dirigés vers le fictif.

4.5.2 Analyse des éléments d'ambiance

Cette minute dansée semble tournée en intérieur, et l'artiste étant seule, les éléments d'ambiance sont presque nuls. On entend un bourdonnement constant, qui résonne dans le silence ambiant. L'ambiance est lourde et pesante. On a l'impression de pouvoir écouter les mouvements de ses mains. Évidemment, aucune interaction n'est visible dans cette minute dansée, excepté celle entre l'artiste et la caméra.

³³ Voir figure 13 p.99.

4.5.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Le 7 janvier 2022 est la date du septième anniversaire de l'attentat de Charlie Hebdo, genèse du projet. Il s'agit donc en France d'une journée d'hommage, pour la rédaction de Charlie Hebdo mais aussi pour l'attentat à l'Hyper Cacher. Tous les ans, le ministre de l'Intérieur et la maire de Paris se rendent sur les 3 lieux des attentats de janvier 2015 pour commémorer les victimes (*Le Monde*, 2022). Cette date est également encore plongée dans la crise sanitaire de la covid-19, avec notamment l'arrivée de variants tels Omicron et le reconfinement de certains pays pour tenter de le maîtriser, comme l'Inde (*Le Monde*, 2022). De plus, comme on peut le lire également dans le journal *Le Monde*, le 7 janvier 2022 est aussi le jour où l'on annonce que le procès des attentats du 13 novembre 2015 est reporté une nouvelle fois, toujours en raison de la crise sanitaire et de personnes testées positives à la Covid-19. Ceci empêche de conclure au niveau juridique les événements qui ont entachés l'année 2015.

4.5.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

En ce qui concerne le contexte du visionnage de cette minute dansée, je l'ai effectué en extérieur, sur une terrasse, au soleil et dans un état d'esprit serein et doux. Ce qui contraste tout particulièrement avec l'ambiance lourde, triste et pesante de cette vidéo, qui elle-même contraste avec la précédente.

4.5.5 Construction de sens

L'imposant rideau noir en fond, ainsi que la longue jupe noire, symbolisent pour moi le deuil dans cette vidéo. Ceci, ajouté au slogan arboré sur le corps de l'artiste, nous replonge dans l'événement de l'attentat, comme pour ne pas oublier. Ce projet, que l'artiste présente comme actuel et connecté à l'instant présent avec des « non-danses de l'instant » (Vadori-Gauthier, 2018, p.20), semble faire une exception avec cette vidéo du 7 janvier 2022. En effet, au cœur de ce projet qui est donc au départ une pensée en acte, envisagée au présent, et présenté comme « une allumette qui flambe d'un coup avant de disparaître » (p.22), cette vidéo se présente comme une pique de rappel de l'événement qui s'est produit sept ans plus tôt. Elle apparaît comme une pause dans le fil des autres vidéos s'inscrivant dans l'actualité, pour se souvenir de la genèse du projet et la commémorer. Ici,

le passé devient donc actualité. Le fond visuel de la vidéo, tout noir, rappelle le vide laissé par les attentats. Ce sont les mains qui prédominent dans cette minute dansée. Les mouvements de celles-ci sont accentués par les bandes jaunes présentes sur les manches du vêtement de l'artiste qui dessinent ses bras et dirigent le regard vers les mains. Elles deviennent des corps en mouvement à part entière, des corps qui semblent en souffrance. Parfois, l'une des mains caresse l'autre, comme pour la rassurer, la consoler ou la guérir. Tout comme la création de ce projet avait une démarche cathartique au lendemain de l'attentat, voulant apporter poésie et douceur. Plus la vidéo avance, plus l'artiste et ses mains se rapprochent de l'objectif de la caméra, comme pour prendre le spectateur, derrière son écran, dans ses bras. Ce zoom progressif fait que, selon moi, le spectateur se sent inclut dans l'œuvre. Je considère cela comme une interaction presque aussi importante que celles qui sont partagées avec des personnes présentes physiquement sur les lieux. Il est rare dans ce projet que le spectateur des vidéos dans leur format final (numérique) soit inclut de la sorte.



Figure 13

4.6 Vidéo n°2607, 4 mars 2022, 8h26, Paris 13^{ème}

4.6.1 Analyse des éléments visuels

Cette minute dansée se passe dans la rue, en pleine matinée. Vadori-Gauthier danse devant un mur recouvert d'un street-art signé par Seth, street-artist français connu pour ses dessins poétiques faisant référence à l'enfance (<https://street-art-avenue.com/biographie-de-julien-seth-malland>). Celui-ci représente une petite fille en robe marchant sur des tanks russes et brandissant un drapeau ukrainien. Sur ce mur, on perçoit également d'autres street-art, moins imposants, ainsi que des collages représentant des inscriptions en ukrainien telles que « SIOSTRZENSTWO », signifiant *fraternité*. Sur le mur, on constate également le panneau annonçant que nous nous trouvons rue Buot, dans le treizième arrondissement de Paris. Le jaune et le bleu du drapeau ukrainien sont très présents, ainsi que le violet de la robe de la fillette. Ces couleurs contrastent avec la tenue de l'artiste, vêtue de rouge et de blanc. Vadori-Gauthier porte dans cette vidéo des vêtements rappelant les tenues traditionnelles des femmes ukrainiennes : une chemise brodée, symbole d'unité vu comme un talisman protégeant des mauvais esprits (https://www.francetvinfo.fr/culture/mode/la-chemise-brodee-ukrainienne-une-tenue-traditionnelle-symbole-d-039-unite-adoptee-par-les-fashionistas_3391923.html), des bottes rouges et une couronne de fleurs appelée *vinok*, symbole de fertilité (Conant, 2020), également portée par la fillette dessinée par Seth. Le rendu global de l'image est très doux, grâce aux couleurs, à la luminosité et au fond beige offert par le mur³⁴.

En ce qui concerne le mouvement, les trois volumes du corps de Vadori-Gauthier sont plutôt alignés et son empreinte posturale et ses mouvements sont clairement majoritairement sagittaux. Elle se déplace en ligne droite, avance de la droite vers la gauche de l'écran. Sa kinesphère est donc mobile, elle est également assez grande puisqu'elle se tient debout et que ses mouvements, principalement ceux des bras, sont plutôt verticaux. Ce sont eux qui se meuvent le plus dans cette minute dansée, avec des trajets centraux et organiques. Son état est lointain, comme dirigé vers quelque chose d'absent du champ de la caméra mais reste pour autant très éveillé, alerte. Initiation de ses mouvements semble distale et se dirige vers le centre de son corps. Son regard est associé au geste même si, tout comme son état lointain et pourtant éveillé, il semble fictif et ouvert vers

³⁴ Voir figure 18 p.105.

l'espace. Son état tonique général est plutôt condensé, ce qui rejoint cet état alerte malgré des mouvements flottant et doux.

4.6.2 Analyse des éléments d'ambiance

La seule interaction visible dans cette minute dansée est celle de Vadori-Gauthier avec la fillette du street-art de Seth. Elle semble épouser ses mouvements et l'accompagner avec sa danse. Pour ce qui est du fond sonore, on distingue clairement une musique. Il s'agit de violons, sur un thème mélancolique. Dans la description de la vidéo, l'artiste précise qu'il s'agit de *Je regarde le ciel* par les musiciens de Lviv (1999). C'est une musique populaire ukrainienne. Il semble que la musique est prévue ou a été lancée pour la vidéo. Il s'agit d'une des très rare minute dansée pour lesquelles un fond sonore musical a été choisi.

4.6.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Cette vidéo a été tournée une semaine après le début de la guerre en Ukraine. Ce jour-là, Poutine réaffirme vouloir conquérir le pays et la centrale nucléaire de Zaporijia est attaquée (https://www.lemonde.fr/international/live/2022/03/03/guerre-en-ukraine-l-armee-russe-maintient-la-pression-kiev-et-moscou-s-accordent-sur-des-couloirs-humanitaires_6115927_3210.html). L'Europe est en deuil et les démonstrations de soutien à l'Ukraine se multiplient.

En ce qui concerne le lieu, la rue Buot dans le 13^{ème} arrondissement de Paris, se situe proche de la Butte aux Cailles et est considérée comme un véritable musée puisqu'elle abrite de nombreuses œuvres de street-artist comme Lady bug, Yoldie, Oji ou encore Artiste ouvrier³⁵.

³⁵ Voir figures 14, 15, 16 et 17 p.102 et 103.



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17

C'est en 2018 que Seth a investi la rue Buot et en mars 2022 qu'il a réalisé cette fresque en soutien à l'Ukraine, avec qui il a eu de nombreux contacts puisqu'il a beaucoup travaillé avec l'artiste ukrainien Kislov. Cette œuvre présente dans la vidéo représente parfaitement la douceur du style de Seth, qui « n'empêche pas la fermeté et la détermination ». (https://voyage.alpviv.org/france/paris/sa_paris_13/buot.php).

Il s'agit donc d'un lieu très chargé en mémoire artistique, portant en lui non seulement le souvenir du passage des différents artistes mais aussi le souvenir des messages véhiculés par ceux-ci. Et ce, en portant fièrement les traces visibles et colorées de ces cristaux de mémoire.

4.6.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

J'ai visionné cette minute dansée très tôt le matin, dans un train entre Paris et Rennes, reliant donc ma ville natale où réside ma famille et la ville où je construis ma nouvelle vie et avec laquelle aucun souvenir ne me relie. Cet instant correspond aussi à un moment personnellement compliqué et empreint de changements, avec beaucoup de facteurs de stress. Ce qui me rend davantage sensible à l'ambiance commémorative et triste de la vidéo.

