



HAL
open science

La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social

Sophie Le Coq

► **To cite this version:**

Sophie Le Coq. La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social. 2015. halshs-01522967

HAL Id: halshs-01522967

<https://shs.hal.science/halshs-01522967>

Preprint submitted on 15 May 2017

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

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

La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social

Sophie Le Coq
Maître de conférences en sociologie au Département Sociologie
UFR Sciences Humaines/
Université Européenne de Bretagne - Rennes 2 - France/
CIAPHS (EA 2241)/
Mail : sophie.lecoq@univ-rennes2.fr

Introduction

Cette contribution s'intéresse à la danse dans la ville à partir d'une expérience chorégraphique proposée conjointement par l'office du tourisme de Rennes Métropole et une compagnie de danse rennaise. Il s'agissait d'une « visite chorégraphique » du centre ancien de la ville à l'adresse des publics de cet office. Notre questionnement porte sur la rencontre, dans l'espace public, de deux univers sociaux *a priori* éloignés, celui, patrimonial, de la valorisation du centre ancien d'une ville moyenne et celui de la danse contemporaine.

Pour mieux cerner les ressorts de la construction de cette nouvelle offre culturelle, nous avons sollicité, autour d'entretiens semi-directifs de recherches, ses principaux initiateurs, soit le directeur du service d'art et d'histoire de l'Office du Tourisme de Rennes Métropole ainsi que le chorégraphe chargé de cette « visite chorégraphique ». Ce dernier, à la tête d'une compagnie rennaise de danse depuis le début des années 2000, évolue dans le milieu de la danse contemporaine dès les années quatre-vingt par sa formation puis sa participation en tant que danseur à plusieurs compagnies au rayonnement international. La création de sa compagnie répond à des questionnements artistiques dont entre autres, le statut interprète/auteur, l'interdisciplinarité, le rapport au public, l'espace de représentation. Notons par ailleurs, que cet artiste s'investit également dans plusieurs actions de transmission et de formation en s'appuyant sur des pratiques telles le taïchi.

Dans un premier temps, nous nous intéressons aux points de vue des différentes parties visibles (office du tourisme et compagnie chorégraphique) et moins visibles (Ville de Rennes) qui participent à la mise en œuvre de cette proposition, plus particulièrement à ce qui oriente leurs actions pour insister sur l'aspect de la mise en public de cette proposition, soit l'importance de se « publiciser ».

Dans un second temps, nous tentons de montrer que la mise en œuvre de la « visite chorégraphique » permet d'appréhender la dimension publique de l'espace de la ville en termes de négociation de sa présence auprès des autres et la consolidation d'un groupe en termes de définition de compétences distinctes et de distribution de rôles.

Enfin, nous cherchons à montrer que la mise en œuvre de la « visite chorégraphique » révèle la complexité de la production sociale des corps dès lors qu'elle invite à se défaire d'une conception et d'une pratique fonctionnelle des espaces, ouvrant une réflexion sur le corps susceptible d'être rapporté à une façon de faire mémoire par imprégnation.

1. Convergence de visées différentes : se « publiciser »

La conception et la réalisation de cette « visite chorégraphique » se présente comme une « déambulation participative » faisant converger des visées différentes. Par visées, nous voulons dire ce qui oriente les actions respectives des partenaires visibles et moins visibles de cette prestation chorégraphique soit, une visée touristique et patrimoniale, une visée artistique cherchant à décaler le regard sur les pratiques habituelles des espaces, une visée politique en termes de participation des habitants. Dans tous les cas, il s'agit de se rendre visible.

