

Julie Perrin, « Figures de spectateur en amateur », in Michel Briand (dir.), *Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine*, Centre national de la danse, « recherches », Pantin, 2017, p. 65-84.

Figures de spectateur en amateur

Julie Perrin¹

Lorsqu'on parle de « pratique amateur » en danse, on entend en général l'activité qui conduit des non professionnels à danser, que ce soit dans un cours de danse (c'est le plus courant) ou à l'occasion d'un spectacle. Autrement dit, on oppose les danseurs professionnels aux danseurs amateurs, les premiers étant aussi qualifiés d'artistes – qualification qu'on octroie moins aisément aux amateurs. Quoiqu'il en soit, on situe cette activité de l'amateur du côté de celui qui pratique la danse. Je propose ici de renverser la question, c'est-à-dire de situer l'activité de l'amateur du côté des spectateurs. Il ne faut voir là ni facétie ni esprit polémique, mais plutôt l'exploration d'une intuition : celle selon laquelle appliquer ce terme au statut du spectateur pourrait être fécond, en particulier pour parler de projets chorégraphiques qui accordent au spectateur une attention singulière et un rôle central. Exercer son rôle de spectateur, en explorer les contours, en déplacer les possibles constituent dans ce cas le lieu même de l'expérience artistique et esthétique. Cet exercice semble relever d'une pratique qu'il est tentant de qualifier d'amateur.

Habituellement, lorsqu'on rapproche le mot « amateur » de celui de « spectateur », on est plutôt renvoyé à l'expression « amateur d'art ». C'est là rappeler le sens premier d'amateur – sens tiré de son étymologie : l'amateur est celui qui aime, celui qui manifeste un goût, une prédilection pour quelque chose... au point d'ailleurs de devenir connaisseur. L'amateur d'art est savant, averti. Il en existe de très nombreux dans le domaine de la danse. Être lecteur de ce texte vous range d'ailleurs probablement dans cette catégorie, en témoignant de votre intérêt pour la danse au-delà du temps du spectacle ou du temps de la pratique. Mais ce n'est pas de l'amateur d'art dont ce texte veut traiter.

¹ Julie Perrin est maître de conférence au département Danse de l'Université Paris 8 Saint-Denis-Vincennes (laboratoire MUSIDANSE), et membre junior de l'Institut Universitaire de France pour la période 2016-2021.

Si l'on s'en réfère au deuxième sens du terme amateur, on définit l'amateur comme celui qui s'adonne à une activité pour son plaisir, à titre non professionnel et non rémunéré. Selon ces trois critères, on pourrait presque dire que tous les spectateurs sont amateurs. Même si – premier critère – leur activité ne leur garantit pas le plaisir... ce risque du déplaisir faisant sans doute partie du jeu à être spectateur. Accoler les mots « spectateur » et « amateur » pourrait aussi laisser croire – deuxième critère – qu'il s'agirait d'opposer des spectateurs professionnels à des spectateurs amateurs. Ce serait considérer les membres de la commission du spectacle vivant², les programmateurs ou encore les journalistes de danse, et peut-être aussi les chercheurs en danse comme des spectateurs professionnels. Mais l'expression reste incongrue : être « spectateur » n'est pas une profession en soi ; cette activité fait simplement partie de quelques rares métiers. Les experts ne sont d'ailleurs pas dans tous les cas rémunérés pour leur activité. Spectateur amateur n'est de ce fait pas à entendre ici comme un statut particulier opposé au spectateur qui émettrait une expertise. Je ne l'instaure pas en catégorie sociologique.

Ce qui m'intéresse en évoquant des figures de spectateur en amateur, c'est plutôt de souligner cette situation de tâtonnement, d'incertitude dans laquelle le spectateur de danse contemporaine peut se trouver. C'est le fait qu'il se retrouve bien souvent pris dans une activité dont il n'a justement pas la maîtrise parce que, par nature, l'œuvre d'art contemporain peut le déstabiliser et se présenter à lui de manière insaisissable. Le spectateur amateur serait donc celui de qui l'œuvre requiert un apprentissage renouvelé. Elle exige de lui de revoir ou ré-envisager au présent son rôle, sa place, son attitude, la nature de son activité. Et qu'il développe des compétences spécifiques.