4.6.5 Construction de sens

Dans cette vidéo, Vadori-Gauthier semble accompagner la fillette de la fresque de Seth. Elle embrasse sa silhouette de ses mouvements et épouse à un moment totalement le mouvement du drapeau de l'Ukraine brandi par la petite fille. Le fait qu'elle se fonde parfois totalement avec le dessin donne un effet très graphique et esthétique à l'image de la vidéo. Cette manière d'imiter le mouvement de l'œuvre de Seth semble selon moi signifier un soutien, elle devient la fillette, elle l'accompagne. À un moment, son regard se synchronise avec celui de la fillette et elles finissent par regarder dans la même direction, comme si elles avaient le même objectif. Également, le fait que l'artiste se déplace en ligne droite le long du mur de la Buot me fait également penser à un trajet un peu militaire, ce qui contraste avec ses mouvements dansés. Ce déplacement peut aussi signifier le fait d'aller de l'avant, ou bien de marcher aux côtés de la fillette, ce qui représente donc également un soutien à l'Ukraine en cette période de guerre. Le fait que ses mouvements initiés de manière distale reviennent vers son centre et souvent vers son cœur, représente selon moi le fait de vouloir « soigner » et prendre soin de cette petite fille et de son peuple, attaqué. Vadori-Gauthier

se prend d'ailleurs elle-même dans les bras au cours de cette minute dansée. De plus, quelques-uns des mouvements de l'artiste, notamment au début de la vidéo, sont réalisés en impact et contraste avec les autres par leur initiation centrale pour se « jeter » vers l'extérieur. Comme-ci celle-ci voulait se débarrasser de quelque chose de désagréable qui lui collait à la peau, ce qui constitue une nouvelle fois un parallèle avec l'événement politique auquel est reliée cette minute dansée. Pour finir, l'artiste semble à un moment toucher l'un des tanks russes dessinés en bas du mur, comme si elle voulait aussi entrer en contact avec le mal qui ronge le pays.



Figure 18

4.7 Vidéo n°2658, 24 avril 2022, 19h59, Paris 10^{ème}

4.7.1 Analyse des éléments visuels

Visuellement, les couleurs qui habitent cette minute dansée oscillent dans le gris et le beige et sont froides et fades. Excepté un peu de verdure, et le jaune et le bleu du drapeau ukrainien présents sur la banderole accrochée à la statue de la République. On aperçoit aussi une banderole sur la statue

qui alerte sur le réchauffement climatique. On y voit des passants et des cyclistes traverser le champ de la caméra. Le ciel est gris et lourd³⁶.

En ce qui concerne le mouvement, celui-ci est fluide, avec les trois du corps alignés et une relation ralentie au temps. Il paraît totalement suspendu. Cette suspension est également accentuée par l'état de corps de Vadori-Gauthier qui semble lointain et vibratoire. Elle se trouve de dos et assez loin de l'objectif, il n'y a donc pas de regard présent dans la minute dansée, excepté son regard interne qu'on peut deviner. Ce qui fait écho à ses propos, lorsqu'elle dit qu'elle baisse son regard qui devient ensuite intérieur pour entrer dans un état de corps précis qui lui permet d'intervenir en résonnance avec ce qui l'entoure (Vadori-Gauthier dans Cassou, 2019). Elle se trouve trop éloignée de l'objectif pour qu'une respiration soit visible, mais celle-ci semble traduite par le mouvement chevauché et continu de ses bras, dans une kinesphère totalement immobile et plutôt grande. Les appuis sont fixes et ce sont les bras qui se meuvent avec une initiation du mouvement qui semble plutôt distale, comme si les bras étaient portés par une force extérieure et multidirectionnelle, ce qui donne aussi un effet de force interne plutôt faible, avec un état tonique par conséquent dilaté. Son empreinte posturale est frontale et transversale, avec des bras qui effectuent un mouvement de balancier de gauche à droite, en forme de huit, à répétition et dans un rythme ternaire visible.

4.7.2 Analyse des éléments d'ambiance

Au sujet du fond sonore, on entend le décompte et l'annonce des résultats du second tour des élections présidentielles qui opposait Emmanuel Macron et Marine Le Pen. Comme si on entendait le son d'une télévision ou d'une radio. On y perçoit également le bruit des passants, des voitures, de la ville, et des voix au loin. L'artiste semblant hors du temps, dans un moment suspendu en non-adéquation avec le fond sonore, il n'y a pas non plus d'interactions sociales. Comme si le monde bougeait autour d'elle, sur un rythme différent. Seuls quelques passants remarquent la caméra puis s'éloignent. Ceci nous renvoie à ce que j'ai évoqué lors des premiers chapitres de cette étude, selon laquelle les changements de rythmes par une œuvre ou un acte artistique sont une façon de prendre en compte le spectateur, « une sorte de “soin” esthétique » (Katuszewski, 2013, p.9).

³⁶ Voir figure 19 p.108.

4.7.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Au sujet du contexte historique, c'est un moment significatif de la montée de l'extrême droite en France. Ce parti se retrouve pour la deuxième fois au second tour des élections présidentielles. Ce qui engendre une tension politique très forte et débouche sur la réélection d'Emmanuel Macron, davantage pour faire barrage à l'extrême droite que pour les valeurs de son parti : « Je sais aussi que nombre de nos compatriotes ont voté ce jour pour moi, non par conviction pour notre projet, mais pour faire barrage à celles de l'extrême droite. Je veux ici les remercier et ce vote m'oblige pour les années à venir [...] Je pense aussi à tous nos compatriotes qui se sont abstenus. Leur silence a signifié un refus de choisir auquel nous nous devons aussi de répondre » (Macron dans Bras, 2022).

4.7.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

Le visionnage de cette vidéo s'est effectué chez moi, lors d'un jour pluvieux et au cours d'une période d'angoisse et de fatigue assez marquée. Ce qui accentue l'ambiance grise, triste et solennelle de la minute dansée. Pour ce qui est de mon lien avec la date, le 24 avril 2022 je venais d'arriver sur le sol français pour des vacances. L'annonce des résultats fut brutale, un mélange de désespoir et de soulagement, il s'agit d'un moment important à l'échelle de ma mémoire personnelle. Pour le lieu, il s'agit une nouvelle fois de la place de la République, que j'ai longuement évoquée pendant l'analyse de la quatrième minute dansée de cette étude, la vidéo n°2105 du 18 octobre 2020. Lieu emblématique de Paris, empreint d'une forte histoire et donc d'une grande mémoire, « symbole du "vivre-ensemble" » (Agence France Presse, 2016).

4.7.5 Construction de sens

Le plus marquant pour moi dans cette minute dansée, c'est cette idée de mouvement qui semble dans une dimension différente que celle qui entoure l'artiste. Le corps semble à la fois en décalage et en résonnance avec son environnement. Tout comme les passants et donc l'arrière-plan de la vidéo qui semblent hors du temps, en décalage avec l'événement historique qui est en train de se jouer. Comme si une bande son aléatoire avait été ajoutée aux images de la vidéo. Car à l'annonce du résultat final, rien ne change sur les images, on ne constate aucune différence, aucune réaction notable, aucun changement de rythme. Comme si Vadori-Gauthier était la seule personne

consciente de l'événement en cours. Ses mouvements fluide et répétitifs semblent symboliser, selon moi, la vie qui suit son cours, peu importe les événements qui peuvent la marquer et qui, à notre échelle, sont importants. Le flux continue et ne cesse pas, il n'est pas impacté. Lorsqu'on la regarde bouger, plus rien ne semble important, pas même ce que l'on entend dans la bande son de la vidéo. Cette non-importance désinvolte est également cristallisée selon moi par le fait que Vadori-Gauthier soit dos à la caméra. Il y a cette notion de décalage mais aussi de résonance avec le contexte dans la vidéo. En effet, les mouvements fluides de bras qui se balancent répétitivement en forme de huit semblent être là pour rassurer, comme si l'artiste voulait bercer l'atmosphère autour d'elle. Presque comme si c'était ses mouvements doux qui avaient ralenti les passants et qui avaient par conséquent donné cette impression qu'ils étaient en décalage avec le son et le contexte historique.



Figure 19

4.8 Vidéo n°2822, 5 octobre 2022, 18h08, Thiezac

4.8.1 Analyse des éléments visuels

Le fond visuel de cette minute dansée est un simple mur blanc, sur lequel se reflète les ombres des corps qui passent devant. Pour les couleurs, malgré le fond blanc uni, elles sont nombreuses. En

effet, dans cette minute, plusieurs femmes se présentent devant l'objectif. Leurs vêtements sont tous de couleurs différentes, tout comme leurs peaux et leurs cheveux, ainsi que les différents ciseaux qu'elles tiennent dans leurs mains. Cette minute dansée sur fond blanc est donc finalement multicolore. De plus, on peut voir passer en bas de l'écran les sous-titres de la musique en train de se jouer, de couleur rose. Ceux-ci s'animent en suivant le rythme des paroles, à la manière d'un karaoké, et sont donc également en mouvement³⁷.

En ce qui concerne le mouvement, pour chacune des femmes présentes dans la vidéo, les trois volumes du corps sont alignés et verticaux et elles se déplacent en marchant lentement pour se présenter face à l'objectif, contre le mur. Leur empreinte posturale est majoritairement frontale, car elles sont face aux spectateurs et lèvent leurs bras en abduction sur les côtés pour les amener au niveau de leurs visages et pouvoir se couper une mèche de cheveux. Excepté à la fin de la minute, lorsqu'elles brandissent toutes leur mèche de cheveux coupés vers le haut, dans un mouvement très vertical et progressif. Leurs kinesphères sont par conséquent assez grande, et plutôt fixes. Leur état est éveillé et le fait qu'elles se coupent une mèche de cheveux sous-entend une pulsion d'action dans le mouvement. Mouvement qui est donc plutôt gestuel, et dirigé vers l'extérieur. Pour ce qui est du regard, il est réel et fovéal pour chacune d'elles. Il est également dissocié du mouvement puisqu'il reste focalisé sur l'objectif de la caméra plutôt que de suivre le mouvement. Vadori-Gauthier est la dernière femme à se présenter devant la caméra, seule, tandis que les précédentes venaient contre le mur par deux ou par trois.

4.8.2 Analyse des éléments d'ambiance

Cette minute dansée est accompagnée d'une musique sous-titrée. Il s'agit d'une version de *Bella Ciao*, musique populaire italienne, chantée en persan par Yashgin Kiyani en 2022. Les sous-titres présents sur la vidéo ont été traduits en français par Hormuy Kéy. Cette version est fortement ralentie par rapport à l'originale, ce qui intensifie les paroles, permet au spectateur de les lire et de s'imprégner des mots, et semble également ralentir le mouvement des femmes présentes devant l'objectif de la caméra. Vers la fin de la vidéo, la musique évolue et passe du mélancolique à une dimension s'apparentant davantage à la musique rock, juste avant que la minute dansée se termine.

³⁷ Voir figure 21 p.113.