1. 1. Une visée touristique et patrimoniale : un outil de médiation patrimoniale original

Du côté de l'Office du Tourisme de Rennes Métropole et, plus précisément du chargé de l'animation de l'architecture et du patrimoine, le recours à la danse peut surprendre. Elle intéresse pourtant ce professionnel pour au moins trois raisons. D'une part, une de ses missions consiste à s'adresser à tous les publics (résidents, visiteurs occasionnels). D'autre part, sa conception du patrimoine bâti ne se réduit pas aux « vieilles pierres ». Ce professionnel précise travailler aussi sur les grands ensembles et le justifie comme une manière de montrer la continuité patrimoniale dans la construction de la ville qui répond à une dynamique de transition et de transmission, laquelle relativise le présent¹. En ce sens il s'agit de dépasser la dichotomie ancien/moderne : « *en s'intéressant au passé* », nous dit-il, « *on est aussi moderne et on se questionne sur l'avenir* ». Enfin, la spécificité de l'architecture ancienne du centre de la ville de Rennes présente des formes douces de transition entre le style médiéval et celui du 18^{ème} siècle à partir de placettes, d'une alternance de bois, de pierre, et témoigne d'emprunts différents dans les matériaux utilisés.

Ainsi, la programmation de visites chorégraphiques par cet office du tourisme devient un outil original de médiation patrimoniale parmi ceux plus classiques de visites du centre ancien de la ville. Cette « visite chorégraphique » présente le potentiel, selon notre interlocuteur, d'intéresser des populations qui, spontanément, ne participeraient pas à une découverte patrimoniale de la ville. Autrement dit, la « visite chorégraphique » recèle, pour ce professionnel, plusieurs atouts : celui d'appréhender la ville autrement que sous une forme narrative ; celui d'appréhender la ville par le mouvement, lequel recoupe les spécificités de l'architecture ancienne du centre de la ville (des transitions architecturales douces entre bois et pierre) ; celui d'appréhender la ville à partir d'une proposition qui peut être ludique.

1. 2. Une visée artistique : « décaler le regard »

Le développement des arts de la rue durant les années 1970 était porté par des artistes autodidactes, entre autres dans les domaines du théâtre, de la musique. Surtout, ses représentants exprimaient une volonté de rompre avec des formes artistiques et esthétiques considérées comme élitistes et l'actualisaient en proposant des spectacles hors les murs des institutions de représentations artistiques, dans l'espace public, visant à inventer un autre rapport avec les spectateurs.

Le chorégraphe, concepteur de la « visite chorégraphique » qui intéresse cette contribution, se démarque de cette histoire dans la mesure où il ne revendique aucune intention politique, de même qu'il ne se définit pas comme militant d'une cause particulière à défendre par la mise en public de ses travaux.

¹ Pour exemple, les constructions actuelles mobilisent aussi et de plus en plus des techniques et des matériaux anciens.

À l'écoute de ses différentes expériences de prestations scéniques, on comprend qu'elles représentent pour lui autant d'opportunités de travail, entendues comme des occasions de montrer ses créations. S'agissant de ses expériences de prestations publiques hors les murs, ce chorégraphe différencie celle réalisée dans le cadre d'un festival de danse, à op) proposant aussi une programmation chorégraphique dans l'espace public, de la « visite chorégraphique » : dans le cadre du festival, il s'agit de réaliser une performance chorégraphique avec d'autres danseurs en prenant, dit-il, « *clairement position à partir d'une forme chorégraphique écrite* » ; dans le cadre de « la visite chorégraphique », il s'agit de visite participative qu'il qualifie de « *beaucoup plus ouverte* », laquelle propose aux participants d'adopter des mouvements tout au long d'un parcours décidé à l'avance. Outre cette différence, le chorégraphe situe la dimension artistique de ces deux propositions dans sa volonté d'interpeller les populations ou participants en décalant leur regard sur ce qui se déroule habituellement dans les espaces publics investis.

1. 3. Une visée politique : la participation des habitants

Il est une autre visée, moins visible, mais néanmoins décelable : celle des représentants des pouvoirs publics locaux et qui concerne la participation des habitants à la réalisation de proposition artistique, en l'occurrence chorégraphique. Pour en prendre la mesure, il est nécessaire de circonscrire l'organisation de la vie chorégraphique à Rennes particulièrement au regard de sa politique culturelle².