Il est en effet des œuvres qui jouent plus particulièrement à remettre en question les savoirs du spectateur à travers une remise en cause des codes du spectaculaire et des normes par lesquels le spectateur est censé accueillir la proposition chorégraphique. Il est aussi des œuvres qui semblent supposer du spectateur des compétences propres, le mettant en position finalement d'exercer ces compétences supposées d'une manière peut-être très approximative, hésitante. C'est là le troisième sens d'amateur, son sens péjoratif : celui désignant une personne exerçant une activité de façon négligente, par manque de compétence ou de qualification pour cette activité. Mais l'on voit bien que ce spectateur à première vue dilettante peut aussi se prendre au jeu, s'engager dans son activité pour tenter d'en saisir les règles nouvelles et finalement exercer son rôle avec conviction même si c'est maladroitement. Et peut-être d'ailleurs n'y a-t-il pas de

² Appelés par le passé « experts Danse » des différentes Directions générales des affaires culturelles (DRAC). Cette commission est consultée pour l'attribution des subventions aux compagnies indépendantes.

manière adroite de l'exercer, parce que l'artiste l'a mis en position de se confronter à une zone de non savoir : le spectateur ainsi accepte et éprouve cette part d'inconnu que sa rencontre avec l'œuvre comporte. Et plutôt que de juger cet inconfort éventuel de manière péjorative, il choisit de tirer avantage de l'expérience.

Les œuvres chorégraphiques qui m'intéressent ici s'écartent de l'un des codes les plus patents et incontestables de la danse spectaculaire occidentale, à savoir sa manifestation sur une scène face à des spectateurs réunis. Ces œuvres se déroulent en effet sinon hors des théâtres du moins hors d'une structure scénique classique qu'elles déjouent. Elles déconstruisent le face-à-face entre des artistes et des spectateurs situés respectivement sur scène et dans la salle. Elles engagent une relation déviée à l'objet du regard, en particulier en faisant varier la distance qui nous sépare de lui et en donnant un rôle spécifique à jouer à ce spectateur, sans quoi l'œuvre ne pourra pas avoir lieu. Enfin, elles impliquent autrement la perception du spectateur. Celui-ci ne rejoint donc pas son siège comme le veut la convention, mais éprouve dans chaque cas la position particulière qui lui est proposée – position variable : assise, couchée, en mouvement. Cette position influence fortement non seulement son expérience sensible, perceptive et imaginaire, mais également la puissance symbolique de la place qu'il a à jouer dans cette expérience esthétique. Il pourra dans ces conditions se raccrocher éventuellement à d'autres codes : le rassemblement urbain, la procession, la randonnée, la visite guidée, la déambulation en musée... Mais il devra dans bien des cas inventer l'attitude qu'une situation nouvelle et non répertoriée lui suggère.

On pourrait être tenté de rattacher historiquement ces créations hors des théâtres à des formes non spectaculaires mais rituelles ou festives, aux danses traditionnelles qui se pratiquent dans les espaces publics ou les salles des fêtes, ou à des formes sociales de rassemblement (manifestation, cortège, cérémonies...). Ou encore de les rapprocher de formes spectaculaires populaires (théâtre de foire, bateleurs...), ou de ce que l'on nomme depuis les années 1980 les arts de la rue. On pourrait évoquer l'histoire spécifique des débuts de la danse moderne et le regard soupçonneux de certains chorégraphes sur le théâtre comme lieu de représentation, tandis que se déploient des pratiques dansées en plein air. Mais il faudrait aussi mentionner les références aux arts plastiques, à la littérature, à la performance qui constituent des repères souvent mentionnés par les chorégraphes contemporains : dada, le surréalisme, la figure littéraire du flâneur, les performances urbaines des années 1960 (en danse, théâtre et arts plastiques, aussi