En ce qui concerne les interactions, elles ne sont pas nombreuses, même si plusieurs femmes sont présentes dans cette vidéo. En effet, elles se présentent par groupe de deux ou de trois, exceptée Vadori-Gauthier, et se retrouve à la fin en un seul groupe, toutes face à la caméra. Cependant, aucun regard n'est échangé entres-elles. Elles sont concentrées sur la caméra. Lorsqu'elles sont en groupe, leurs mouvements les font se toucher, elles semblent liées. Leurs gestes se confondent.

4.8.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Le contexte historique du 5 octobre 2022 est très particulier. La guerre en Ukraine bat son plein, et l'Iran est sous le choc du meurtre de Mahsa Amini, décédée le 16 septembre 2022 à l'hôpital après son arrestation par les forces de l'ordre pour son voile mal ajusté. Depuis, les manifestations battent leur plein, en Iran mais aussi dans de nombreux autres pays, jusqu'à l'Europe : « [sa mort] avait entraîné des mois de manifestations de grande ampleur contre les dirigeants politiques et religieux iraniens, dont la répression a provoqué des centaines de morts et des milliers d'arrestations » (*Le Monde*, 2023)³⁸.



Figure 20

³⁸ Voir figure 20 p.110.

Ce contexte politique tendu est accentué par la nouvelle mort d'une adolescente, s'ajoutant à celle de Mahsa Amini. « [Nika Shahkarami] retrouvée morte après être sortie dans la rue avec ses camarades d'école à Téhéran, le 20 septembre, pour protester contre la mort de Mahsa Amini. » (*Le Monde*, 2022).

Au sujet du lieu, la minute dansée est filmée à la ferme de Trielle, à Thiezac, dans le Cantal. Ce lieu est un centre culturel artistique, dédié aux arts vivants et à la transmission artistique.

Au cœur du massif du Cantal, à 1100m d'altitude et dans un cadre naturel et bâti privilégié, la ferme de Trielle est à la fois un centre culturel et artistique ouvert aux professionnels et amateurs, avec chaque été un programme de stages dédié aux arts vivants et scéniques [et] un lieu d'hébergement pour les passionnés de montagne et de tourisme culturel. (<https://www.trielle.fr>)

Ce lieu se présente comme un havre de paix pour accueillir cette minute dansée, lourde de sens et d'émotion. Une bulle pour envelopper cet instant poétique dans un contexte dur.

4.8.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

Le 5 octobre 2022, je me trouvais à Montréal avec mon père qui me rendait visite pour la première fois depuis 3 ans. C'était la première fois que nous passions autant de temps tous les deux. J'étais donc physiquement et mentalement très éloignée du contexte qui anime cette minute dansée. Je n'ai pas non plus de contact avec ce lieu. Cependant, cet événement me touche particulièrement, et cette vidéo par conséquent également. D'autant plus que j'ai visionné cette vidéo dans un état de stress et de questionnement très avancé. Seule chez moi, dans un silence que la musique présente dans la vidéo a brisé de manière élégiaque.

4.8.5 Construction de sens

Cette minute dansée, créée en soutien aux femmes iraniennes et à Mahsa Amini, est selon moi particulièrement intense. Cette intensité est marquée par les regards foveaux et dissociés du geste des femmes présentes. Le fait que ce mouvement soit davantage gestuel que postural donne réellement cette impression de communication, presque comme un langage des signes. Le geste parle à leur place, aidé dans sa compréhension par les paroles de la musique qui défilent en dessous. Le message est clair et inscrit dans le mouvement, l'importance d'une simple mèche de cheveux

est tout à coup entièrement remise en question. Le fait que cette vidéo soit exécutée en soutien à Misha Amini est selon moi également visible par le mouvement initié du centre (de leur visage) pour aller vers l'extérieur une fois les cheveux coupés. Comme s'il s'agissait d'une offrande, d'un geste pour « aller vers ». J'évoquais plus tôt l'effet multicolore sur le fond blanc des peaux, cheveux, vêtements et ciseaux utilisés des femmes de cette minute dansée. Ceci symbolise d'après moi une unité entre toutes les femmes. Unité particulièrement importante à la vue du contexte politique. Celle-ci est appuyée également par le fait que ce sont des femmes d'âges différents qui se présentent devant la caméra, dos au mur. J'aimerais d'ailleurs revenir sur ce dernier point, le fait qu'elles soient dos au mur fait forcément écho pour moi à cette expression française « *se retrouver dos au mur* ». Celle-ci sous-entendant ne plus pouvoir reculer, être obligé de faire face à ce qui arrive, elle représente très bien l'état de la condition du droit des femmes dans le monde en 2022. Le fait qu'elles fassent face à l'objectif, le regard fixe, en se plaçant dos au mur est une belle métaphore du contexte politique concerné. J'aimerais également citer un passage des paroles traduites en français que l'on peut lire dans les sous-titres qui défilent pendant la minute dansée et qui rappelle un des ingrédients principaux du projet de Vadori-Gauthier.

*« Nos droits ne sont pas minimes
Pas de tristesse, nos cœurs sont proches
Le monde est dans les ténèbres
C'est le commencement
La fenêtre est ouverte jusqu'à un rêve »*

Ces paroles encapsulent bien l'idée principale de Vadori-Gauthier pour *Une minute de danse par jour* : la fenêtre ouverte jusqu'au rêve représenterait selon moi les minutes dansées du projet, petits morceaux de poésie, et les ténèbres du monde définirait alors le durcissement de celui-ci. Ce parallèle entre le discours de Vadori-Gauthier et ces paroles de la musique m'a paru évident, et ce dès premier visionnage de cette vidéo.

Au départ ce projet micropolitique de proximité a été inspiré d'une phrase de Nietzsche « Et que l'on estime perdues, toute journée où l'on aura pas dansé au moins une fois » et aussi d'un proverbe chinois « goutte à goutte, l'eau finit par transpercer la pierre », cela signifie qu'une action minime répétée peut finir par avoir un grand effet. La goutte d'eau ce sont mes danses, quotidiennes, sans arme ni bouclier. Et la pierre, c'est un

certain durcissement du monde (communautarisme, hiérarchies, consumérisme, dogmatisme), la désolidarisation d'avec la nature et la manque d'une dimension poétique active au quotidien. Je pense que notre monde est en carence de poésie, comme le désert aurait besoin d'eau. (Vadori-Gauthier, 2016)

Ceci fait écho également à ce que j'évoquais plus haut : la ferme de Trielle comme bulle protectrice et poétique face au contexte politique de plus en plus dur.



Figure 21

4.9 Vidéo n°2984, 16 mars 2023, 18h14, Gentilly

4.9.1 Analyse des éléments visuels

Dans cette vidéo, on ne voit qu'une partie du corps de l'artiste, debout devant un fond uni, tenant en main une feuille de papier³⁹. J'y note un mouvement saccadé et un tracé successif, avec une

³⁹ Figure 22 p.116.

force interne intense. Les trois volumes du corps sont alignés et il n'y a aucun déplacement. La respiration de l'artiste est visible, avec un accent sur les inspirations. On perçoit des contractions au niveau des mains qui tiennent une feuille de papier sur laquelle est écrit « démocratie ». La typographie utilisée est identique à celle du livre *Une minute de danse par jour* (2018). L'artiste est debout et fixe, seuls les bras sont mobiles. Il n'y a pas de regard puisqu'on ne voit que le tronc de Vadori-Gauthier, seule une petite kinésphère est engagée, avec un niveau moyen. La relation au temps semble accélérée, avec un fort contrôle de la gravité, un mouvement postural et une fonction tonique condensée. Le fond visuel est un simple lambris en bois foncé, fixe et neutre, qui permet une focalisation sur le mouvement. En ce qui concerne les couleurs, on y voit la couleur du bois à l'arrière, le bleu du pull porté par Vadori-Gauthier, et le noir et blanc de la feuille de papier qui semble par conséquent ressortir du reste du tableau, comme mis en valeur.

4.9.2 Analyse des éléments d'ambiance

En ce qui concerne le son de cette minute dansée, on perçoit le bruit du papier qui se froisse, tout au long de la vidéo. À un moment, on entend également le bruit d'une sirène de police au loin pendant un court moment, ainsi que des chants d'oiseaux. Comme l'artiste est seule et immobile pour cette minute dansée, il n'y a aucune interaction.

4.9.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Le contexte politique de cette minute dansée est particulièrement tendu. En effet, cette vidéo est tournée pendant une période politique très mouvementée en France, celle de la réforme des retraites. En effet, « le conseil des ministres autorise le gouvernement à avoir recours à un 49-3 sans passer par le vote. Certains députés brandissent des feuilles blanches sur lesquelles on peut lire “démocratie“. » (<http://www.uneminutededanseparjour.com>). Cet événement récent a bouleversé la valeur libertaire de la France que j'évoquais dans les premières parties de cette étude, car le 49.3 permet de contourner le gouvernement et remet en cause les principes démocratiques, ce qui a engendré la colère du peuple français, « Plusieurs milliers de manifestants se sont rassemblés dans plusieurs villes de France jeudi 16 mars pour protester contre la réforme des retraites et le déclenchement de

l'article 49.3. » (*Le Monde*, 2023). En ce qui concerne les informations sur le lieu, elles sont assez pauvres, il s'agit du département 94 de l'Île de France, le Val de Marne, au sud de Paris.

4.9.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

J'ai procédé à l'analyse de cette vidéo chez moi, un jour chaud de printemps. Je n'ai aucun lien avec le lieu. En revanche, je me souviens très bien de cette période, c'est l'une de celles pour lesquelles le fait d'être au Canada m'a été le plus difficile. En effet, cette réforme a eu un grand impact, même à mon échelle. Et je me souviens de la frustration de ne pas pouvoir manifester aux côtés de ceux qui protestaient dans la rue.