À l'instar des villes qui « misent sur la culture », la politique culturelle de Rennes n'échappe pas à une règle générale : allier des logiques contraires³. Cette tension se repère aussi à partir des espaces de visibilité des activités des chorégraphes.

Les représentants du Centre Chorégraphique National de Bretagne (CCNRB), aujourd'hui Musée de la Danse, se produisent sur des scènes labellisées à forte notoriété, localement et ailleurs. Ils accueillent en résidence des chorégraphes européens à l'occasion de création en cours qu'ils médiatisent. Ils entretiennent l'attention des publics de la danse contemporaine par la création de pièces avec des amateurs. Ils participent donc pleinement à la réalisation de la politique chorégraphique de la Ville.

Les compagnies chorégraphiques « instables »⁴ montrent rarement leurs propositions artistiques sur les scènes labellisées. Pour autant, elles réussissent à être vues, soit en organisant leur promotion sur des scènes plus intimes, soit en créant à plusieurs des événements locaux pour montrer leurs travaux, soit en inventant des projets fondés sur une participation des habitants ou l'incluant. Ces derniers sont particulièrement encouragés par la Ville de Rennes et les autres collectivités territoriales. Ils s'insèrent dans une ligne d'action politique conjuguant l'animation artistique et culturelle de la vie sociale, le maintien de la présence d'artistes susceptible de participer à la construction sociale de « l'attractivité » de la ville.

La « visite chorégraphique » qui nous intéresse ici s'inscrit pleinement dans cette dernière orientation et trouve d'autant plus d'actualité qu'elle correspond à une volonté publique de renouvellement des normes démocratiques, notamment par le truchement de la participation des citoyens à la vie publique. Néanmoins, selon Marie-Christine Bordeaux et Françoise Liot,

² Martial Gabillard, *La politique culturelle à Rennes. 1977/2008. Mémoires et réflexions*, Rennes, Ed. Apogée, 2008, plus particulièrement les pages consacrées à la danse pp. 329-340.

³ Construire son image extérieure et celle de son « attractivité » tout en soutenant les pratiques artistiques et culturelles inscrites dans les limites de sa responsabilité politique.

⁴ Nous empruntons ce qualificatif à Sylvia Faure, « Les structures du champ chorégraphique français », *ARSS*, 2008/5, 175, pp. 82-97.

dans le domaine culturel et artistique, cette nouvelle norme de la démocratie participative se heurte au modèle de démocratisation culturelle, lequel, depuis plus de cinquante ans n'a jamais intégré l'idée de participation et à inventé le public de son offre, soit transformé les populations en destinataire potentiel de cette offre. Les auteurs notent par ailleurs que les dispositifs participatifs « se développent significativement dans des entreprises artistiques, tandis que la participation citoyenne dans la vie publique culturelle reste, à quelques exceptions près, une vue de l'esprit »⁵. Outre ces remarques générales, les auteurs différencient trois formes de la participation dans l'art et la culture : des formes délibératives et argumentatives (forums, états généraux, assises, etc.) ; des formes dialogiques (rencontres/débats pour les publics avec des artistes, des professionnels de la culture, des experts) ; des formes esthétiques (des expériences données à vivre à des publics, des membres de la population)⁶. C'est précisément de cette troisième forme de la participation que relève le principe de la « visite chorégraphique ».