bien en Europe, aux États-Unis qu'en Amérique du Sud), ou encore les arts participatifs³. La façon dont les arts visuels (à commencer par le minimalisme et le *Land Art*) ont interrogé les modes d'exposition et mis en jeu leur forme de visibilité aussi bien que la structure conventionnelle de la relation esthétique a constitué aussi un modèle déterminant pour repenser la relation au spectateur et au lieu de représentation dans la danse contemporaine. Le répertoire historique et esthétique semble alors si vaste qu'il est peu aisé pour le spectateur d'identifier précisément un genre spectaculaire ou des codes définis, et ce d'autant que les artistes circulent souvent dans un champ culturel et historique large, tout comme ils peuvent recourir à des références ciblées. On peut alors supposer que l'imaginaire du spectateur circule à travers ce vaste champ artistique et culturel des pratiques dansées hors des conventions scéniques ou théâtrales... ouvrant plusieurs pistes, parfois contradictoires, quant à l'attitude réceptive et perceptive à adopter.

Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse du spectateur amateur, on traversera trois exemples successifs d'œuvre chorégraphique proposant un écart avec la convention de la structure scénique. Cet écart concerne la relation à l'œuvre, comme celle qui peut exister entre les spectateurs. Le statut du spectateur, son activité perceptive et imaginaire, sont réévalués différemment dans ces projets, invitant à garder à l'esprit la polysémie du terme amateur.

Figure de spectateur en amateur d'obscurité et d'expérience perceptive, chez Myriam Lefkowitz

Dans la pièce *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* créée en 2014, le spectateur est invité à prendre rendez-vous en téléphonant aux Laboratoires d'Aubervilliers. Cela peut avoir lieu à différents horaires dans l'après-midi. La structure culturelle accueille alors en résidence l'artiste chorégraphique Myriam Lefkowitz qui, accompagnée de Julie Laporte et Jean-Philippe Derail, a conçu ce dispositif pour un spectateur à la fois⁴. On est reçu par l'un des artistes et invité à

³ Ou *Participatory Art* (Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012) aussi nommé *Social Art* (Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Routledge, 2011), et recoupant en partie l'esthétique relationnelle (Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, 1998).

⁴ L'analyse s'appuie sur l'expérience de la pièce, nourrie par celle de deux autres pièces – *La Piscine* (2015) et *Walk, Hands, Eyes (a city)* (depuis 2010) –, les échanges avec la chorégraphe ainsi que la participation à un atelier donnée par l'artiste aux étudiants du département danse de l'université Paris 8 dans le cadre de mon séminaire « Danse et paysage : spatialité et relation », en janvier 2016.

déposers affaires et à s'allonger. Sur le plateau du théâtre est disposée une couche blanche à même le sol, sorte de matelas moelleux pour une personne constitué d'édredons sur lequel on s'allonge. Il est entendu que nous serons plongés dans une obscurité complète pour quarante-cinq minutes environ, dès que la petite veilleuse laissant l'ensemble du théâtre dans la pénombre sera éteinte. Le spectateur fait donc face à plusieurs retournements : il ne sera pas dans la salle, mais sur scène ; il ne sera pas assis, mais couché ; il ne pourra rien voir, ni même regarder l'obscurité – on l'a invité à plutôt fermer les yeux. Il ne lui reste plus qu'à inventer comment percevoir autrement, avec les autres sens.

Cette entrée en matière pose un cadre inattendu qui laisse le spectateur incertain de l'orientation que prendra l'expérience. Cette incertitude peut produire la méfiance, voire la défiance, mais elle peut aussi engager le spectateur à choisir vaille que vaille de plonger sans trop d'*a priori* dans l'expérience esthétique proposée. Mais qu'il le veuille ou non, le dispositif proposé n'est pas neutre. Il charrie nombre d'associations d'idées : ainsi l'obscurité renvoie au sommeil, et il n'est pas sûr que le spectateur parviendra à y résister. Être allongé seul en présence d'une personne avec soi renvoie, c'est selon, à une situation érotique ou à des situations de soin (massage, psychanalyse...). Néanmoins, d'entrée de jeu le spectateur a été invité au silence, sauf indisposition majeure, ce qui relève davantage d'un code du spectacle vivant. Le plateau de théâtre peut encore renvoyer à un atelier de pratique en danse, ou de pratique somatique – pratiques qui s'amorcent souvent allongé et silencieusement... Va-t-on lui demander d'effectuer tel ou tel geste ? De ressentir une chose plutôt qu'une autre ? Ces associations d'idées mettent le spectateur dans une certaine disposition : elle est inédite, car faite de la combinatoire de ces différents cadres de compréhension possible de la situation. Elle est également fluctuante, car ces cadres ne s'imposent pas d'emblée, mais peuvent se présenter à lui successivement, alterner, entraîner soudainement dans une voie plutôt qu'une autre. Autrement dit, la composition de l'expérience suit ces fluctuations de l'imaginaire noué à la sensation.