4.9.5 Construction de sens

Ce qui m'a marquée dans cette vidéo c'est le fait que l'artiste tourne et retourne le mot jusqu'à lui faire perdre tout son sens. Ce qui pour moi est très représentatif de ce qu'il s'est passé ce jour-là pour beaucoup de français : la perte du sens du mot *démocratie*. Tantôt elle le froisse, tantôt elle le serre contre elle ou bien le rapproche de l'objectif de la caméra, comme si le changer de position allait finir par lui rendre sa noblesse. Comme dans beaucoup d'autres minutes dansées, on note aussi dans cette vidéo l'importance des mains, rappel de la vidéo du 7 janvier 2022. C'est sur celles-ci que se focalise tout le mouvement de cette minute dansée. Membres élémentaires de l'interaction sociale et du geste, dans cette vidéo elles semblent vouloir, tout comme dans la minute précédente, communiquer avec le spectateur. Elles semblent interrogatives dans leur empressement, avec ce rapport accéléré au temps que j'ai abordé précédemment. Elles semblent vouloir toucher le mot pour le rendre plus palpable, lui rendre sons sens, perdu.



Figure 22

4.10 Vidéo n°2393, 23 mars 2023, 17h14, Paris 9^{ème}

4.10.1 Analyse des éléments visuels

Dans cette minute dansée, on voit Vadori-Gauthier debout au milieu d'une foule de manifestant. Dans ses mouvements, sa respiration est visible et c'est l'expiration qui est la plus marquée. Ses gestes sont multidirectionnels et se meuvent, en utilisant les trois plans de l'espace, dans toute sa kinesphère. Celle-ci est grande et mobile et est traversée par ses mouvements de manière périphérique. On perçoit aussi un rapport à la gravité qui est très marqué dans son mouvement, comme si ses membres étaient lourds et avait tendance à être attirés par le sol. La force interne de l'artiste est intense et son phrasé dynamique est saccadé. Son état tonique lui, est clairement condensé et éveillé. Je remarque également une forte utilisation des coudes et des genoux, comme pour marquer la segmentation des membres. Elle oscille entre ces mouvements saccadés, *jetés*, et pliés pour lesquels sont regard et réel, fovéal et associé aux mouvements, et quelques mouvements plus liés et circulaires pendant lesquelles elle a tendance à fermer les yeux. Le fond visuel comprend évidemment la foule de personnes manifestantes, munis de différents masques, lunettes et casques qui protègent leurs visages, mais aussi les immeubles parisiens, des banderoles, des drapeaux et la fumée des fumigènes. Les couleurs sont plutôt sombres, les manifestants sont vêtus de noirs, de

gris et de bleu foncé, tout comme l'artiste. Les seules couleurs vives sont celles du rouge des fumigènes et du jaune des drapeaux⁴⁰.

4.10.2 Analyse des éléments d'ambiance

Cette vidéo est assez bruyante par rapport à la plupart de celles du projet. On y entend des bruits de foules, avec des voix, des cris et des bruits de pas. Mais également des sifflets et des chants manifestants. On constate aussi de nombreuses interactions. Contrairement à d'autres minutes dansées durant lesquelles Vadori-Gauthier se trouve dans une foule mais y est ignorée, ici on note différents contacts avec les gens présents. Par exemple, un homme vient un instant se placer derrière elle et fait avec sa main droite un doigt d'honneur dirigé vers la caméra. À un autre moment, une femme se met à danser avec elle, semblant l'imiter. Leurs regards se croisent, puis elle continue sa marche dans le cortège. Également, un homme communique avec elle par des gestes, semblant vouloir lui dire quelque chose. Certains manifestants prennent également des photos de Vadori-Gauthier dansant devant la caméra. D'autres interactions sont sonores. Par exemple, on entend quelqu'un lui crier « Vas-y danse ! danse ! ». D'autres fois, ce ne sont pas des interactions avec l'artiste que l'on entend mais entre les manifestants, comme lorsque l'on perçoit la voix de quelqu'un disant « Le monde part en couilles, c'est pour ça qu'on est là ! » ou encore « Darmanin⁴¹ c'est un violeur ! ».

4.10.3 Analyse du contexte historique et de l'environnement, première couche des mémoires mélangées

Le contexte historique et politique de cette minute dansée demeure le même que celui de la précédente mais s'est intensifié. La guerre en Ukraine continue, et les manifestations pour la réforme des retraites grandissent et investissent toute la France. Le 23 mars marque le ralliement des jeunes aux manifestations : « Les syndicats étudiants ont recensé 500 000 jeunes manifestants, jeudi 23 mars. Aux étudiants s'ajoutent des lycéens, alors que les épreuves de spécialité du bac viennent de s'achever. » (Dréan et Le Nevé, 2023). Ceux-ci s'étaient sentis exclus du discours du

⁴⁰ Figure 24 p.119.

⁴¹ Gerald Darmanin est le ministre de l'Intérieur en France depuis 6 juillet 2020 (<https://www.interieur.gouv.fr/ministres/gerald-darmanin>), il est visé par une accusation de viol (Soullier, Faye et Cazi, 2018).

président dans son allocution de la veille, se plaignant que celui-ci n'a pas émis un seul mot pour les jeunes (Dréan et Le Nevé, 2023). Le 23 mars est également la neuvième journée de manifestation contre la réforme des retraites, et la plus importante jusqu'ici, ne visant plus seulement la réforme mais englobant bien d'autres problèmes sociaux, oubliés du quinquennat de Macron⁴².

Si Emmanuel Macron et le gouvernement espéraient que la contestation s'essouffle, les manifestants leur ont donné tort, jeudi 23 mars, pour la neuvième journée de mobilisation contre la réforme des retraites. Les syndicats ont montré qu'il faudra encore compter sur eux. Mais ce n'est plus seulement la question des retraites qui est en jeu. Dans les cortèges, c'est le chef de l'État lui-même qui cristallise les mécontentements. Le recours à l'article 49.3 de la Constitution pour faire adopter la réforme sans vote ne passe pas. (Métais, 2023)

Ces nombreuses manifestations ont soulevé une nouvelle colère et de nouvelles plaintes : celles causées par les violences des forces de l'ordre. En effet, de nombreuses interpellations jugées inutiles ou non fondées ont été recensées, ainsi que de nombreux abus de pouvoir et de violence. Ce qui ne fait qu'alimenter la colère des manifestants.

Ces interpellations privent arbitrairement les personnes visées de leur liberté, sans que le moindre début d'exécution d'une quelconque infraction ne puisse le justifier. Tout aussi gravement, ces interpellations dissuadent les citoyens et citoyennes de manifester. Cette pratique extrêmement préoccupante dans un état de droit constitue une atteinte grave aux libertés d'aller et venir, de réunion, de manifester, ainsi qu'au droit le plus élémentaire à la sûreté garantis par notre Constitution. (L'Adelico⁴³ dans *Le Monde*, 2023)

Cette journée du 23 mars est donc habitée par une colère généralisée des citoyens français, envers le gouvernement, le président et les forces de l'ordre.

Pour ce qui est du lieu, la vidéo est capturée vers la place de l'Opéra, dans le 9^{ème} arrondissement de Paris. Il s'agit d'un arrondissement où l'offre culturelle est très développée avec notamment la présence de l'Opéra Garnier et des théâtres et des cinémas situés sur les Grands Boulevards.

⁴² Voir figure 23 p.119.

⁴³ L'Association de défense des libertés constitutionnelles.



Figure 23

4.10.4 Analyse de mes conditions de réception en tant que spectatrice, dernière couche de mémoires mélangées

J'ai effectué le visionnage de cette minute dansée un matin ensoleillé, dans les cartons de mon prochain déménagement imminent. Une période donc transitoire, tout comme celle qui habite cette vidéo. Je n'ai aucun lien personnel avec la date, excepté le fait que je me souviens très bien avoir suivi l'avancée des manifestations depuis Montréal. En ce qui concerne le lieu, je ne le connais trop bien. Que ce soit pour avoir fréquenté les théâtres et l'Opéra, ou bien parce qu'il s'agit de l'arrondissement dans lequel j'ai grandi et où j'ai suivi mes études de danseuse interprète, rue de Clichy. Ce qui est également intéressant, c'est que cette vidéo fait écho au contexte actuel, habité par les nombreuses manifestations en soutien à la Palestine se déroulant dans toutes la France.

4.10.5 Construction de sens

Cette dixième et dernière vidéo choisie clos donc ces analyses par cette période de fortes perturbations et de manifestations en France. Nous évoquions précédemment le durcissement du monde pointé du doigt par Vadori-Gauthier, cette minute dansée performée au cœur d'un cortège entouré des forces de l'ordre en est la démonstration pure. Ceci nous renvoie également à toute l'idée de corps-manifestant et de danse politique traversée au début de cette étude. Cette manifestation pour une poésie en acte de Vadori-Gauthier (Vadori-Gauthier, 2018, p.7) au sein

d'un cortège manifestant où, comme vu précédemment, « l'on peut - voir où l'on doit – crier, chanter, invectiver, s'agiter, se contorsionner, frapper des mains ou danser : l'expression corporelle de ses états émotionnels y est de règles. » (Soutrenon, 1998, p.52), représente selon moi une belle conclusion de cette série d'analyses de minutes dansées. C'est également un exemple parfait du corps mis en situation de porosité face au monde. En effet, l'artiste semble possédée, comme si son corps se mettait en mouvement de son propre chef, emporté par la foule et le mouvement autour de lui. D'ailleurs, celui-ci semble se calmer et se mouvoir plus lentement à la fin de la vidéo, lorsque le plus gros du cortège est passé et qu'il y a moins de monde. Ce fort rapport à la gravité que j'ai évoqué plus tôt semble exprimer que le corps de Vadori-Gauthier semble s'écrouler petit à petit sous le poids du durcissement du monde qui l'entoure. Lorsque ses genoux plient de manière soudaine et saccadé, je la vois comme un pantin, comme si le gouvernement jouerait avec les ficelles qui le tiennent debout. Les mouvements circulaires et liés qui viennent bouleverser l'ensemble saccadé du reste de la minutes dansée m'apparaissent comme des tentatives de grandes inspirations dans toute cette agitation, ceci accentué selon moi par les yeux fermés de Vadori-Gauthier lorsqu'elle les exécute. Le reste du temps, son menton est légèrement baissé et elle regarde l'objectif du bas, concentrée, faisant face. Cette vidéo est pour moi l'une de celles pour lesquelles il est le plus facile de remarquer le corps sismographe de Vadori-Gauthier, se mettant en mouvement en résonnance avec son environnement et le contexte.