1. 4. Se publiciser

Outre ces visées respectives, il s'agit à chaque fois de se rendre visible à partir du médium chorégraphique. Aussi, plutôt que de parler d'intervention dans l'espace public, nous préférons emprunter un néologisme, à savoir celui de « publiciser ». Ce dernier, proposé par Daniel Cefaï et Dominique Pasquier⁷, redonne une dimension dynamique à la fois à l'idée d'espace public et de public. En effet, il rappelle et implique que le « public » n'est pas un donné en soi, quelque chose qui serait antérieur ou extérieur aux actions qui le visent : il trouve une existence à travers la « publicisation » d'un problème social, d'une mesure quelconque, d'une œuvre, etc. « Publiciser » indique l'idée d'un « devenir public » ou d'un « rendre public » qui suppose, par exemple, d'avertir le public en vue d'officialiser une situation, de conquérir un public sur un marché, d'en tirer une renommée littéraire ou une notoriété médiatique (publier un roman), etc.

2. Un jeu de frontières

Le principe de la « visite chorégraphique » consiste donc en une déambulation participative dans le centre-ville. Son organisation repose sur une collaboration entre le chorégraphe et le responsable de l'animation du patrimoine de l'office du tourisme. Ce dernier propose un espace circonscrit du centre historique de la ville sans imposer un itinéraire spécifique balisé par des bâtisses incontournables. Le travail de l'artiste consiste alors, en amont de la visite, à déambuler dans cet espace prédéfini en portant l'attention sur le cours de la vie quotidienne. À partir de l'ensemble de ses ressentis – ce qu'il nomme des « *rebondissements créatifs sur l'existant* » –, il définit un parcours avec des arrêts et des mouvements à réaliser. C'est ce travail en amont qui distingue, selon lui, la « visite chorégraphique », entendue comme « *forme écrite* », d'une « *forme improvisée* ». Dans tous les cas, cette « *forme écrite* » ne s'appuie sur aucune donnée historique relative au bâti. Par ailleurs, il ne construit pas ce

⁵ *L'Observatoire*. La revue des politiques culturelles, « La participation des habitants à la vie culturelle et artistique », 40, Été 2012, p. 8.

⁶ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁷ Daniel Cefaï, Dominique Pasquier, *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, 2003.

parcours à partir d'une trame narrative, se différencie ainsi d'un conteur et l'explique de la manière suivante :

« Le corps peut difficilement exprimer l'histoire. Il dit quelque chose en fonction de la façon dont il bouge, mais tu peux difficilement raconter une histoire par le corps : comment raconter physiquement l'incendie du centre-ville, cette histoire du charpentier qui a trop bu, qui se dispute avec sa femme et renverse une bougie. Comment veux-tu que je raconte ça physiquement ? »

Sa narration de la réalisation de la « visite chorégraphique », outre son intention de faire voir autrement l'évidence de la pratique quotidienne des espaces de la ville, constitue une occasion de lire d'une part la dimension publique de l'espace de la ville en termes de négociation permanente de sa présence auprès des autres et, d'autre part, la consolidation d'un groupe en termes de définition de compétences distinctes et de distribution de rôles.

2. 1. Négocier l'infraction aux codes sociaux

Parce qu'il est inhabituel de danser dans la rue au moment où les uns et les autres s'affairent à leurs activités respectives, la mise en œuvre de la « visite chorégraphique » interrompt le cours normal de la vie quotidienne. En ce sens, elle peut être comprise comme une sorte d'infraction aux codes sociaux en vigueur dans l'espace public attirant d'autant plus l'attention des autres sur soi. Conscient de cet effet, le chorégraphe veille à l'assumer en évitant de verser dans une transgression des normes sociales :

« Je fais attention à ne pas être dans la provoc, quelque chose qui irait à l'encontre, qui provoquerait de la gêne (...). Il faut être très vigilant là-dessus parce que ça peut heurter les gens ».

Du fait de la présence de ces autres et de leurs réactions, les rues, les espaces publics traversés lors du parcours proposé ne sont pas conçus par le chorégraphe comme un décor, une scène, qu'il aurait délimités, un plateau de travail scénique :

« (...) ça n'est pas un décor, mort, mais un espace qui vit (...). Le décor c'est mort, inanimé, alors que la rue c'est animée ; il y a toujours du monde et tu ne sais jamais ce qu'ils vont faire, comment ils vont réagir, etc. Donc, il s'agit d'être très attentif et très réactif à ce qui se passe ; c'est ce qui rend la chose vivante ».

