

Université de Lille

École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société (SHS ED 473)

Laboratoire Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères ULR 4074

Bâtir l'architecture intime

*Une recherche-création sur la chorégraphie
comme champ expansé*

Par Martha Scheherazade ZAMBRANO OROZCO

Thèse de doctorat d'Arts du spectacle

Dirigée par Marie-Pierre LASSUS

Présentée et soutenue publiquement le 17 décembre 2021

Devant un jury composé de :

Cécile Chantraine-Braillon

Professeure des universités, La Rochelle Université, Présidente

Juan Carlos Baeza-Soto

Professeur des universités, Université Paris 13, Rapporteur

Grazia Giacco

Maîtresse de conférences HDR, Université de Strasbourg, Examinatrice

Fabrice Guillot

Artiste chorégraphe, compagnie Retouramont, Examineur

Marie Glon

Maîtresse de conférences, Université de Lille, Examineur

Bruno Traversi

Docteur en philosophie, Université Paris Descartes, Examineur

Titre : Bâtir *l'architecture intime*. Une recherche-création sur la chorégraphie comme champ expansé

Résumé : Depuis plusieurs années, la chorégraphie et la danse s'émancipent l'une de l'autre et une nouvelle conception de la chorégraphie comme « champ expansé » se développe. Il s'agit de penser la chorégraphie comme une pratique qui dépasse les frontières de l'art et de l'éducation pour s'intéresser à la société. Présentée comme une activité éminemment théorique et critique (Jenn Joy) elle devient une technologie (c'est-à-dire un entrelacement de possibilités pour activer les connaissances appropriées à une situation donnée) qui peut s'appliquer à différents champs et situations. Selon Mårten Spångberg, la chorégraphie est « l'opportunité d'activer des formes de navigation du monde » ; « une façon d'approcher et de conduire la vie »¹. Nous nous approprions cette notion de chorégraphie *expansée* pour nous intéresser à ce qu'elle peut apporter à nos façons de nous mettre en relation avec l'humain et le non-humain. La proposition de renouveler cette notion et d'en faire une pratique expansée répond à un nouveau paradigme qui amplifie et dépasse sa conception disciplinaire pour expérimenter d'autres façons de nous positionner dans le monde et de soutenir nos corps en lien avec un *milieu*. Ainsi, à partir du champ *expansé* de la chorégraphie, nous développons des stratégies relationnelles pour expérimenter un apprentissage par le corps et souscrivons à une ouverture artistique mais aussi à une ouverture de la discipline à d'autres pratiques. Cette thèse combine des pratiques de création et de recherche sur la chorégraphie à partir de la question : qu'est-ce qui nous soutient ? Sur la base d'une méthodologie heuristique située entre la pratique et la réflexion, nous avons conçu des dispositifs de recherche chorégraphiques pour écrire le corps en situation de création, que nous nommons les *corpographies*. Conçues avec une pluralité de corps, celles-ci explorent les questions de recherche tout en créant de nouveaux questionnements et de nouvelles pistes de réflexion. Finalement, nous présentons le processus de création de la pièce chorégraphique *K()SA*, moelle épinière de cette recherche-création et incarnation singulière des questionnements de cette recherche.

Mots clefs : chorégraphie, recherche-création, chorégraphie expansée, corpographie, relationalité

¹ Mårten Spångberg, « Post-Dance, an Advocacy », in *Post-Dance* (Stockholm: MDT, 2017), 367.

Title: Building an intimate architecture. Practice-as-research in expanded choreography

Abstract: For several years, choreography and dance have been emancipating themselves from each other and a new conception of choreography as an "expanded field" has been developing. This concept considers choreography as a practice that goes beyond the boundaries of art and education to be interested in society. Presented as an eminently theoretical and critical activity (Jenn Joy) it becomes a technology (that is to say, as an entanglement of possibilities having no precise goal but opening up possibilities to find and activate accurate knowledge for a certain situation) which can apply to different fields (Mårten Spångberg, 2017). In this sense, choreography is "the opportunity to enable forms of navigation of the world"; "A way of approaching and conducting life". We appropriate this notion of expanded choreography to address the question of how choreography can contribute to our ways of relating to the human and the non-human. The proposal to renew the notion of choreography and to make of it an expanded practice responds to a new paradigm that amplifies and surpasses its disciplinary conception to experiment with other ways of positioning ourselves in the world and of supporting our bodies in connection to an environment. Thus, from the expanded field of choreography, we develop relational strategies to experience learning through the body and subscribe to an artistic openness but also to an openness of the discipline to other practices. This thesis combines academic and artistic research on choreography based on the question: What sustains us? Based on a heuristic methodology between practice and reflection, we have designed choreographic research devices to write the body in the situation of creation, which we call corpographies. Conceived with a plurality of bodies, these explore our research questions while creating new questions and new avenues of reflection. Finally, we present the process of creation for the choreographic solo *K()SA*, the backbone of this exploration of practice-as-research and the singular embodiment of the questions brought forth by this research.

Keywords: choreography, expanded choreography, practice-as-research, corpographie, relationality

Remerciements

Je voudrais remercier toute l'équipe du laboratoire CECILLE de l'Université de Lille, en spécial Constantin Bobas, Thomas Dutoit, Bruno Legrand et Marie-France Pilarski pour avoir fait confiance à ce long processus de recherche-crédation qui sortait des cadres habituels de l'Université.

À Marie-Pierre Lassus pour son temps et son accompagnement pendant tout le processus. Aux membres du jury pour leur lecture et leurs retours ; merci à Cécile Chantraine-Braillon pour sa confiance depuis les premières esquisses de cette recherche, à Fabrice Guillot pour m'avoir poussé au vide et me soutenir depuis, à Juan Carlos Baeza-Soto pour ses conseils, sa bibliothèque et sa poésie.

À Catherine Thiery pour le soin de ses multiples relectures et l'accompagnement pour que cette écriture ait été possible.

À Rémi Vasseur pour faire chemin ensemble, allumer la naissance de *K()SA* et vouloir assurer le vol.

À José Navarro pour l'attention portée à écouter le mouvement et composer le son de *K()SA*.