Figure 24

CHAPITRE V : DISCUSSION

Ce dernier chapitre revient sur les concepts clés énoncés avant l'analyse des vidéos de Vadori-Gauthier et cherche à faire du lien entre les résultats d'analyse et les réflexions précédentes. Il permet de se diriger vers une conclusion et de se rapprocher des objectifs de cette recherche.

5.1 Créations de liens entre l'analyse des données et les concepts clés

5.1.1 Le processus créatif : la performance *in situ* comme outil de la démarche activiste

Après l'analyse de ces dix minutes dansées, des liens entre les résultats et les concepts clés énoncés au début de l'étude se sont tissés. À travers les constructions de sens, j'ai pu matérialiser réellement cette notion de *corporéité* selon Bernard, avec la découverte d'un corps profondément expérientiel et empathique. Le corps de Vadori-Gauthier devient dans ses minutes dansées un véritable réseau de relations culturelles, historiques et individuelles. Il fusionne l'organique et l'imaginaire en utilisant son idée de corps sismographe, qui s'imprègne, interprète et renvoie les ondes de son environnement.

Avec ses danses *in situ* à la fois ancrées dans le quotidien et ouvertes à la réalité, la transgression des frontières entre artistes et spectateurs offre à ces derniers une expérience intime et immersive qui souligne la résistance contre le formatage social et la réappropriation des corps comme moyens d'expression individuelle et collective. En utilisant la danse comme forme de manifestation poétique et politique, elle cherche à perturber les espaces publics et à revendiquer des causes sociales. Son approche reflète une résistance contre la normalisation des corps et les comportements imposés par la société, en valorisant une danse qui célèbre l'individualité et la diversité corporelle. En s'inscrivant dans une tradition de danse politique et micropolitique, Vadori-Gauthier redéfinit le rôle du corps dansant comme un outil de réflexion et de transformation sociale, loin des normes académiques et institutionnelles.

L'utilisation de *l'in situ* permet en réalité l'activisme social et l'engagement envers les questions politiques et sociétales. En se déplaçant vers l'espace urbain, Vadori-Gauthier interagit avec la vie sociale quotidienne, soulevant des questions sur l'inclusion, l'exclusion et la résistance à travers ses

performances chorégraphiques. C'est en cela que ce projet est politique, en se présentant simplement au réel. Comme le dit Ruby dans *La « résistance » dans les arts contemporains* :

Non seulement il n'existe pas de modèle de résistance, mais encore la résistance se construit parfois sous des formes peu spectaculaires. [...] A cet égard, les formes et les matières artistiques elles-mêmes, sans coup d'éclat, peuvent, il est vrai, résister quotidiennement à la réification qu'on leur impose. (2002)

On peut donner comme exemple la vidéo n°2393 du 23 mars 2023, où l'artiste se présente simplement au milieu de la foule, sans chercher à se faire voir, seulement pour mettre son corps en présence au cœur de cette journée, de cette minute, de cette manifestation, et résister.

Comme il a été évoqué tout au long de cette étude, son œuvre transcende les limites traditionnelles de la représentation, favorisant une connexion profonde entre le corps dansant, l'environnement et la société dans laquelle il évolue.

5.1.2 La diffusion et l'archive numérique au service de l'œuvre et de sa réception

Le projet de Vadori-Gauthier se distingue par sa diffusion à la fois géographique et numérique, intégrant ainsi une dimension historique et contemporaine essentielle à son impact et à sa réception. Vadori-Gauthier contextualise son projet dans le paysage historique français, particulièrement marqué par certains événements comme ceux traversés dans cette recherche (attentats, crise sanitaire, manifestations etc.). Ce contexte historique imprègne profondément son travail, lui donnant une résonance particulière. Les œuvres comme le projet *Une minute de danse par jour* font partie de celles qui, comme les caricatures des périodiques ou celles créées en réponse à la violence, illustrent l'héritage d'un militantisme artistique profondément enraciné dans la culture française, une tradition que Vadori-Gauthier explore et prolonge à travers ses performances.

La diffusion numérique quotidienne des performances de Vadori-Gauthier constitue une partie centrale de son projet, permettant aux spectateurs de s'engager avec son œuvre indépendamment de l'espace et du temps. Cette accessibilité numérique transforme la danse en un acte collectif, les spectateurs réagissant, commentant et se joignant virtuellement à chaque performance. Cette dimension numérique n'est pas seulement un moyen de diffusion mais aussi un outil de participation et de construction collective de la mémoire artistique contemporaine. La vidéo n°2658 du 24 avril 2022 encapsule bien cette idée. Elle devient un fragment d'histoire, un témoin historique

de l'annonce des résultats des élections présidentielles de 2022. Comme on peut le voir dans *Historicité et mémoire subjective. La troisième trace* de René Roussillon (2003), « [cette mémoire] re-présente, sans le savoir, un pan de l'histoire vécue, non subjectivé ni historisé, se donnant comme actuel, comme présent et agissant, « actant », méconnaissant donc à la fois sa nature représentative propre et sa dimension historiquement située. » (p.141).

En tant que spectatrice, la réception de ce projet est enrichie par cette double dimension historique et numérique. C'est une invitation à réfléchir non seulement aux performances elles-mêmes mais aussi à leur lien avec le contexte sociopolitique et culturel qui les entoure. La façon dont Vadori-Gauthier intègre ces éléments dans ses performances et leur diffusion numérique façonne la compréhension et l'appréciation de son travail.

Le projet se déploie ainsi à travers une série de relations complexes : avec l'histoire, avec les spectateurs et avec l'espace numérique. Cette interconnexion enrichit non seulement l'expérience artistique mais aussi la mémoire collective et l'histoire de la danse contemporaine, faisant de chaque minute dansée un témoignage et un geste de résistance artistique et sociale.

5.1.3 L'omniprésence de la transgression

L'idée de transgression étant présentée comme un concept central de ma recherche, je pense qu'il est important d'y faire un retour dans ce chapitre. Celle-ci joue un rôle central et multidimensionnel, enrichissant profondément l'expérience artistique pour les spectateurs et les participants. Cette idée traverse en elle-même plusieurs notions de la transgression :

Tout d'abord, celle des frontières entre les espaces publics et intimes. Vadori-Gauthier choisit délibérément des espaces publics variés et parfois inattendus pour ses performances quotidiennes. En dansant dans des lieux tels que la rue, les parcs, les cortèges de manifestations, les terrasses de café, la nature ou même les transports en commun, elle transcende les frontières traditionnelles des scènes dédiées à la danse. Cette transgression de l'espace public invite les spectateurs à reconsidérer leur propre relation avec l'environnement urbain et la réalité et à redéfinir les limites entre l'intimité et la sphère publique.

Également, le projet transgresse les frontières des attentes temporelles. La régularité et la continuité du projet défient également les attentes temporelles habituelles associées à la danse et à la

performance artistique. Alors que la danse est traditionnellement perçue comme un événement fixe et éphémère, Vadori-Gauthier transforme cette perception en intégrant la temporalité quotidienne dans son processus artistique. Cette transgression du rapport au temps crée une expérience immersive et en constante évolution pour les spectateurs qui suivent son projet jour après jour.

Comme cela a été beaucoup abordé pendant cette étude, on assiste aussi à la transgression des frontières des codes du spectacle. Vadori-Gauthier explore une diversité de mouvements et de gestuelles qui peuvent défier les normes esthétiques et stylistiques traditionnelles de la danse. Parfois minimaliste, parfois expressivement chargée, sa danse transcende les catégories conventionnelles, embrassant la spontanéité, l'authenticité et la simplicité du geste quotidien. Cette transgression des codes encourage les spectateurs à élargir leur définition de ce qui constitue la beauté et la poétique dans la danse.

Enfin, la transgression des frontières de la diffusion et des frontières géographiques représente une part très importante de *Une minute de danse par jour*. Le projet utilise les médias numériques pour documenter et diffuser les performances. En partageant chaque minute de danse sur les réseaux sociaux et sur son site, Vadori-Gauthier transgresse les frontières physiques et géographiques traditionnelles de la performance artistique. Cette accessibilité numérique permet à un public mondial de participer à l'expérience, transformant ainsi la danse en un langage universel de connexion et de partage. À cette diffusion numérique s'ajoute évidemment la diffusion de la performance sur l'instant, aux passants et aux personnes présentes au moment et sur le lieu de la minute dansée.

En résumé, la transgression au sein du projet Vadori-Gauthier est profondément ancrée dans la manière dont elle redéfinit les espaces, le temps, les esthétiques et la diffusion de la performance artistique : « Ainsi, la transgression joue sur cette zone de fêlure dans l'être face à un monde qui le tire du côté du principe de réalité. » (Estellon, 2005, p.153).

Cette approche audacieuse et innovante enrichit non seulement l'expérience esthétique mais également le dialogue culturel et social engendré par ses performances quotidiennes.

5.1.4 L'émancipation des spectateurs

Le projet *Une minute de danse par jour* de Vadori-Gauthier participe à l'émancipation des spectateurs de plusieurs manières. En premier lieu par son accessibilité. Le projet rend l'art de la danse accessible à un large public, indépendamment des barrières économiques, géographiques ou

culturelles. Chaque jour, une nouvelle vidéo de danse d'une minute est publiée en ligne, permettant à quiconque ayant accès à Internet de profiter de cet art. Ce qui sort la danse de ses possibles carcans élitistes. Le projet émancipe également les spectateurs grâce à une participation active. Les spectateurs peuvent non seulement interagir et prendre part à la minute mais aussi devenir participants en rejoignant le mouvement et en créant leurs propres vidéos de danse. Cette participation active met les spectateurs dans l'action, les rendant ainsi plus engagés et investis dans le processus artistique. De plus, les performances de Vadori-Gauthier sont souvent abstraites et ouvertes à l'interprétation. Les spectateurs sont invités à projeter leurs propres émotions et pensées sur ce qu'ils voient, ce qui les encourage à réfléchir et à ressentir activement plutôt que de consommer passivement. Ceci est également renforcé par leur lien avec la date et le lieu de la minute dansée. L'espace relationnel créé par le projet permet également l'émancipation. Le projet crée un sentiment de communauté et de connexion entre les participants et les spectateurs. En partageant et en regardant les vidéos, les individus se sentent liés les uns aux autres par une expérience artistique commune, renforçant ainsi le tissu social. En mettant en avant la danse comme un moyen d'expression quotidienne, le projet encourage les individus à explorer et à exprimer leurs propres émotions à travers le mouvement. Cela peut conduire à une meilleure compréhension de soi et à une libération émotionnelle. En intégrant la danse dans le quotidien, le projet valorise les petits moments de la vie quotidienne et montre que l'art peut être trouvé et créé partout. Cela change la perception des spectateurs sur ce qui est considéré comme "digne" de l'art et leur permet de voir la beauté dans leur vie de tous les jours. Également, le projet a été lancé en réponse aux événements traumatisants de janvier 2015 en France. En répondant par l'art et la créativité, Vadori-Gauthier montre un exemple de résilience et de transformation positive face à l'adversité, incitant les spectateurs à adopter une attitude similaire.