L'artiste compare plutôt l'espace public de la « visite chorégraphique » à un « terrain de jeu » momentanément à délimiter, c'est-à-dire pour lequel il s'agit de négocier les frontières avec tous ceux qui participent du même temps, du même lieu, mais qui n'en font pas la même chose :

« C'est un espace qui vit, mais qui se négocie aussi ».

Ce « terrain de jeu », dans lequel le chorégraphe va distiller sa façon de traverser autrement les espaces familiers, se caractérise par sa mobilité, c'est-à-dire qu'il se déplace d'un espace de vie sociale à un autre, au rythme de la « visite chorégraphique », et impose à chaque fois

d'être négocié. C'est sans doute ce qui explique la nécessité pour le chorégraphe de déployer une attention et une réactivité soutenues.

2. 2. Définition et répartition momentanées des responsabilités

La dimension participative de la « visite chorégraphique » repose sur l'idée d'une réciprocité entre le chorégraphe et les personnes qui se présentent pour mener le parcours dont chacun a une part de responsabilité. Autrement dit, la mise en œuvre effective de la « visite chorégraphique » nécessite une définition et une répartition momentanées des responsabilités de chacun et de son périmètre, c'est-à-dire des interdépendances entre les uns et les autres. Plus précisément, l'artiste soumet des propositions de mouvements qui rythment la visite et les participants doivent à leur tour les réaliser. Or, il ne suffit pas de le décréter pour que cela se réalise effectivement.

Pour le chorégraphe, il s'agit de « *faire groupe* », – lequel ne se réduit pas à la juxtaposition des uns et des autres –, de « *faire momentanément un ensemble* » par-delà la diversité des caractéristiques des participants. À son écoute, on comprend que la constitution de cet « ensemble » n'a rien d'évident. Il suppose de répondre à au moins deux conditions. Les participants doivent oser réaliser les mouvements proposés, c'est-à-dire s'autoriser à le faire. Souvent, nous narre le chorégraphe, des réticences, des hésitations s'observent et peuvent s'expliquer par la crainte du ridicule encouru⁸, celle de ne pas réussir l'exécution de mouvements demandés. Une fois qu'ils se sentent habilités à effectuer ces mouvements, ils entrent dans une relation avec le chorégraphe et les autres participants, laquelle distribue les responsabilités respectives et dessinent des rôles autour de compétences reconnues : le chorégraphe guide et fait faire, les autres s'y essaient :

« (...) *petit à petit, après avoir fait plusieurs choses, on se connaît un peu, l'atmosphère s'est réchauffée entre nous, y'a la confiance qui s'installe entre les gens et moi et en soi (confiance en soi)* » (chorégraphe).

3. La « visite chorégraphique » : révélateur de la complexité de la production sociale des corps

3. 1. Approche fonctionnelle de la ville⁹

La production sociale des territoires d'une ville relève habituellement de compétences politiques et urbanistiques. Or, très souvent, cette production des territoires urbains résulte d'un raisonnement qui attribue une ou des fonctions à des espaces, parfois jusqu'à dédier tel quartier à telle activité (par exemple, tel quartier accueillera des infrastructures festives). Ce traitement fonctionnel de l'espace rapporte les territoires à des besoins auxquels doivent répondre mécaniquement des offres politico-administrative et commerciale.

⁸ Du regard des autres sur soi (connus par ailleurs dans d'autres espaces de la vie sociale, par exemple professionnel).

⁹ Sur ce point, on lira avec profit les analyses de Jean-Yves Dartiguenave, Jean-François Garnier, *La fin d'un monde. Essai sur la déraison naturaliste*, Rennes, PUR, 2014, notamment les pages 150 à 158.