À Florence Masure pour avoir partagé un processus de création et avoir fait de *K()SA* un spectacle accessible, pour donner sa voix à ma danse.

Merci à toutes les structures de danse dans lesquelles cette recherche a pu se développer. À Éliane Dheygere pour sa confiance et pour avoir mis le premier pavé (et une corde sous l'escalier) de mon parcours professionnel en France. À Léonor Baudouin pour son écoute et pour sa confiance pour que cette thèse puisse être soutenue comme une recherche-crédation.

À Stéphan Frimat pour avoir cru à ce processus, et avoir donné un lieu de naissance à *K()SA*.

À Philippe Guisgand pour son regard perçant, ses conseils pertinents et son accompagnement à travers le PACS. À Hélène Malet pour son enthousiasme depuis la gestation de *K()SA*. Au collectif Superamas et au Vertical Dance Forum pour leur soutien et leur accompagnement. Aux équipes de Le Vivat, L'Oiseau-Mouche et Le Gymnase-CDCN pour partager leurs savoirs et leur travail avec moi.

À Perrine Béague, Valérie Oberleithner, Gabriela Téllez, Pauliina Salminen, Abdeslam Ziou Ziou, Alejandro Russo, Paul-Emmanuel Chevalley, Kévin Lévêque, Lucien Fradin, Kate Lawrence, Camille Graule, Benoît Duvette, Marie Pons et Madeline Wood, pour le partage créatif qui nous relie.

Aux participant.e.s du Laboratoire d'expérimentation chorégraphique parce que c'est grâce à elles et à eux et que cette recherche a pris un corps pluriel.

Aux nageuses masters du LUC natation synchronisée pour leurs encouragements, et pour les apnées aquatiques partagées ; je n'aurais pas su tenir sans renverser le corps avec vous.

À Emmanuel et Juan pour être des piliers dans ma vie en France et pour partager leur amour pour la connaissance et pour l'art.

Para Sarahí, Carmen, Rómulo, Mariell, Alethia, Fridha, Elba, Rodrigo, Isabel, César, Juan, Inés, Susana, Martha, Sebastián, Mariana, Enrique, Myriam, Lilian, Juan José y Leonardo, gracias por su amoroso cuidado y por su apoyo.

À Marcelle Bruce pour partager les désirs et les incertitudes.

Avertissement

Cette thèse est une recherche-création en chorégraphie. Comme telle, elle cherche à contribuer au développement du champ de la recherche à partir de la création comme situation et à générer des connaissances par une pensée qui prend sa source dans le corps et dans l'expérience pour découvrir de nouvelles man res d'appréhender et de ressentir l'être au monde. Ainsi dans cette étude, le processus de création et ce que nous appellerons la « situation de création » font partie intégrante de la recherche qui est fondée sur une méthode holistique, faite d'incessants allers-retours entre création artistique et construction d'un discours réflexif et théorique pour élargir le champ social et sensible de la recherche. Il s'agit de contribuer à exp rimer une transformation dans nos man res d'être par une présence élargie dans nos relations, avec nous-même et avec les autres ; cette attention à notre milieu générant un autre positionnement et un autre langage, de gestes, prenant ici autant d'importance que celui de l'écriture académique qui rencontre parfois des difficultés à transmettre les sensations éprouvées dans l'expérience. Dans notre quête d'une écriture incarnée, nous suivons le chercheur néerlandais Henk Borgdorff (1954) selon lequel les pratiques artistiques et les processus créatifs sont les instruments les plus appropriés pour élaborer une recherche-création ; et de la même man re, la façon la plus efficace d'articuler, documenter, communiquer et diffuser les résultats de la recherche n'est pas le discours mais une certaine man re d'utiliser le médium lui-même comme mode d'expression. Nous rejoignons Borgdorff quand il dit qu'il ne faut pas nier la difficulté (*inescapability*) du langage à donner une place pr minente à l'art dans le processus et le résultat de la recherche. Pour lui, les expressions discursives peuvent accompagner la recherche, mais elles ne peuvent jamais prendre la place du « raisonnement » artistique².

Dans ce sens, nous avons travaillé, tout au long de cette étude, avec l'image, fixe et en mouvement, comme élément constitutif de la recherche. Cela signifie que l'image n'est pas seulement un outil pour enregistrer l'expérimentation : elle est une source d'exploration, une ressource de nouvelles voies de recherche, à différents moments du processus ; parfois elle

² Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press, 2012), 69.

est le déclencheur des expérimentations, d'autres fois elle approfondit les questions et ainsi intègre la recherche en révélant des découvertes. Dans cette perspective, l'image est une manière de nous approcher d'une situation, elle devient le chemin - et non pas seulement archive – qui conduit à de nouvelles propositions et à différentes couches de lecture. En tant que document, l'image modifie sa conception utilitaire pour devenir contenu à part entière et, dans notre cas, porteuse d'un processus qui renouvelle la méthode de recherche en créant de nouvelles stratégies et perspectives pour créer d'autres manières d'aborder les problématiques.

Dans cette étude, les vidéos et les photographies incluses dans la liste à consulter, n'ont pas l'objectif de restituer les projets ; elles sont des documents qui donnent lieu à une réflexion critique et sensible. Ces images révèlent une manière de chercher autour d'un sujet et de l'expérimenter ; en ce sens, elles sont des documents contenant une authentique forme de connaissance à partir des ressentis dont elles cherchent à faire émerger le sens. Nous faisons le pari qu'elles apporteront d'autres reliefs pour nourrir de nouvelles écritures naviguant entre l'artistique et l'académique, entre la création et la recherche. Pour cela, nous demandons au lecteur/lectrice de ce travail un effort supplémentaire pendant sa lecture : celui de consulter le matériel photographique et vidéographique que nous vous présentons à continuation, fondamental pour la compréhension du processus de cette recherche-crédation.