Ces associations d'idées sont présentes aussi parce que le lieu théâtral agit symboliquement comme le lieu de l'élaboration de fictions. Il est un réceptacle susceptible de faire apparaître d'autres lieux, sinon figurés du moins suggérés. Le spectateur a été littéralement mis en scène, dans le secret d'une intimité restreinte au duo avec l'artiste. Il se situe alors au cœur de fictions dont il est autant le producteur que le récepteur et le passeur. On pourrait dire que le théâtre, d'une part, l'obscurité, d'autre part, comme domaine du songe et de productions imageantes, activent une fabrique de fictions. Celles-ci circulent de l'artiste au spectateur, et réciproquement. L'œuvre, en son dispositif, ouvre un espace sensible et fictionnel vaste, dont les deux

protagonistes sont les garants. Le titre *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* semble d'ailleurs signaler l'ouverture des possibles, plutôt que de les refermer.

Si ces fictions en puissance prennent forme par la force du simple dispositif, elles s'appuient au fur et à mesure sur d'autres micro-événements qui vont ponctuer l'expérience. Myriam Lefkowitz décrit l'activité de l'interprète ainsi : le performeur « compose, pendant environ quarante-cinq minutes, un environnement à partir et autour de ce corps [du spectateur]. Pour cela, il utilise ses propres mouvements, des objets, le toucher, des micro-sons. Il prend appui sur tout ce qui peut se passer dans cet espace noir, s'y dissout, devient une partie de cet espace [faisant en sorte que] les sources de la stimulation ne soient plus localisables [pour le spectateur et que ce dernier] ne puisse pas clairement qualifier ce qui [le] touche⁵ ». Les micro-événements seront donc d'ordre kinesthésique, haptique, sonore, proxémique. Ils s'inventent dans le présent de la rencontre, à partir d'un répertoire de gestes et sensations dont l'interprète dispose pour activer la relation.

On pourrait dire que le spectateur, qualifié plus loin et entre guillemets par Myriam Lefkowitz de « receveur », prend lui aussi appui sur tout ce qui peut se passer dans cet espace noir. À ceci près qu'il est quant à lui le centre d'une attention à la fois fine et volontairement floue, proche ou distante, difficile à localiser... en tout cas suffisamment fluctuante et subtile pour susciter des opérations perceptives variées, troublantes, doublées d'un état d'attention lui-même incontrôlé. On passera ainsi de la concentration à la rêverie, du demi-sommeil à la dérive imaginaire. Dans le même temps, la perception voyage ici ou là, le spectateur perdant peu à peu la certitude de la distance à laquelle l'autre pourrait se trouver comme celle des contours de son propre corps. C'est que le contact proposé – qu'il soit direct ou par l'intermédiaire d'objets ou tissus – est suffisamment ténu pour faire douter parfois de sa réalité, ou suffisamment long pour qu'on l'oublie, la perception s'étant déplacée vers la sensation d'autres zones de son propre corps ou vers d'autres emplacements dans la pièce que l'artiste semble occuper. Une sorte de toile pourrait alors se tisser reliant subtilement le spectateur allongé à d'autres points de l'espace vers lesquels son attention se tend, opérant néanmoins sans cesse des allers et retours de l'espace alentour à soi. Les fils sont si ténus que l'invention entre en jeu, nouant des connivences, instaurant des liaisons. On croit expérimenter quelque chose de l'ordre de la transmission de pensées et du flux kinesthésique. Des fils sont tirés vers des espaces imaginaires aussi, que la situation fait émerger. L'image du corps alors se recompose indéfiniment, au fur et à mesure que

⁵ Myriam Lefkowitz, Mathilde Villeneuve, « Espaces d'attention (Entretien) », *Journal des Laboratoires d'Aubervilliers*, Cahier B, 2015, p. 10.

le corps se dépose au sol ou se laisse recouvrir partiellement sous des objets non identifiables qui apparaissent comme pures matières. Souffle d'air, chaleur passagère, enveloppes fuyantes, petit poids qui se dépose... L'expérience se charge d'affects, d'images, de souvenirs inattendus, à mesure que les *qualia* sensibles se déploient.

Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ? suscite donc du spectateur-receveur cette activité perceptive et imaginaire singulière. La pièce fait le pari d'une compétence perceptive fine et variable, ainsi que du consentement du spectateur à une forme de vulnérabilité : déposé au sol, dans un relâché du corps sans doute de plus en plus profond au fil du temps qui s'écoule, saisi possiblement par l'endormissement, le spectateur consent à un état d'être inédit en présence d'un inconnu. Il exerce alors sa capacité à lâcher prise et à laisser proliférer la sensation et l'imagination. Pour Myriam Lefkowitz, « percevoir devient l'activité principale du "receveur" ; or percevoir, c'est déjà imaginer (au sens de *recomposer quelque chose qui n'est pas forcément présent physiquement*) : le receveur se met à peupler l'espace – en l'occurrence, la scène du théâtre – de tout un tas de choses imaginées (images, objets, mémoires, récits)⁶ ».

Dans cette pièce, le spectateur expérimente donc une forme de redéfinition de l'activité du spectateur. Si percevoir et imaginer font bel et bien partie de l'activité traditionnelle du spectateur de danse, il se trouve néanmoins en situation de déstabilisation de son savoir habituel de spectateur, dès lors que le sens de la vue est oblitéré et que sa position comme son rôle dans l'œuvre sont totalement revisités. On pourrait dire qu'il endosse un rôle d'amateur du sensible, découvrant la puissance de la sensation comme ressort d'une figure de spectateur, et conscient qu'on attend de lui qu'il déploie des compétences perceptives, affectives, imaginaires.

Si l'on peut vouloir croire que tout spectateur pourrait se doter de ces compétences – qui au fond sont communes à tout être humain –, il ne faut pourtant pas négliger que cet amateur d'expérience perceptive dans l'obscurité supposé par la pièce doit parvenir d'abord à se délester de l'attitude du spectateur traditionnel. Ou sinon à s'en délester, du moins à la convertir et la combiner avec ce nouveau rôle qu'il exerce encore en novice. Il s'agit en effet de réactiver par d'autres moyens la production de fictions, de flux de sensations et de pensées. C'est sans doute proche de l'opération de « re-skilling » dont parle Claire Bishop, c'est-à-dire ce qu'on pourrait nommer la re-qualification ou re-spécialisation d'une activité, qui consiste ici en la capacité à réorienter nos compétences – de spectateurs, mais aussi de rêveurs, de patients, de massés, de danseurs, etc. – vers une nouvelle forme artistique, tout en mettant à profit les compétences

⁶ *Ibid.*

ailleurs requises⁷. Cette opération de re-qualification de l'activité de spectateur à partir d'une combinaison de différents codes sociaux ou culturels sera présente dans les deux exemples qui suivent. Cette combinaison inhabituelle instaure plus ou moins durablement chez le spectateur une forme d'incertitude ou de fragilité, faisant de lui un sujet qui s'essaye. Et qui invente.

Figure du spectateur en amateur du réel et du souvenir, chez Laurent Pichaud

(...)

Figure du spectateur en amateur de ville, chez Gustavo Ciríaco et Andrea Sonnberger

(...)

Figure de l'amateur involontaire : le passant en spectateur ou danseur

Bien d'autres exemples pourraient être cités, qui mettent le spectateur en position de repenser son activité et de la confronter à d'autres réalités du champ social. Selon les cas cela ouvre plus ou moins le monde de l'art vers d'autres sphères. Ainsi Pichaud ou Ciríaco et Sonnberger proposent des situations polysémiques qui confèrent éventuellement à l'artiste comme au spectateur un rôle de sociologue-urbaniste ou d'anthropologue amateur. C'est également le cas dans la pièce urbaine de Myriam Lefkowitz intitulé *Walk, Hands, Eyes (a city)* développée depuis 2010⁸. Les chorégraphes envisagent autrement les modalités de leur art (leur rapport à la danse et à la chorégraphie) et bousculent, au contact d'une réalité sociale et architecturale, les codes de la représentation. Au contraire, il peut s'agir parfois de confronter plus brutalement les codes du spectacle à l'espace urbain. C'est le cas dans *Audience* créé par les Gens d'Uterpan en 2010 : les spectateurs sont conviés à rejoindre un parterre de chaises disposées dans un espace public. Comme ils le comprennent bientôt, il n'y aura rien d'autre à voir que le panorama ouvert par ce point de vue. La ville devient explicitement spectacle et dans le même