Si cette approche a permis une certaine maîtrise du développement urbain en France et en Europe, elle fabrique aussi des conceptions naturalistes de l'espace en cherchant leur fonctionnalité et adaptabilité, ramenant de la sorte le social à une surface plane et lisse.

Notons enfin, en suivant les analyses de Jean-Yves Dartiguenave et Jean-François Garnier que si cette approche fonctionnaliste de l'espace offre l'illusion d'une maîtrise de l'action et l'assurance de maintenir ou de façonner un ordre social sans conflictualité, elle laisse dans l'ombre les territorialités, c'est-à-dire la production de ces espaces par la diversité des usages sociaux.

Si la « visite chorégraphique » introduit à sa manière à la confrontation de différentes territorialités qui suppose, nous l'avons souligné, de négocier en permanence sa présence auprès de tous ceux qui participent du même temps, du même lieu, mais qui n'en font pas la même chose, elle ouvre aussi sur une autre approche des espaces, non plus fonctionnelle mais sensorielle à travers les gestes chorégraphiés à réaliser :

« On déambule, on marche, mais d'une certaine manière, pas les mains dans les poches, on fait des déplacements et des stationnements chorégraphiés. (...). C'est une façon de revisiter des espaces je dirais usés parce que les gens y vont tous les jours, y font les mêmes gestes, donc ça s'use, comme les marches d'un escalier parce que tu mets les pieds toujours au même endroit. Donc, par le fait de proposer une autre façon d'être dans des espaces qu'ils connaissent par cœur, qui ont une fonction précise, utilitaire, il s'agit de les redécouvrir, de raviver le rapport à ces espaces qu'ils utilisent tous les jours. (...). C'est une approche sensitive, de perception des lieux plus que de cognition des lieux puisqu'il s'agit surtout d'investir physiquement les lieux » (chorégraphe).

La « visite chorégraphique » invite ainsi à une autre façon de traverser les espaces de la ville autour de gestes, de courbes, de parcours pédestres, rappelant à la fois les remarques de Le Corbusier et celles de Bernard Lamizet sur la ville.

En effet, le premier, dans un ouvrage publié en 1994 sur l'urbanisme, traite des espaces sous l'angle des trajectoires et indique métaphoriquement l'existence de deux types de trajectoires dans l'espace urbain : un monde rectiligne et un monde courbe dont les trajectoires dessinent des lieux essentiels dans la ville¹⁰.

Quant à Bernard Lamizet, réfléchissant sur le sens de la ville, il explique qu'une ville ne se découvre qu'à pied : « le parcours à pied est le processus par lequel, en allant de lieu en lieu dans l'espace de la ville, on se l'approprie en le reconnaissant et en lui donnant du sens »¹¹. S'adonner à des parcours pédestres constitue, de ce point de vue, une autre façon d'expérimenter la ville autour d'une mise en mouvement de l'espace.

Dans tous les cas, on comprend que la « visite chorégraphique » constitue une occasion d'expérimenter les espaces de la ville autrement que sur le mode de sa fonctionnalité, mettant à contribution le rapport physique aux espaces dans les façons de les traverser.

¹⁰ Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994.

¹¹ Bernard Lamizet, *Le sens de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 11.

3. 2. *Le « soma » : une autre façon de faire mémoire ?*

L'exercice de la « visite chorégraphique » donne à voir des corps, certes socialisés, mais aussi, à travers les mouvements demandés, des praxies différentes, parfois décrites par le chorégraphe comme des corps maladroits :

« Je vois que les gens sont très maladroits avec leur corps : quand je leur demande de lever la main droite, ils lèvent la gauche, mais ça n'est pas grave ».