Nous voudrions maintenant éclaircir l'utilisation du pronom « nous » dans le cadre de ce travail. En tant que recherche-crédation, cette recherche part de mon expérience en tant que chorégraphe-chercheuse. Je m'énonce, comme la lectrice et le lecteur le verront dans la première partie du travail, depuis un lieu bien déterminée : chorégraphe, chercheuse, femme, mexicaine, migrante, etc., et dans ce sens, bien que je cherche à apporter une réflexion et à produire des connaissances sur le champ de la recherche artistique, je produis des expérimentations et des réflexions situées, c'est-à-dire, contextualisées et incarnées. Ainsi, l'utilisation du « nous » académique est une invitation au lecteur et à la lectrice à partager mon processus et mes réflexions et non une prétention d'universalité. Or, dans le déroulement de ce travail, il y a des moments où le « je » s'impose pour souligner le processus de recherche incarnée que j'ai expérimenté. J'utilise le pronom « je » dans le cas où l'incarnation de l'expérience prime sur le partage de la réflexion.

Enfin, nous croyons que le langage crée des mondes et qu'il est comme tel, un moyen d'action puissant. Nous sommes engagés dans la lutte pour une énonciation plurielle et dans ce sens, nous soutenons l'utilisation du langage inclusif et non-binaire même dans les textes académiques. Néanmoins, la difficulté, pour celle qui écrit cette thèse, de maîtriser le langage inclusif en français a entraîné la décision d'employer le masculin pour faire référence aux collectifs de personnes.

Liste des travaux chorégraphiques à consulter :

Vidéo 1. Présentation du projet de thèse dans le concours « show your phd » à l'Université de Mons, mars 2017 : <http://www.univ-valenciennes.fr/universite-en-images/9412>

Vidéo 2. Présentation du projet de thèse dans les Journées d'études sur les activités physiques, gymnastiques et artistiques organisées par l'Université de Valenciennes, 2018 : <https://vimeo.com/339832599/04b55d2422>

Corpographie 1. *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* (Projet interculturel et intergénérationnel en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016) : <https://scheherazadezambranoorozco.com/2018/03/28/qui-danse-le-monde-et-le-joue-a-son-image-le-change/>

Corpographie 2. *L'Entre-Silence* (spectacle chorégraphique participatif financé par le laboratoire CECILLE, Université de Lille, 2013) :

<https://scheherazadezambranoorozco.com/lentre-silence/>

Corpographie 3. *Chutes* (Registre photos, France - Mexico - Maroc, 2013-2021) interventions collectives : <https://scheherazadezambranoorozco.com/2018/03/30/caidas-corps-dechu/>

Corpographie 4. *In gravité* (Performance, Lille, 2015) :

<https://vimeo.com/120959309/ebcffc6222>

En Liquidación (Adaptation de la performance *In gravité* pour le « Museo de la Mujer » Mexico, 2015) :

<https://vimeo.com/339823104/0b0f6ef9df>

Laboratoire1 : intervention dans l'espace public avec le *Laboratoire* 2015-2016
<https://vimeo.com/262528720>

Laboratoire2 : intervention dans l'espace public avec le *Laboratoire* 2016-2017 :
<https://vimeo.com/262519941>

Laboratoire3 : séance *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* 2017-2018 :
<https://vimeo.com/224077826>

Laboratoire4 : présentation d'une restitution du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* 2018-2019 : <https://vimeo.com/319584309>

Laboratoire5 : participation du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* au Festival Happy Cult'heure 2018 : <https://vimeo.com/334146056>

K()SA1 : Première résidence de recherche au Vivat, novembre 2017 : <https://vimeo.com/259675559>

K()SA2 : recherche flotter/plonger <https://vimeo.com/259656359>

K()SA3 : recherche écriture chorégraphique dans l'eau : <https://vimeo.com/335676174>

K()SA4 : présentation d'étape de travail pendant le festival Vivat la Danse ! au Vivat à Armentières le 2 février 2019 : <https://vimeo.com/329354589>

K()SA5 : teaser de recherche pour la création novembre 2019 : <https://vimeo.com/311057658>

K()SA6 : recherche autour de K()SA au festival ImPulsTanz, Vienne, août 2020 : <https://vimeo.com/364250084>

K()SA7 : recherche autour de K()SA au festival ImPulsTanz, Vienne, août 2020 : <https://vimeo.com/364398037>

K()SA8 : présentation d'étape de travail au Vivat, dans la soirée Happynest, septembre 2020 : <https://vimeo.com/462571591>

K()SA9 : Création du spectacle. Captation conçue pour une diffusion en ligne le 3 novembre 2020 : <https://vimeo.com/478686009/9d9785b138>

K()SA10 : Création de la version jeune public de K()SA. Le 21 mai 2021 au théâtre de l'Oiseau-Mouche : <https://vimeo.com/558472502/37849c41b6>

K()SA11 : Version radiophonique de K()SA : <https://scheherazadezambanoorozco.com/2021/10/12/danse-a-ecouter-k-sa-pour-les-oreilles/>

Table d'images

Image 1 : *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* (Projet interculturel et intergénérationnel en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016)

Image 2 : *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* (Projet interculturel et intergénérationnel en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016)

Image 3 : *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* (Projet interculturel et intergénérationnel en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016)

Image 4 : *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* (Projet interculturel et intergénérationnel en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016)

Image 5 : *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* (Projet interculturel et intergénérationnel en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016)

Image 6 : *L'Entre-Silence* (spectacle chorégraphique participatif financé par le laboratoire CECILLE, Université de Lille, 2013), crédit photo : Gabriela Téllez.

Image 7 : *L'Entre-Silence* (spectacle chorégraphique participatif financé par le laboratoire CECILLE, Université de Lille, 2013), crédit photo : Gabriela Téllez.

Image 8 : *L'Entre-Silence* (spectacle chorégraphique participatif financé par le laboratoire CECILLE, Université de Lille, 2013), crédit photo : Gabriela Téllez.

Image 9 : « Narcorpographie, une cartographie du corps dans le trafic de drogues au Mexique », Lille, 2012, crédit photo : Gabriela Téllez.

Image 10 : « Narcorpographie, une cartographie du corps dans le trafic de drogues au Mexique », Lille, 2012, crédit photo : Gabriela Téllez.

Image 11 : Intervention photographique sur des images de la presse mexicaine autour de meurtres liés au narcotrafic pour le projet « Narcorpographie, une cartographie du corps dans le trafic de drogues au Mexique », Lille, 2012.