⁷ « Re-skilling isn't just disciplinary reorientation, it is the bringing to bear of one set of competencies on those of the newly elected discipline. » Bishop parle ici des compétences de l'artiste, mais suggère qu'il en est de même du côté du public. Claire Bishop, « Unhappy days in the art world? De-skilling Theater, Re-skilling Performance », in *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Art, Politics and Culture*, 10 décembre 2011.

⁸ Cf. Julie Perrin, « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de *Walk, Hands, Eyes (a city)* de Myriam Lefkowitz, à paraître dans *Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain*.

temps *Audience* retourne la convergence des regards, les spectateurs devenant objets des regards de passants interloqués. Le dispositif, assez univoque dans sa simplicité, met en scène le dispositif théâtral plus que la ville. Il fait néanmoins apparaître, comme chez Pichaud ou Ciríaco et Sonnberger, la figure du passant. C'est une figure à deux versants. Le passant devient subrepticement spectateur d'une forme qui attire possiblement son regard – spectateur involontaire... spectateur amateur ? L'œuvre en tout cas ne s'adresse pas d'abord à lui, mais l'intègre comme une pièce indispensable à son fonctionnement. (On distinguera les formes qui produisent un attroupement – attroupement dont le chorégraphe peut se saisir pour la dramaturgie même de son projet – et celles qui, plus fugitives, provoquent des rencontres fortuites et sans suite.) Et réciproquement, le passant devient ce que l'on pourrait qualifier de « danseur amateur involontaire », dès lors que ses gestes et les chorégraphies de ses trajets sont l'objet de l'attention des spectateurs. Les figures du spectateur en amateur peuvent de la sorte se décliner à l'envi.

Ainsi, si le terme « amateur » accolé à « spectateur » met en évidence une sorte de vulnérabilité ou d'incertitude, il faut insister surtout sur la forme de requalification ou d'invention de son statut que ces expériences artistiques permettent. Car, dans une société qui a tendance à vulnérabiliser les sujets et relations, la tentation serait de confirmer les repères et les stabilités – en renforçant les codes du spectaculaire ou les fonctions sociales, par exemple. Or résister à cette tendance, c'est se donner les moyens d'une remise en jeu salutaire du sensible comme du symbolique. Cette remise en jeu peut conduire à une réinvention du sens et des relations.

Aucun des trois projets analysés ne renonce à la dimension esthétique qui puise dans les savoirs du danseur : ils invitent de ce fait le spectateur à éprouver les situations. Les artistes, en faisant le pari d'une créativité des spectateurs, contribuent par ailleurs à redistribuer les rôles. En travaillant précisément à l'endroit de la fonction du spectateur, en lui permettant d'explorer les contours de son rôle et en ménageant un jeu quant à son champ d'action à l'intérieur de l'œuvre, les chorégraphes se mettent eux-mêmes en position de non maîtrise : par exemple, les interprètes de *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?* opèrent (comme le spectateur) à l'aveugle, sans connaître ni contrôler la vision que le spectateur peut construire. Ou encore, Gustavo Ciríaco et Andrea Sonnberger jouent de la porosité de l'œuvre à son contexte, sans jamais trancher, et laissent la relation sociale se charger de l'invention du sens. Laurent Pichaud explore quant à lui une fonction du spectateur qui déborde le champ de l'art pour s'élargir au champ social, tout en se mettant dans une situation de non-maîtrise du réel environnant. Dans ce contexte, spectateurs

comme chorégraphes et passants sont appelés à pratiquer en amateur, c'est-à-dire à amorcer un apprentissage renouvelé du rôle qu'ils pourraient bien jouer.