Anthropologues et sociologues ont exploré cette thématique du corps, par exemple, et sans prétendre à l'exhaustivité, Marcel Mauss, Pierre Bourdieu, David Le Breton ou encore Richard Shusterman¹². Sans détailler ces travaux, insistons sur les apports de Pierre Bourdieu du fait de leur influence en sociologie, même si aujourd'hui de nouvelles approches pragmatiques du corps se sont forgées¹³. Afin de sortir d'une représentation dichotomique de la vie sociale qui pose, dans un rapport frontal, société et individu et qui oppose objectivisme et subjectivisme, Bourdieu réhabilite le concept d'*habitus* permettant de se représenter ces deux termes comme les deux faces d'une même réalité. Ainsi, le monde social serait constitué de structures élaborées par les agents sociaux, lesquelles, une fois constituées, conditionneraient à leur tour les actions des agents. Les principales caractéristiques de l'*habitus* sont qu'il s'agit d'une structure structurée et structurante¹⁴ de même qu'il se présente comme histoire incorporée, faite nature¹⁵. Nous en tenant à cette deuxième caractéristique et en suivant le raisonnement critique de Jean-Michel Le Bot¹⁶ sur ce point, cet aspect de l'*habitus* pose problème parce que, si on admet l'hypothèse d'une « histoire incorporée, faite nature », rien n'est dit sur la manière dont s'exerce l'incorporation. Or, en suggérant une différenciation entre individu et sujet par l'accès au soma, le processus d'incorporation trouve une assise pertinente : « L'accès au soma, parce qu'il introduit une certaine permanence du sujet, au-delà des situations dans lesquelles est placé l'individu, permet aussi une certaine décentration, tant dans l'espace que dans le temps. À la différence de l'individu, le sujet n'est plus dans un être-là totalement immédiat. Cette permanence permet également que le monde [...] puisse, dans une certaine mesure, être évoqué indépendamment de sa présence immédiate. Le soma rendrait ainsi compte de la possibilité d'une certaine « mémoire » qu'il n'y a aucune raison de caractériser par un contenu de représentation, plutôt que par un contenu d'activité, de gestuelles et de postures (hexis corporel), ou encore de tension libidinale, de décharge et de refoulement (contention). Autorisant, par la clôture qu'il introduit, le cumul d'expériences acquises par imprégnation des usages du milieu environnant, le soma rendrait ainsi compte de la constitution de l'*habitus*¹⁷ ». En d'autres termes, pour « qu'il y ait incorporation, encore faut-il que quelque chose vienne faire corps¹⁸ », en l'occurrence le soma.

¹² Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983 (1^{ère} ed. 1950). Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1980. David Le Breton, *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck, 1985. SHUSTERMAN Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Editions de l'éclat, 2008. Notons aussi les travaux de Sylvia Faure, *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000.

¹³ Notamment les travaux de Antoine Hennion, par exemple « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherche du CSI*, 1, 2005,

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 94-95

¹⁶ Jean-Michel Le Bot, « L'*habitus* entre sujet et personne », in Attie DUVAL-GOMBERT (dir.), *Langage et société, Tétralogiques*, n° 13, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 57-78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65-66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

Au regard de ces réflexions, on comprend qu'une approche sociologique du corps ne peut plus le raisonner seulement comme une construction sociale ou encore l'envisager comme simple réceptacle d'usages sociaux différenciés du corps. De ce point de vue, il ne serait pas abusif de considérer le travail sur le corps proposé dans le cadre de la « visite chorégraphique » comme une autre façon de faire mémoire, par imprégnation, susceptible d'alimenter les questionnements spécifiques aux rapports aux patrimoines.

Conclusion

La « visite chorégraphique » comme outil de médiation culturelle pour découvrir le patrimoine bâti de la ville de Rennes nous aura questionné quant au rapprochement entre deux univers sociaux *a priori* éloignés, celui du patrimoine bâti et de la danse contemporaine.

Outre les visées différentes des partenaires visibles et moins visibles de cette « visite chorégraphique », nous avons tenté de montrer qu'elles convergeaient vers une même intention : celle de se *publiciser*, c'est-à-dire de se rendre public ou encore de se construire des espaces de visibilité dans la ville.