Image 12 : Registre photo pour le projet Chutes, Hongrie, 2013

Image 13 : Registre photo pour le projet Chutes, Portugal, 2012

Image 14 : Registre photo pour le projet Chutes, Espagne, 2012

Image 15 : Registre photo pour le projet Chutes, Croatia, 2012

Image 16 : Recherche autour du projet Chutes, crédit photo Gabriela Téllez, 2013

Image 17 : Recherche autour du projet Chutes, crédit photo Gabriela Téllez, 2013

Image 18 : *Chutes*, intervention corporelle urbaine à Lille avec le laboratoire d'expérimentation chorégraphique, 2015

Image 19 : *Ingravité*, crédit photo Hugo Correa, Lille, 2015

Image 20 : Recherche corporelle pour *Ingravité*, crédit photo Hugo Correa, Lille, 2015

Image 21 : Recherche corporelle pour *Ingravité*, crédit photo Hugo Correa, Lille, 2015

Image 22 : Recherche corporelle pour *Ingravité*, crédit photo Hugo Correa, Lille, 2015

Image 23 : Recherche corporelle pour *Ingravité*, crédit photo Hugo Correa, Lille, 2015

Image 24 : Recherche corporelle pour *Ingravité*, crédit photo Hugo Correa, Lille, 2015

Image 25 : Résidence de recherche pour *Ingravité* au 232U, Aulnoy-Aymeries crédit photo Hugo Correa, 2015

Image 26 : Résidence à la Chambre d'eau, Le Favril, 2014, crédit photo Benoît Ménéboo.

Image 27 : Intervention photographique sur une images du journal El País, janvier 2011.

Image 28 : Exploration verticale, Rencontres internationales de danse aérienne, La Boule, 2013

Image 29 : Résidence pour K()SA, Espace Culturel, Bondues, août 2020

Image 30 : Registre photo, création de K()SA, Le Vivat, novembre 2020. Crédit photo : Gabriela Téllez

Image 31 : Registre photo, création de K()SA, Le Vivat, novembre 2020. Crédit photo : Gabriela Téllez

Image 32 : Registre photo, création de K()SA, Le Vivat, novembre 2020. Crédit photo : Gabriela Téllez

Image 33 : Registre photo, création de K()SA, Le Vivat, novembre 2020. Crédit photo : Gabriela Téllez

Image 34 : Registre photo, création de K()SA, Le Vivat, novembre 2020. Crédit photo : Gabriela Téllez

Image 35 : Recherche dans l'eau dans la piscine à Armentières, 2019, crédit photo : Camille Graule

Image 36 : Recherche dans l'eau Heinola , Finlande, août 2019, crédit photo Pauliina Salminen.

TABLE DE MATIÈRES

Remerciements	4
Avertissement	6
Liste des travaux chorégraphiques à consulter :	9
TABLE DE MATIÈRES	11
Introduction	16
Premier Partie : Chercher-créer	27
Chapitre 1. Architecture intime et graphies du corps	28
Chapitre 2. L'approche chorégraphique et les notions clés	50
1 La pratique chorégraphique : un champ expansé	63
2 La (re)prise de corps.....	66
3 Bâtir l'architecture intime	67
4 La relationalité	71
Chapitre 3. Que peut nous apprendre la chorégraphie ?	75
Chapitre 4. Méthodologie de la recherche-crédation chorégraphique	84
1. La perspective heuristique	88
2. Les corpographies comme stratégies chorégraphiques	90
3. L'approche somatique.....	94
4. La conception des dispositifs chorégraphiques	98
Deuxième Partie : Les corpographies comme dispositifs de résistance créative	108
Chapitre 1. Danser une rencontre comme expérimentation corporelle sur des traditions	113
1 « Qui danse le monde et le joue à son image le change ! » : les enfants en situation de création	118
Chapitre 2. Le corps en limite	129
1. Le Jeu d'Orchestre : une analyse chorégraphique en milieu carcéral	139
2. Création : L'Entre-Silence	144
Chapitre 3. Le corps déchu	153
1 Séismes intimes : corpographies autour de la verticalité	158
2 Création : Ingravité.....	182
Troisième Partie : L'écriture chorégraphique, un processus	201

Chapitre 1. Le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique : une corpographie en processus	202
Chapitre 2. Le rituel comme source dans la création chorégraphique	221
Chapitre 3. Cosmologie et chorégraphie : la recherche-crédation de K()SA.....	227
1. Le temps relationnel	228
2. La spatialité et le changement d'axe	233
3. Suspension, flottaison et vide	235
Chapitre 4. Le processus d'écriture pour la scène	244
CONCLUSIONS.....	253
BIBLIOGRAPHIE.....	261
ANNEXE 1 : CHRONOLOGIE DE RECHERCHES CHOREGRAPHIQUES	293
ANNEXE 2 : AUDIODESCRIPTION DE K()SA	295
ANNEXE 3 : Recueil de récits du Laboratoire d'expérimentation chorégraphique.....	306

Introduction

Dans cette recherche-création en chorégraphie je me pose la question : qu'est-ce qui nous soutient ? La question part de la nécessité de comprendre l'expérience de l'être relationnel et, dans ce sens, ce qui nous soutient fait état des relations internes et externes que nous éprouvons avec ce qui nous entoure. Nous gravitons entre ce qu'un corps contient à l'intérieur et ce dans quoi il est contenu à l'extérieur, et c'est ainsi que la gravit ³ comme force nous traverse et comme lien nous soutient. Dans ce sens, nous activons et étudions ici la relation entre les potentialités de notre structure corporelle et les tensions avec l'espace qui nous soutient. Plus profondément, il s'agit de la manière d'incarner, par la relation, une spatialité et un ressenti du temps. Peut-être, devons-nous poser la question ainsi : qu'est-ce qui nous soutient, ensemble ? Cela souligne l'ampleur de la mise en relation, et offre différentes échelles de négociations et d'accomplissement, afin de faire émerger un mouvement libre, dans des corps conscients de leurs potentialités et de leur créativité pour transformer leur rapport au monde.