La danse me faisait danser, et pas que. L'écriture dansait au contact des corps en mouvement. J'optai pour un choix radical, définitif, de penser l'art et notamment les arts du spectacle en dissociant totalement l'intention de l'artiste et la réception du spectateur, l'effet supposé et l'effet produit. Je décidai de suivre ad vitam aeternam Marcel Duchamp et sa citation « C'est le regardeur qui fait l'œuvre ». Un renversement méthodologique. La tête à l'envers. Les yeux derrière la tête. (Kerouanton, 2020, p.142)

En somme, le projet "Une minute de danse par jour" émancipe les spectateurs en les rendant actifs, en les engageant émotionnellement et intellectuellement, en créant des liens sociaux, et en valorisant l'expression personnelle et le quotidien.

5.2 Retour sur le concept de mémoires mélangées

Les mémoires mélangées fusionnent des éléments personnels avec des éléments historiques ou culturels. Elles explorent l'identité et la mémoire collective à travers une combinaison d'anecdotes personnelles, d'histoires familiales, et d'événements historiques ou sociétaux. En intégrant des perspectives multiples et parfois contradictoires, elles permettent de capturer la complexité de l'expérience humaine et de remettre en question les notions traditionnelles de vérité et d'objectivité dans une œuvre.

Dans le projet de Nadia Vadori-Gauthier, les mémoires mélangées prennent une forme innovante et artistique. À travers son projet, Vadori-Gauthier mélange ses propres souvenirs, émotions et expériences avec les événements et les humeurs du monde qui l'entoure. Chaque danse d'une minute est une forme de mémoire en mouvement, où elle exprime visuellement et corporellement ses réactions aux événements quotidiens, aux nouvelles, et aux sentiments personnels. Ce qui ajoute donc sa mémoire somatique à ce mélange. Cette fusion de l'intime et du public crée une archive vivante et émotionnelle qui interroge la mémoire individuelle et collective.

La mémoire personnelle de Vadori-Gauthier, sa mémoire somatique et son lien avec le lieu et la date de la minute s'entremêlent dans la minute dansée avec la mémoire du lieu en question, la mémoire des personnes présentes et la mémoire du point de vue de la caméra en train de capturer l'instant. Tout cela devient un témoin historique du contexte sociétal qui englobe cette minute. Et chacune des mémoires citées ci-dessus s'imprègne et s'enrichit des autres. À cela s'ajoute la mémoire du spectateur qui visionne la minute dansée, en écho avec son lien avec la date, le lieu concerné et le contexte historique et géographique dans lequel il se trouve au moment du visionnage. Cependant, je me suis rendu compte au cours de mon analyse que ce dernier importait peu dans la mesure où la vidéo replonge le spectateur dans l'instant de la minute dansée et le reconnecte aux événements passés, en dépit du contexte présent dans lequel il se trouve. Tout ceci s'additionnant, on assiste à la création d'un nouveau crystal de mémoire, une mémoire

supplémentaire. Ce processus est changeant, infini et se multiplie sans cesse. C'est là qu'est la force de la diffusion du projet de Vadori-Gauthier⁴⁴.

Si je dois tout de même souligner quelques éléments qui ne vont pas dans ce sens-là et qui marquent les limites du projet, le champ de la caméra reproduit selon moi le cadre d'un théâtre, et recréer donc un semblant de scène. Comme si les personnes présentes par hasard de l'autre côté de la caméra se retrouvaient sans le vouloir à la place du public. De plus, il s'agit tout de même de la fixation d'une certaine réalité. Heureusement, ceci est contrebalancé par l'ajout multiple et infini des mémoires et leur transformations continues.

Ce processus de mémoires mélangées permet à Vadori-Gauthier de créer une connexion intime avec son public, invitant les spectateurs à réfléchir sur leur propre expérience et mémoire collective. En fusionnant des éléments de danse contemporaine avec des références subtiles sur les événements sociopolitiques et culturels, elle crée un espace où la mémoire individuelle et la mémoire collective se rencontrent et s'entrelacent. Son travail montre comment l'art peut être un moyen puissant de capturer et de refléter la complexité de l'expérience humaine à travers une forme de mémoire incarnée et en mouvement. C'est cette incidence sur les spectateurs et leur réception qui permet de dessiner une réponse à la question de recherche de cette étude.

5.3 Réponse à la question de recherche

Les effets liés au rôle significatif de la transgression dans le projet *Une minute de danse par jour* sur ma réception de spectatrice sont multiples.

La transgression, par sa nature de défi aux normes et aux attentes habituelles, provoque une réaction chez le spectateur. En intégrant des éléments qui peuvent parfois sembler non conventionnels ou qui s'inscrivent en marge des formes traditionnelles, Vadori-Gauthier engage le spectateur dans un dialogue sur ce qui constitue l'art et la performance dans le contexte contemporain. La transgression a donc un effet de provocation et d'engagement. Elle choque pour permettre au spectateur une prise de position.

Également, la transgression permet dans cette œuvre une réflexion critique. Elle invite le spectateur à remettre en question sa propre perception et compréhension de la danse et de la performance

⁴⁴ Voir le schéma des mémoires mélangées dans l'annexe E p.133.

artistique, ainsi que des événements politiques. Il est encouragé à réfléchir non seulement sur les mouvements physiques qu'il voit mais aussi sur les implications plus profondes de ces mouvements en termes de normes sociales, de liberté d'expression et d'interprétation artistique.

En brisant les frontières traditionnelles de la danse et en explorant de nouvelles formes d'expression corporelle, Vadori-Gauthier renouvelle la perception de ce que peut être la danse dans l'espace public, mais également dans l'espace numérique. Cela élargit les horizons des spectateurs, souvent habitués à des formes plus conventionnelles, et les pousse à reconceptualiser la danse comme une forme d'art en constante évolution. Elle permet donc un renouvellement de la perception.

Enfin, la transgression dans ce projet n'est pas seulement esthétique mais aussi sociale. Elle permet à Vadori-Gauthier d'aborder des thèmes et des questions contemporaines à travers le langage du corps, invitant ainsi les spectateurs à participer à un dialogue plus large sur des sujets tels que l'identité, la résistance, l'engagement politique et la mémoire collective. Elle permet la création d'un espace relationnel et d'un dialogue social.

En conclusion, l'approche transgressive de Vadori-Gauthier dans son projet a enrichi ma réception de spectatrice en stimulant une réflexion critique, en renouvelant ma perception de la danse et en créant un espace pour le dialogue social. Ces effets combinés contribuent à faire de ce projet une expérience artistique profondément engageante et contemporaine.

CONCLUSION

Une danse résistance comme celle de Vadori-Gauthier dans *Une minute de danse par jour* modifie, par tous les moyens vus précédemment, les attentes des spectateurs et laisse donc place à des réactions inattendues, elle empêche l'anticipation tout en créant un espace relationnel. Ceci passe par un corps mis en situation de porosité face au monde, un corps expérientiel et donc, un corps réapproprié. Ce processus permet de connecter l'âme à son corps et le corps à son ère, à sa réalité. Ce qui en fait un témoin historique, par-delà un processus infini et exponentiel de mélange de mémoire. Ce projet m'a marqué par sa force et sa capacité de décroisement et de transgression, se servant de la réalité pour la mettre au service du spectacle :

La résistance se construit à chaque fois, contre quelque chose, grâce à quelqu'un ou quelques-uns, au sein de conditions spécifiques et de réactions particulières, et en vue

de quelque but, rappelant à tout moment que la culture et les arts ne mènent pas une existence retranchée, à l'abri des conflits. (Ruby, 2002)

Ce sont ce mixage des mémoires, cet affranchissement des barrières, cette affirmation identitaire et cette force poétique qui donnent pour moi du sens à l'œuvre, et qui lui permettent de véhiculer des émotions et des actions, en étant vecteur de changement, à son échelle. À la manière dont Vadori-Gauthier se demande ce qu'aurait donné son projet à d'autres périodes transitoires de l'histoire passée comme la révolution industrielle ou l'après-guerre (2018, p.6), j'en viens à me demander si son travail mettra toujours en lumière la poétique et l'humain dans le futur, dans une ère qui se déshumanise de plus en plus et où la technologie prend une place grandissante. Est-ce que les forces d'un tel projet perdureront ? Je souligne également, pour clôturer ce travail, l'importance selon moi de *Une minute de danse par jour* dans cette grande période transitoire que subit la France aujourd'hui et au cœur de tous les événements actuels : la montée de l'extrême droite, la dissolution de l'assemblée nationale par Macron et les nouvelles élections législatives⁴⁵, l'approche des Jeux Olympiques de Paris et toutes les questions sociales que cela soulève, etc.

« Et que l'on estime perdue toute journée où l'on aura pas dansé au moins une fois⁴⁶. »



Figure 25

⁴⁵ Voir figure 25 p.129.

⁴⁶ Citation de Nietzsche ayant inspiré le projet *Une minute de danse par jour*.

ANNEXE A

Volet de collecte original 1 : grille de visualisations objectives.

		Premier visionnage	Second visionnage
Vidéo n° ... Date Heure Lieu	Description du mouvement		
	Description arrière-plan		
	Informations sur le lieu		
	Description du fond sonore		
	Description des interactions		
	Description des couleurs		
	Contexte historique		

ANNEXE B

Volet de collecte original 2 : grille de visualisations subjectives.