La conception et la réalisation de cette « visite chorégraphique » par son auteur se démarque à double titre d'une approche fonctionnelle de la ville.

La mise en œuvre de cette « visite chorégraphique » révèle que les espaces urbains ne sont pas réductibles à des besoins auxquels il s'agirait mécaniquement de répondre. Se déployant dans la ville, elle se confronte à des territorialités, c'est-à-dire à des usages différenciés de mêmes espaces avec lesquels il s'agit de négocier afin que la visite se réalise. À ce sujet, nous avons souligné que bien que refusant de verser dans une transgression des normes sociales de la vie quotidienne de ces espaces publics, le chorégraphe s'oblige à négocier, avec tous ceux qui vivent et pratiquent la ville au quotidien, une certaine infraction aux codes sociaux. Par ailleurs, il se doit aussi de « faire groupe » avec les participants de cette visite, c'est-à-dire, sociologiquement, de définir et répartir momentanément différentes responsabilités entre ces derniers.

Cette « visite chorégraphique » propose une approche sensorielle des espaces urbains qui sollicite particulièrement l'attention des participants à leur corps. Or, si on admet une réflexion sociologique sur le corps qui introduit l'idée de soma comme condition pour se donner un corps – lequel n'est donc pas d'emblée là – et qui le conçoit comme la possibilité d'une certaine mémoire, la visite chorégraphique viendrait solliciter une sorte de mémoire somatique des espaces par imprégnation.

Ainsi, l'analyse sociologique de la « visite chorégraphique » du centre ancien de la ville de Rennes semble être révélateur de la complexité de la production du social à la fois de l'espace public (une négociation d'usages différenciés d'espaces physiques) et de la présence physique dans ces espaces.

RÉSUMÉ

Cette contribution s'intéresse à la danse dans la ville à partir d'une expérience chorégraphique proposée conjointement par l'office du tourisme de Rennes Métropole et une compagnie de danse rennaise. Il s'agissait d'une « visite chorégraphique » du centre ancien de la ville à l'adresse des publics de cet office.

Dans un premier temps, nous nous intéressons aux différentes parties qui participent à la mise en œuvre de cette proposition, plus particulièrement à ce qui oriente leurs actions pour insister sur l'aspect de la mise en public de cette proposition, soit l'importance de se « publiciser ».

Dans un second temps, nous tentons de montrer que la mise en œuvre de la « visite chorégraphique » permet d'appréhender la dimension publique de l'espace de la ville en termes de négociation de sa présence auprès des autres et la consolidation d'un groupe en termes de définition de compétences distinctes et de distribution de rôles.

Enfin, nous cherchons à montrer que la mise en œuvre de la « visite chorégraphique » révèle la complexité de la production sociale des corps dès lors qu'elle invite à se défaire d'une conception et d'une pratique fonctionnelle des espaces, ouvrant une réflexion sur le corps susceptible d'être conçu comme une façon de faire mémoire par imprégnation.

BIBLIOGRAPHIE

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

CEFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique, *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, 2003.

DARTIGUENAVE Jean-Yves, GARNIER Jean-François, *La fin d'un monde. Essai sur la déraison naturaliste*, Rennes, PUR, 2014,

FAURE Sylvia, « Les structures du champ chorégraphique français », *ARSS*, 2008/5, 175, pp. 82-97.

GABILLARD Martial, *La politique culturelle à Rennes. 1977/2008. Mémoires et réflexions*, Rennes, Ed. Apogée, 2008.

HENNION Antoine Hennion, « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherche du CSI*, 1, 2005.

L'Observatoire. La revue des politiques culturelles, « La participation des habitants à la vie culturelle et artistique », 40, Été 2012.

LAMIZET Bernard, *Le sens de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LE BOT Jean-Michel, « L'habitus entre sujet et personne », DUVAL-GOMBERT Attie (dir.), *Langage et société, Tétralogiques*, n° 13, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 57-78.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994.