Ce travail trouve sa cohérence dans une pratique du corps en quête d'un ressenti de l'espace (entre extérieur et intérieur) et qui se donne le temps de s'accorder avec soi-même et avec les autres. Il s'agit d'une pratique sensible qui s'évertue, par un travail d'écoute et de dynamisation corporelle, à créer une porosité entre les espaces intérieurs et ce qui nous lie avec la situation extérieure, dans l'exercice d'une écriture corporelle qui fait se mouvoir avec d'autres énergies. Ces spatialités nous soutiennent ensemble dans une relation *expansée* de coexistence, sans nier dans cet exercice de cohésion, la puissance du désaccord que peut générer une autre problématique, tout aussi intéressante, dans la construction de notre *architecture intime* et du tissu relationnel.

Nous abordons cette question à partir de la création d'une situation qui articule la pensée et le ressenti chorégraphiques afin de positionner le corps comme lieu d'énonciation

³ Baptiste Andrien, Florence Corin et Denise Luccioni réfléchissent à l'usage du mot « gravité » : "[...] la traduction [de l'œuvre de Steve Paxton] a posé de nombreuses questions, dont l'une, de taille, doit être mentionnée ici : « *gravity* », « gravité » ou « pesanteur » ? Selon le contexte et l'interlocuteur, les deux mots peuvent renvoyer à la force physique naturelle et à la sensation de poids. Le travail de Steve Paxton, comme celui de nombreux artistes chorégraphiques aux  tats-Unis, a marqué l'histoire de la danse notamment en composant explicitement avec les lois de la physique (cf.  galement le travail de Mabel Todd, *Le corps pensant*, aux  ditions Contredanse). Dans les pays francophones, l'influence de ces artistes et pédagogues a conduit à un glissement de langues, de « *gravity* »   « gravité ». Répandu dans le champ de la danse, ce terme semble allier corps et perspective scientifique. Dans : Steve Paxton, *La gravité*, éd. par Baptiste Andrien, Florence Corin, et Lisa Nelson, trad. par Denise Luccioni (Bruxelles:  ditions Contredanse, 2018), sect. Postface.

de ces données et amplifier ses potentialités en tant que soutien dans l'existence. Ainsi, cette étude cherche en quoi une pratique chorégraphique peut transformer notre état relationnel et générer un savoir sur nous-mêmes, sur les autres et sur le monde au moyen de la pratique artistique. Par cette approche, il s'agit d'étudier comment le champ chorégraphique cultive de nouvelles formes relationnelles qui transforment notre qualité de mouvement, notre état de présence au monde et nos manières de co-construire des relations. Que peuvent nous révéler les *stratégies chorégraphiques* sur les potentialités du corps et sur ses relations à un *milieu* ? (Au sens premier du terme, en tant que milieu terrestre, aquatique, ou aérien, mais aussi au sens mésologique comme *l'ensemble des relations que l'humanité crée à partir d'elle-même avec l'environnement*⁴ et qui reste toujours à créer dans chaque situation).

Nous proposons un travail sur le corps qui active d'autres centres énergétiques (depuis l'endroit où nous agissons) pour bâtir notre *architecture intime* et entretenir de nouvelles formes de mise en relation qui permettent de nous connecter en étant attentifs à l'émergence de nouvelles situations et réalités. Ceci afin de porter un regard critique sur la société en combinant les pratiques de création chorégraphiques et la recherche universitaire. Par l'expérimentation nous cherchons à produire des processus qui mêlent différentes approches pour aboutir à des stratégies susceptibles de produire des connaissances en lien avec les ressentis énoncés par le corps. Différentes techniques inspirées par des écoles de mouvement, nous ont permis de travailler, par exemple, la souplesse et le soutien comme éléments formateurs de notre vitalité, de notre force et de notre façon d'être (ce que nous proposons d'approfondir grâce à un travail de *(re)prise de corps*). Ce sont ces éléments qui permettent de maintenir un dialogue spatial et temporel, une *présence élargie*, qui cherche à incorporer un état relationnel plus dynamique au monde. Cette *quête de possibles* rassemble un savoir-faire fondé sur l'élaboration de dispositifs et de stratégies qui actionnent - politiquement et poétiquement - un corps dans la sphère sociale. L'enjeu de cet effort d'articuler recherche et création est donc l'élargissement des possibles relationnels.

La chorégraphie élargie

Depuis plusieurs années, la chorégraphie et la danse s'émanent l'une de l'autre et une nouvelle conception de la chorégraphie comme « champ élargi »⁵ se développe. Cette

⁴ Augustin Berque, *Glossaire de mésologie* (Bastia : Aux éditions éoliennes, 2018), 26.

⁵ La notion « choregraphie élargie » (en anglais « expanded choreography ») est utilisée par un groupe d'artistes choregraphes tels que Xavier Leroy, Mårten Spanberg ou Mette Ingvarsten, entre autres. En 2015, une conférence de trois jours intitulée « Coreografía expandida. Situaciones, movimientos, objetos... » fut organisée au Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MACBA) par l'Université de Danse et Cirque de Stockholm, le MACBA, La Fondation Antoni Tapies et le Mercat de les Flors. En 2016, Mette Ingvarsten a soutenu sa thèse doctorale : Mette Ingvarsten, « Expanded Choreography: Shifting the Agency of Movement in the Artificial Nature Project and 69 Positions » (Lund University, 2016), <https://lup.lub.lu.se/search/publication/4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37>; Pour d'autres références, voir : Mark Harvey, « Performance Test Labour »

conception pense la chorégraphie comme une pratique qui dépasse les frontières de l'art et de l'éducation pour s'intéresser à la société dans son ensemble. La chercheuse étasunienne en performance Jenn Joy présente la chorégraphie non seulement comme une discipline et/ou des stratégies artistiques, mais aussi comme une activité éminemment théorique et critique⁶. Dans ce sens, le chercheur en danse suédois Mårten Spångberg (1968) conçoit la chorégraphie comme une technologie qui peut être appliquée à différents champs et situations. La notion de technologie est proposée en vis-à-vis de celle de technique ou d'outil. En effet, un outil correspond à une fonction et à une technique. Ce sont des concepts directionnels conçus pour accomplir une tâche spécifique et mesurable. Or, la technologie peut être comprise comme un entrelacement de possibilités. Elle n'a pas de but précis mais a la capacité de trouver et d'activer les connaissances appropriées à une situation donnée⁷. La chorégraphie devient ainsi « l'opportunité d'activer des formes de navigation du monde » : « une façon d'approcher et de conduire la vie »⁸.