	État émotionnel	Contexte du visionnage	Liens avec la date de la minute dansée	Liens avec le lieu de la minute dansée
Vidéo n° ... Date Heure Lieu				
Vidéo n° ... Date Heure Lieu				

ANNEXE C

Grille de visualisation et de collecte de données

[illegible]

En bleu : les éléments visuels

En rose : les éléments d'ambiance

En mauve : les informations historiques apportant la première couche de mémoires mélangées

En orange : les informations sur mes conditions de réception en tant que spectatrice

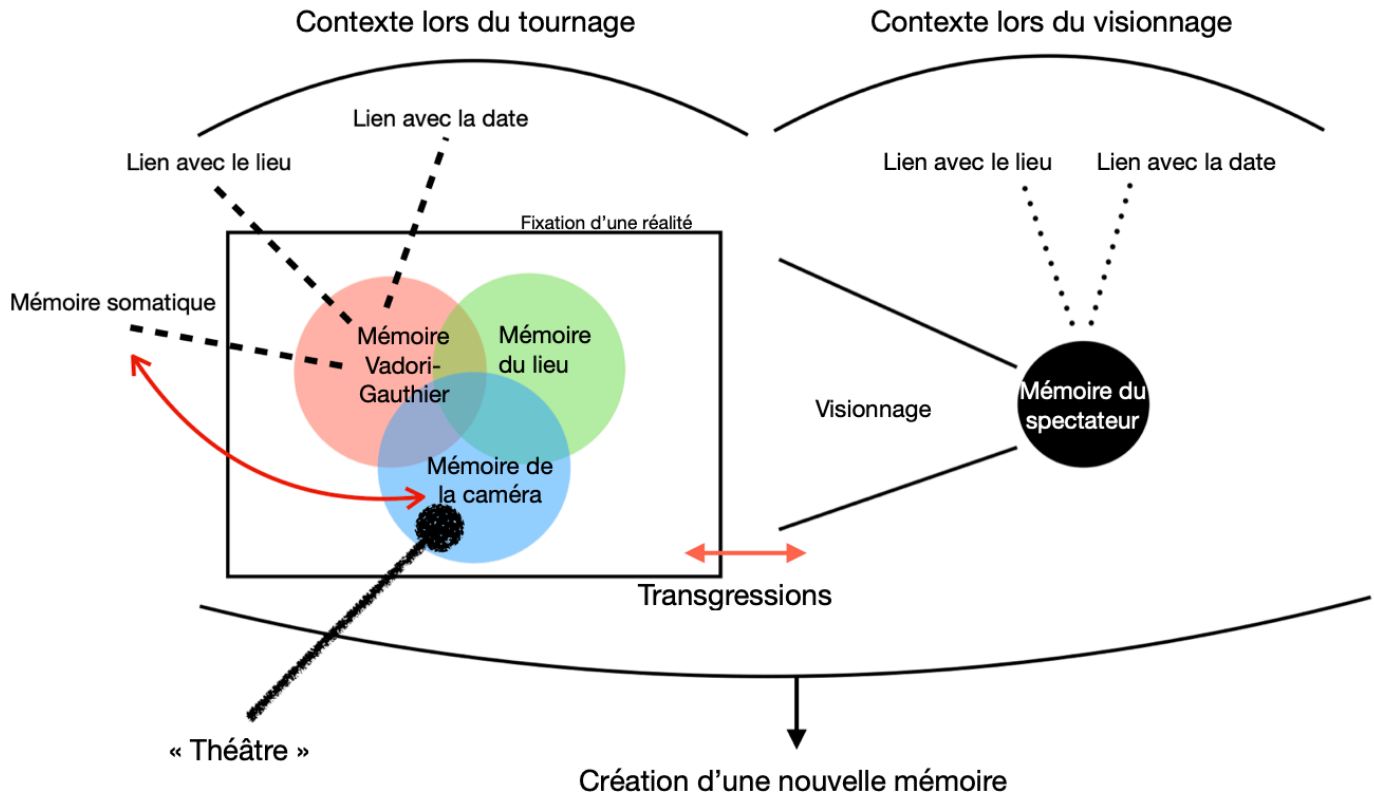
133

peu vert pour la culture d'orange → Estellen, irrigation, couvreur, jardi de complément de connaissances.

de Jean
état → abste, vil, battant, justice (→ pour l'un à l'autre)
l'écriture → dans les 2 sens → échange
gille → pion, frontière
boudoir à centate → l'écriture de la haute école, symbole du lieu d'écriture
de monnaie → synonyme avec changement restriction culture
pays → pays → synonyme avec changement restriction culture
pays → pays, communisme, presque comme l'écriture des lignes
pays → pays
pays → pays

ANNEXE E

Schéma des mémoires mélangées



RÉFÉRENCES

- Amphoux, P. et Ducret, A. (1985). La Mémoire Des Lieux. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 79, 197-202.
- Barthet, E. (2015, 7 janvier). Devant « Charlie Hebdo » : « On a cru entendre des pétards, c'était des rafales ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/attaque-contre-charlie-hebdo/article/2015/01/07/on-a-cru-entendre-des-petards-c-etait-des-rafales_4550944_4550668.html
- Baverel, P. et Soulié, É. (2020, 2 juin). Réouverture des terrasses à Paris : « C'est bon de se retrouver ! ». *Le Parisien*. <https://www.leparisien.fr/paris-75/reouvertures-des-terrasses-a-paris-c-est-bon-de-se-retrouver-02-06-2020-8328483.php>
- Boivineau, P. (2019). XIII. Singularités en exergue : danser dans l'espace public. Dans *Carte d'identités* (p. 303-315). Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.povoa.2019.01.0303>
- Bulot, J. (2020). *L'effet domino*. [Documentaire]. Arte.
- Bras, L. (2022, 24 avril). Présidentielles 2022. : ce qu'il faut retenir du discours de victoire d'Emmanuel Macron. *Ouest-France*. <https://www.ouest-france.fr/elections/presidentielle/presidentielle-2022-ce-qu-il-faut-retenir-du-discours-de-victoire-d-emmanuel-macron-09dc308e-c403-11ec-986e-afb59ec73cac>
- Bruneau, M., & Villeneuve, A. (2007). *Traiter de recherche création en art*. <http://doi.org/10.2307/j.ctv18phdrs>
- Cappelle, L., & Forsythe, W. (2020). *Nouvelle histoire de la danse en occident : de la préhistoire à nos jours*. Seuil.
- Ceva, M.-L. (2004). L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? *Culture & Musées*, 3(1), 69-96. <https://doi.org/10.3406/pumus.2004.1188>
- Clément, É., Dumonque, C., Kahn, P. et Hansen-Løve, L. (dir.). (2011). *La philosophie de A à Z*. Hatier, Paris.
- Clidière, S., & de Morant, A. (2009). L'expérience extérieure. Dans *Extérieur Danse : essai sur la danse dans l'espace public* (p. 45-68). Montpellier : l'Entretemps / Horslesmurs.
- Conant, E. (2020, juillet). Ukraine : la tradition des couronnes de fleurs revient à la vie. *National Geographic*. <https://www.nationalgeographic.fr/voyage/2020/07/ukraine-la-tradition-des-couronnes-de-fleurs-revient-a-la-vie>

- Cordelier, L. (2006). L'art est politique sans le vouloir ; dès qu'il se veut politique, il ne produit que de la propagande. Promesses de réparation. Orloviennes.
<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0604121206.html>
- Cozzolino, F. (2018). Dessiner pour agir : graphisme et politique dans l'espace public. (T. Golsenne, trad.). *Images re-vues*, (Hors-série 6).
<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.4237>
- Darge, F. (2020, 30 novembre). « Ce virus pulvérise nos projets et nos rêves » : les auteurs de théâtre très fragilisés par le reconfinement. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/11/30/ce-virus-pulverise-nos-projets-et-nos-reves-les-auteurs-de-theatre-tres-fragilises-par-le-reconfinement_6061614_3246.html
- Déléaz, T. (2020, 29 mai). À quoi ressembleront les terrasses de cafés de Paris le 2 juin ? *Le Point*.
https://www.lepoint.fr/societe/a-quoi-ressembleront-les-terrasses-de-cafes-de-paris-le-2-juin-29-05-2020-2377529_23.php
- Delporte, C., Mollier, J.-Y., et Sirinelli, J-F. (2010). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine* (1^{re} éd, Ser. Quadrige. dicos poche). Presses universitaires de France.
- Després, A. (2016). Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine. *Recherches en danse*, (5). <https://doi.org/10.4000/danse.1307>
- Di Bernardi, V. (2016). La documentation filmique comme contribution à la construction d'une mémoire en danse : aspects et problèmes méthodologiques à partir du cas du Kutiyattam indien. *Recherches en danse*, (5). <https://doi.org/10.4000/danse.1578>
- Dréan, M. et Le Nevé, S. (2023, 23 mars). Réforme des retraites : dans les cortèges, la jeunesse amplifie sa mobilisation. *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/societe/article/2023/03/23/reforme-des-retraites-dans-les-corteges-la-jeunesse-amplifie-sa-mobilisation_6166751_3224.html
- Estellon, V. (2005). Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol. *Champ psychosomatique*, 38(2), 149-166.
- Eyries, A. (2014). Communication politique et culture : enjeux paradoxaux de la médiation culturelle impulsée par André Malraux. *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, (83), 83-90. <https://doi.org/10.4000/quaderni.769>
- Fandre, L. (2021). *L'art est-il, par nature, politique ?* Lumensart.
<https://www.lumensart.com/articles/2021/6/11/lart-est-il-par-nature-politique>
- Febvre, M. (2007). Faire de son corps un objet lucide et singulier. *Jeu*, n°125, (57-62).