Nous nous approprions cette notion de chorégraphie élargie pour nous intéresser à ce qu'elle peut apporter à notre être-au-monde, à nos façons de nous mettre en relation avec l'humain et le non-humain. Cela revient à questionner mon rôle en tant que chorégraphe qui travaille à mettre en valeur les potentialités du corps pour entretenir de nouvelles relations à un *milieu*. La proposition de renouveler la notion de chorégraphie et d'en faire une pratique *élargie* suggère d'explorer plusieurs directions, d'autres modèles d'approches du corps qui cherchent à laisser des traces de ce processus, à *s'écrire* dans l'espace-temps.

Le questionnement ontologique sur la chorégraphie répond à un nouveau paradigme qui amplifie et dépasse sa conception disciplinaire. Dans notre cas, cela consiste à relier la puissance de l'art avec les savoirs corporels pour proposer une pratique chorégraphique qui cherche à expérimenter d'autres façons de nous positionner dans le monde et, donc, de soutenir nos corps en lien à un milieu. Ainsi, à partir du champ *élargi* de la chorégraphie,

(Doctor of Philosophy, Auckland, New Zealand, Auckland University of Technology, 2011); Ric Allsopp et André Lepecki, « Editorial: On Choreography », *Performance Research* 13, n° 1 (mars 2008): 1-6, <https://doi.org/10.1080/13528160802465409>; Moritz Frischkorn, « Expanded Choreography between Logistics and Entanglement », in *Tanz der Dinge/Things that dance* (transcript Verlag, 2019), 121-28.

⁶ Jenn Joy, *The choreographic* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014), 15.

⁷ Spångberg, « Post-Dance, an Advocacy », 364-67.

⁸ Spångberg, 367.

nous développons des stratégies relationnelles pour expérimenter le savoir du corps et souscrivons à une ouverture artistique mais aussi à une ouverture de la discipline à d'autres pratiques.

Le *sentirpenser* : le corps comme producteur de connaissances

Nous envisageons ainsi la chorégraphie comme territoire des possibles, donnant lieu à l'expérience de s'énoncer par le corps. Cette énonciation trace des savoirs pratiques et cultive des *connaissances sensibles*, dans la perspective que la pensée continue à se mouvoir et le mouvement à se penser pour donner place aux ressentis, ceci conduisant à l'expérience de *s'écrire* et de s'inscrire dans l'espace par le corps. Il s'agit d'un travail vers le dedans, nécessaire pour faire un pas vers la connaissance de nous-mêmes, de manière sensible et consciente, tout en créant un mouvement vers l'extérieur pour entrer en relation avec ce qui nous entoure. Il s'agit de découvrir ce que nous contenons et ce que nous pouvons construire à partir d'un état relationnel. La chorégraphie comme stratégie d'agencement et comme système d'ouverture relationnel des corps devient un exercice de pensée en mouvement et une réflexion sur cette pensée en pratique. L'enjeu est d'incarner une écriture qui construise des formes relationnelles, des manières d'être et en même temps, de se positionner afin d'incorporer une présence engagée, qui soit à la fois plus consciente, plus créative et plus critique.

Par notre pratique chorégraphique, nous cherchons à *incorporer* des connaissances sensibles et à créer des possibles à travers des processus qui tissent des liens indéfectibles entre la pensée et le ressenti : c'est ce que les peuples afro-colombiens de la côte atlantique appellent *sentir-penser*. La notion de *sentipensée* a été reprise par le sociologue colombien Orlando Fals Borda (1925-2008) en 1986. Elle est aujourd'hui utilisée dans la pensée décoloniale latino-américaine pour rendre compte de l'indivision entre raison et émotion ou sensations, entre esprit et corps. Selon le sociologue québécois Baptiste Godrie, *sentipensante* renvoie également à une aptitude, un état d'être empathique qui permet de vivre et en même temps de comprendre les expériences ou les récits des autres⁹. Dans le même sens, le

⁹ Liliana Díaz et Baptiste Godrie, éd., *Décoloniser les sciences sociales. Une anthologie bilingue de textes d'Orlando Fals Borda (1925-2008)* (Québec, Canada: Éditions science et bien commun, 2020), 22; Voir aussi : Orlando Fals-Borda, *Una sociología sentipensante para América Latina*, éd. par Víctor Manuel Moncayo, 1. ed,

philosophe espagnol Xavier Zubiri (1898-1983) a forgé la notion d'« intelligence sentante » contre l'opposition entre le sentir et le penser de la philosophie occidentale classique. Pour Zubiri, sentir et penser ne peuvent pas se dissocier car ils ne sont pas deux actes totalement distincts, mais deux moments d'un seul acte d'appréhension de la réalité¹⁰. Enfin, le biologiste chilien Francisco Varela (1946-2001) a proposé la théorie de l'« énaction » (anglicisme du verbe *to enact*) pour comprendre le processus cognitif non comme « la représentation d'un monde pré-donné », mais comme « l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde »¹¹. Nous reprenons la notion de « sentir-penser » mais nous enlevons le tiré pour souligner l'union de deux verbes d'action dans un seul processus, le *sentirpenser*.

Les corpographies comme écriture du corps en situation de création

Dans cette recherche-crédation, nous développons des *corpographies*, mot qui désigne ici l'objectif de *s'écrire par le corps*. Les corpographies sont à comprendre comme des scènes possibles, visant une situation de création, pour aiguïser le ressenti et donner du poids au corps. Nous cherchons une construction plurielle à travers le champ chorégraphique pour enclencher des retrouvailles avec soi-même en lien avec le milieu. L'approche corporelle que cela demande nous a amenés à concevoir la notion de pratique chorégraphique comme une expérience relationnelle qui cherche à transformer un état initial du corps. Il s'agit d'approfondir des formes libres du corps en mouvement pour s'engager dans des écritures déliées, et ainsi élargir la réflexion, enrichie par les questionnements qui ont surgi lors de ces expériences.

Les corpographies sont une source d'exploration des traces du corps et sont la méthode pour écrire cette recherche-crédation fondée sur la question : *qu'est-ce qui nous soutient ?* À travers les corpographies, j'explore les questions de recherche avec d'autres corps pour créer de nouveaux questionnements et de nouvelles voies de recherche. Chacune

Pensamiento crítico latinoamericano (Bogotá D.C. : Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Siglo del Hombre ; CLACSO, 2009).

¹⁰ Voir : Xavier Zubiri, *L'intelligence sentante. Intelligence et réalité*, Ouverture philosophique (Paris: L'Harmattan, 2005).

¹¹ Francisco J Varela et al., *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine* (Paris: Seuil, 2012), 35.

se présente comme une situation de création en elle-même qui tente, par l'expérimentation chorégraphique, de clarifier des interrogations et de chercher des réponses conduisant à une *écriture* issue d'une *(re)prise de corps*.

Nous insistons sur la notion de *situation de création* car nous concevons les corpographies, non pas comme des interventions ou comme des ateliers, mais comme des dispositifs qui créent une situation de création. Nous faisons la différence entre *situation de création* et *création* car les corpographies n'ont pas comme objectif de créer une pièce chorégraphique, et encore moins un spectacle, mais de mettre les participants dans une situation de création. Contrairement à l'atelier, la situation de création, dans notre pratique, ne vise pas une transmission pédagogique, ni l'apprentissage d'une technique, mais l'expérience d'un processus à partir de l'exploration de nos potentialités créatives par l'écriture du corps.

Explorer nos potentialités à partir d'une situation de création fait partie de notre démarche méthodologique pour rechercher et créer une *(re)prise de corps* à travers le champ chorégraphique comme pratique relationnelle. L'état de disposition du corps, comme prise de contact pour s'accorder avec une dimension spatio-temporelle et incarner une écriture, exprime aussi un statut de l'art, tout révélateur qu'il est, des moyens de faire et d'expérimenter autrement le monde pour susciter la production de connaissances. À travers la situation de création, qui combine divers ressentis et savoirs, nous cherchons à articuler la singularité et la dimension plurale à partir desquels s'élabore l'écriture chorégraphique.

Si nous comprenons la création comme une force pour approfondir l'existence et saisir une partie du monde, dans notre étude, les connaissances et les ressentis construisent des notions à mettre en pratique et des découvertes à réfléchir au quotidien. Nous cultivons ainsi un moment pour nous accorder afin de revenir à soi pour laisser faire le lien au milieu dans un espace-temps où le toucher et l'écoute réactualisent l'écriture du corps. Ce moment chorégraphique est un enracinement, une mise en relation avec soi-même présente à diverses étapes du processus. Cette expérimentation fait partie de la construction de connaissances sensibles et de forces poétiques liées à cette recherche-création. Accorder notre corps à la situation est un moment chorégraphique qui devient un passage de connexion, parfois

d'échauffement, parfois de refroidissement, un transfert de vibrations pour chercher la façon de nous mettre en relation.

Ainsi, la chorégraphie n'est pas seulement une discipline de fabrication de danses ni de spectacles mais un moyen de mobiliser et de porter un discours du corps et, dans notre approche, un champ pour pratiquer les potentialités du corps et créer des alternatives à la réflexion en activant des propositions relatives aux problématiques relationnelles (avec nous-même, les autres et le milieu) à partir d'un processus de *(re)prise de corps* qu'incorpore notre *sentirpenser*. La situation de création chorégraphique cultive les potentialités du corps par le geste de créer et elle questionne les manières de bâtir ce corps en recherche, en construction. Ce mouvement répond à un cheminement de formes singulières, pour se mouvoir et se laisser émouvoir, qui est ouvert à une pluralité de voies possibles.

Il s'agit alors d'un renversement d'une certaine conception de la chorégraphie comme forme directive d'organisation au profit d'une pratique de résistance : notre approche chorégraphique engage un autre agencement du corps social, différent de celui, hégémonique ou systémique, qui nous est imposé. Nous rejoignons sur ce point le danseur japonais Ushio Amagatsu (1949) qui fait appel à une *impulsion créatrice* : « Plutôt que de me demander : 'Que vais-je mettre en place ?', je préfère m'orienter vers la question : 'Qu'est-ce qui voudra bien se créer en moi ?' »¹².

La recherche-création

La recherche-création est un concept né au Québec pour définir des travaux de recherche situés entre les arts et la science. Repris plus récemment en France, et dans d'autres pays, le concept est aujourd'hui devenu polysémique et peut indiquer aussi des travaux de recherche issus de la pratique artistique ou encore la création sous forme de recherche¹³. Les spécialistes en recherche-création semble s'accorder sur le fait que ce type de recherche est mené par des artistes ou des « pratiquants » de disciplines artistiques, qu'elle résulte à la fois d'une création artistique et d'un discours réflexif nourri et produit par ladite création, et qu'elle est fondée sur une méthodologie heuristique¹⁴. Ainsi, la recherche-création « envisage des formalisations nouvelles, de la théorie enracinée dans la pratique, le tout s'énonçant sous la forme d'un discours réflexif. La pratique s'incarne en un terrain exploratoire à partir duquel

¹² Ushio Amagatsu, *Ushio Amagatsu: des rivages d'enfance au butō de Sankai Juku*, éd. par Kyoko Iwaki, trad. par Anne Regaud-Wildenstein (Arles: Actes Sud, 2013), 63.

¹³ Grazia Giacco et al., éd., *Définir l'identité de la recherche-création : état des lieux et au-delà*, CREArTe (Louvain-la-Neuve: EME éditions, 2020), 5-6.

¹⁴ Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », in *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (Québec, Canada : Presses de l'Université du Québec, 2006), 28-29.

de nouvelles conceptualisations peuvent être générées dans le champ des discours sur l'art »¹⁵.