- Flamme, K. (2021). *Approche méthodologique de l'enquête auto-ethnographique dans l'étude des organisations*. Revue *Interrogations* ? <https://www.revue-interrogations.org/Approche-methodologique-de-l>
- Gauthier, G. (2017). Le débat public à la suite de l'attentat contre Charlie Hebdo – Y a-t-il une éthique de la liberté d'expression ? *Éthique publique. Revue internationale d'éthique sociétale et gouvernementale*, 19(2). <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.3080>
- Ginot, I., & Launay, I. (2002). L'école, une fabrique d'anti-corps ? *Art Press « Médium Danse »*, n°23.
- Ginot, I., & Michel, M. (2002). Vers le XXIème siècle : le retour du politique ? Dans *La danse au XXème siècle* (p. 225-233). Paris : Larousse.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2007). *Micropolitiques*. Les empêcheurs de penser en rond.
- Harbonnier, N., Dussault, G. et Ferri, C. (2021). Recherches en danse, 10 | 2021. *Un nouveau regard sur le lien fonction/expression en analyse qualitative du mouvement : L'Observation-analyse du mouvement (OAM)*.
- Jarno, S. (2021, 21 mars). Coco, dessinatrice : « Seule compte la pertinence du dessin, ce fameux coup de poing dans la gueule ». *Télérama*. <https://www.telerama.fr/debats-reportages/coco-dessinatrice-seule-compte-la-pertinence-du-dessin-ce-fameux-coup-de-poing-dans-la-gueule-6846196.php>
- Jaxel-Truer, P. (2015, 7 janvier). C'est quoi l'esprit « Charlie Hebdo » ? *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/m-actu/article/2015/01/07/c-est-quoi-l-esprit-charlie-hebdo_4551065_4497186.html
- Jézéquel, L. (2022, 28 juin). Le Select. *Télérama*. <https://sortir.telerama.fr/paris/lieux/bars/le-select,7321.php>
- Katuszewski, P. (2013). Changer de rythme pour sortir de la représentation : Pippo Delbono et Romeo Castellucci. *Cahiers de littérature orale*, (73-74). <https://doi.org/10.4000/clo.2034>
- Kerouanton, J. (2020). Mon histoire de spectateur. *Le sujet dans la cité, Actuels* n°9(1), 137. <https://doi.org/10.3917/lstdlc.hs09.0137>
- Le Monde* AFP. (2020, 18 octobre). Attentat de Conflans : des manifestations en hommage au professeur Samuel Paty prévues dimanche dans de nombreuses villes. https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2020/10/18/attentat-de-conflans-castex-prone-une-riposte-plus-ferme-quand-un-enseignant-subit-des-menaces_6056457_1653578.html

Le Monde AFP. (2021, 29 avril). Du 3 mai au 3 juin, le calendrier du déconfinement, sous réserve de l'évolution de la situation sanitaire dans chaque département. https://www.lemonde.fr/politique/article/2021/04/29/du-3-mai-au-30-juin-un-deconfinement-en-quatre-etapes-conditionnees-a-la-situation-sanitaire-dans-chaque-departement_6078516_823448.html

Le Monde AFP. (2022, 7 janvier). Covid-19 : L'Inde se reconfine partiellement le temps d'un week-end pour tenter de faire face à la menace Omicron. https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/01/07/covid-19-l-inde-se-reconfine-partiellement-le-temps-d-un-week-end-pour-tenter-de-faire-face-a-la-menace-omicron_6108544_3244.html

Le Monde AFP. (2022, 7 janvier). Le Covid-19 met le procès des attentats du 13 novembre sur pause. https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/01/07/le-covid-19-met-le-proces-des-attentats-du-13-novembre-sur-pause_6108495_3224.html

Le Monde AFP. (2022, 7 janvier). Paris commémore les attentats de « Charlie Hebdo » et de l'Hyper Cacher. https://www.lemonde.fr/societe/article/2022/01/07/paris-commemore-les-attentats-de-charlie-hebdo-et-de-l-hyper-cacher_6108587_3224.html

Le Monde AFP. (2022, 5 octobre). À la suite de la mort d'une adolescente, les autorités ouvrent une enquête, mais nient toute responsabilité. https://www.lemonde.fr/international/article/2022/10/05/iran-a-la-suite-de-la-mort-d-une-adolescente-les-autorites-ouvrent-une-enquete-mais-nient-toute-responsabilite_6144591_3210.html

Le Monde AFP. (2023, 16 mars). Réforme des retraites : 258 personnes interpellées à Paris après la manifestation place de la Concorde, des heurts à Nantes et à Rennes. https://www.lemonde.fr/politique/article/2023/03/16/reforme-des-retraites-120-personnes-interpellees-a-paris-apres-la-manifestation-place-de-la-concorde_6165800_823448.html

Le Monde AFP. (2023, 23 mars). Réforme des retraites : « Les interpellations préventives, ça n'existe pas », affirme le préfet de police de Paris. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/societe/article/2023/03/23/reforme-des-retraites-les-interpellations-preventives-ca-n-existe-pas-affirme-le-prefet-de-police-nous-continuerons-a-interpeller_6166669_3224.html

Le Monde AFP. (2023, 9 décembre). La famille de l'iranienne Mahsa Amini empêchée de se rendre en France pour la remise du prix Sakharov. https://www.lemonde.fr/international/article/2023/12/09/la-famille-de-l-iranienne-mahsa-amini-empechee-de-se-rendre-en-france-pour-la-remise-du-prix-sakharov_6204849_3210.html

- Loupe, L. (1997). Le corps comme poétique. Dans *Poétique de la danse contemporaine* (p. 61-81). Bruxelles : Contredanse.
- Massiani, L. (2008). Transformation et modulation de l'espace de création et de représentation : autre posture du chorégraphe au XXI^e siècle ?. *déméter*, (14). <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=221>
- Massiani, L. (2011). *Danse in situ : réflexion sur la relation, danseurs, public, site* [Thèse ou essai doctoral accepté, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/4705/>
- Mayen, G. (2011). Qu'est-ce que la performance ?. Centre Pompidou. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>
- Mazurier, S. (2015, 13 novembre). « Charlie Hebdo », la mémoire et l'histoire. *Le nouvel Observateur*. <https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20151113.OBS9388/charlie-hebdo-la-memoire-et-l-histoire.html>
- Métais, T. (2023, 23 mars). Réforme des retraites : « Macron n'entend pas. Alors s'il veut que ça pète, ça va péter ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/politique/article/2023/03/23/reforme-des-retraites-macron-n-entend-pas-alors-s-il-veut-que-ca-pete-ca-petera_6166747_823448.html
- Montaignac, K. (2008). Danser autrement, *Jeu*, (129), 144–148.
- Monteils-Laeng, L. (2017). Danser, ordonner, contrôler : la choreia dans les Lois de Platon. *Théologiques*, n°25 (1), 39-54. <https://doi.org/10.7202/1055239ar>
- Morain, O. (2016, 10 novembre). « De la caricature à l'affiche » : histoire des idées dessinées de 1850 à 1918. *France info*. https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/de-la-caricature-a-l-affiche-histoire-des-idees-dessinees-de-1850-a-1918_3377127.html
- Morère Diderot, E. (2021). Du nouage des corps : en ère pandémique. *Essaim*, 47(2), 71-77.
- Morin, E. et Singaïny, P. (2015). *Avant, pendant, après le 11 janvier*. Éditions de l'Aube.
- Nancy, H. (réal.). (2021). *Charlie, le journal qui ne voulait pas mourir*. [Documentaire]. 10.7 productions.
- Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*, (23), 147–181. <https://doi.org/10.7202/1002253ar>
- Pigeard de Gurbert, G. (2020, 29 novembre). « Nous assistons à l'assassinat tragique de la culture par la culture ». *Le Monde*. <https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/11/29/le-tragique-de->

notre-situation-est-que-la-culture-qui-existe-encore-tue-dans-l-uf-celle-qui-n-existe-pas-encore_6061529_3232.html

- Pire, J. M. (2016). Malraux contre l'éducation ou contre l'Éducation nationale ? Brève généalogie d'une occasion manquée [Billet]. *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/2319>
- Roques, S. (2020). Entre dystopies et utopies artistiques : la création au temps du coronavirus. *Recherches & éducations*, (HS). <https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.9993>
- Roussillon, R. (2003). Historicité et mémoire subjective. La troisième trace: *Cliniques méditerranéennes*, no 67(1), 127-144. <https://doi.org/10.3917/cm.067.0127>
- Ruby, C. (2002). La « résistance » dans les arts contemporains. *EspacesTemps.net Revue électronique des sciences humaines et sociales*. <https://www.espacestems.net/articles/la-resistance-dans-les-arts-contemporains/>
- Ruby, C. (2016). Émancipations du spectateur d'art d'exposition : *Revue du MAUSS*, n° 48(2), 196-210. <https://doi.org/10.3917/rdm.048.0196>
- Sabot, A. (2015, 7 janvier). « Charlie Hebdo » : le film des événements. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/eclairages/video/2015/01/07/video-le-film-de-l-attaque-terroriste-contre-charlie-hebdo_4551097_3164243.html
- Scarpulla, M. (2015). La mémoire performative : considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements. Dans Y.Lemay et A.Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique* (Cahier 2, p.143-173). Presses de l'Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Sénéjoux, R. (2015, 17 janvier). Liberté, égalité, fraternité. *Télérama*, (3392).
- Servian, C. (2018). La danse étatsunienne du début du XXème siècle aux années 1980 : histoire d'une dichotomie entre mouvement et geste. *Interfaces*. (40), 85-107. <https://doi.org/10.4000/interfaces.603>
- Soullier, L., Faye, O. et Cazi, E. (2018, 27 janvier). Gérald Darmanin visé par une accusation de viol. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/01/27/l-accusation-d-une-femme-contre-gerald-darmanin_5248047_1653578.html
- Soutrenon, E. (1998). Le corps manifestant. La manifestation entre expression et représentation. *Sociétés contemporaines*, n°31, (37-58). <https://doi.org/10.3406/socco.1998.1770>

- Taube, M. (2016, 9 septembre). Réinvestissons la place de la République : des symboles pour ne pas douter du mieux vivre-ensemble. *Pressenza*.
<https://www.pressenza.com/fr/2016/09/reinvestissons-la-place-de-la-republique-des-symboles-pour-ne-pas-douter-du-mieux-vivre-ensemble/>
- Vadori-Gauthier, N. (2016). *Une minute de danse par jour / Présentation du projet – 2016*. [Vidéo]. Vimeo. <https://vimeo.com/131679618>
- Vadori-Gauthier, N. (2018). *Danser Résister : Une minute de danse par jour depuis le 07/01/15*. TEXTUEL.
- Verlinden, É. (2019). Quand la danse s’infiltré dans le quotidien. *Académie royale de Belgique*, 9, 175-183.

BIBLIOGRAPHIE

Bernard, M., & Centre national de la danse (France). (2001). *De la création chorégraphique* (Ser. Recherches). Centre national de la danse.

Foucault, M. (1975). Les corps dociles, III Discipline, I. Dans *Surveiller et Punir* (p. 137). Gallimard.