Nous inscrivons notre recherche dans le champ de la recherche-crédation car nous plaçons le processus de création au centre de notre investigation qui est fondée sur une méthode heuristique faite d'allers-retours entre création artistique et construction d'un discours théorique qui cherche à élargir le champ social et sensible de la recherche chorégraphique. Ainsi, nous voulons contribuer à expérimenter une transformation de l'attention et du positionnement au monde afin d'obtenir une *présence élargie* dans nos relations, avec nous-même, les autres et notre milieu. Nous articulons théorie, pratique, recherche et création dans le but d'élargir la discipline et de repenser les notions qui co-crédent les éléments fondateurs d'une écriture du corps à l'origine d'une autre énergie d'existence.

Naturellement indisciplinée, la recherche-crédation « établit une introspection dans la création et une émergence qui parfois se réalise à partir du non formalisé. Elle se construit ensuite par une pratique discursive qui accompagne et prolonge, selon des méthodologies propres, le processus de création. »¹⁶ Ainsi, tout au long de notre recherche, nous explorons par la pratique chorégraphique différentes questions dans des contextes particuliers et avec une pluralité de corps. Toutes ces expériences ont nourri et façonné un processus de création singulier qui aboutit aujourd'hui à une création scénique : *K()SA*.

Avant de présenter le plan de travail de cette thèse, nous voudrions prendre le temps de citer *in extenso* une définition de la recherche-crédation qui nous semble claire, complète et qui nous permet de nous situer dans ce champ de recherche à la fois innovant et fragile :

La pratique artistique devient de la recherche si son but est d'étendre notre connaissance et notre compréhension en menant une investigation originale dans et à travers des objets artistiques et des processus créateurs. La recherche artistique commence par constituer des questions qui sont pertinentes dans le contexte de la recherche dans le monde de l'art. Les chercheurs recourent à des méthodes expérimentales et herméneutiques qui mettent en lumière et articulent la connaissance tacite qui est située et incarnée dans des œuvres spécifiques et des processus artistiques. Les processus artistiques et les résultats sont documentés et disséminés de façon appropriée en direction de la communauté des chercheurs et du public plus large¹⁷.

Avec l'envie de mobiliser un *sentirpenser*, cette recherche-crédation propose une pensée et une pratique chorégraphique pour créer des écritures du corps autour d'une

¹⁵ Maude Lafrance et Marie-Christine Lesage, « La recherche-crédation en théâtre à l'université du Québec à Montréal », in *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Collection « Le Spectaculaire » (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017), 216.

¹⁶ Giacco et al., *Définir l'identité de la recherche-crédation*, 6.

¹⁷ Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press, 2012), 43, https://doi.org/10.26530/OAPEN_595042 Traduit et cité dans : Mireille Losco-Lena, éd., *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Collection « Le Spectaculaire » (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017), 189.

poétique relationnelle en réciprocité avec le milieu, susceptible de donner de la gravité au corps. Ainsi, nous tentons d'éveiller un sens critique pour réfléchir à nos actions et à nos positionnements dans le monde, par une *(re)prise de corps* qui nous soutient et nous énonce à travers l'expérimentation du geste de créer¹⁸. À partir d'une approche *expansée* du champ chorégraphique, nous cherchons à approfondir des formes de mises en lien qui bâtissent notre *architecture intime* pour prendre place dans le monde et produire de nouvelles graphies du corps comme le suggère le poète Juarroz :

*Il se peut que j'aime lire
ce qui ne peut s'écrire.
Ou simplement ce qui ne peut se lire
bien que cela s'écrive.*

Le plan de la thèse

Dans la première partie de cette recherche, je présente les éléments-clés, nécessaires à la compréhension de ma démarche. Le premier chapitre, *Architecture intime et graphies du corps*, prétend situer le lieu à partir duquel je m'énonce pour tracer le chemin qui m'a permis d'arriver à ma question de recherche. Cette question est l'aboutissement d'une traversée d'expériences issues du *sentirpenser* entre le mouvement et l'analyse critique de cette pratique. Le deuxième chapitre expose les notions-clés mobilisées dans mon approche de la chorégraphie. Je retrace tout d'abord brièvement les apports de l'histoire de la chorégraphie déterminants pour l'intégration de ce concept : la *post-modern dance* étasunienne du *Judson Theater*, le *butô*, et les apports des chorégraphes conceptuels autour de la chorégraphie *expansée* ainsi que la *post-dance*. Je présente ensuite les quatre points de départ épistémologiques de ma recherche : la chorégraphie comme champ *expansé*, la notion de *(re)prise de corps*, celle d'*architecture intime* et enfin l'approche des ontologies relationnelles qui ont nourri ma pratique et ma réflexion. Dans le troisième chapitre, je développe la question de recherche principale qui traverse ce travail (« Qu'est-ce qui nous soutient ? »). Enfin, dans le quatrième chapitre, j'expose la méthodologie de cette recherche-création pour définir les corpographies comme dispositif chorégraphique m'ayant permis de lier en permanence la pratique chorégraphique et la construction d'un discours et d'une réflexion théoriques. Ces dispositifs chorégraphiques sont conçus à partir de trois « couches » : la physicalité, le positionnement critique et le ressenti poétique. L'occupation de l'espace à partir d'une *(re)prise de corps*, avec ses nuances, permet de ressentir et de penser la gravité de l'état

¹⁸ Le geste, propre à l'être humain, ne se limite pas à la dimension physique du mouvement du corps. Il suppose une dimension symbolique ; il suppose une intention signifiante. Ainsi, le geste n'est pas le mouvement mais « le pré-mouvement dans toutes ses dimensions affectives et projectives » : Hubert Godard, « Le geste et sa perception », in *La danse au XXe siècle*, Librairie de la danse (Paris: Bordas, 1995), 225 Dans ce travail, nous nous intéressons en particulier au geste de créer à partir d'une pratique chorégraphique que nous comprendrons comme le geste vécu de faire par le corps qui s'installe comme moyen essentiel de cette pratique relationnelle. .

relationnel de notre *architecture intime*. Cela passe par une prise de conscience critique et c'est aussi l'exercice de l'autonomie, la décision de nous mouvoir ou non, d'exercer le droit et le plaisir d'investiguer et de créer par l'action corporelle qui est en jeu pour soutenir le corps. Ce processus est celui par lequel il est possible d'incorporer une écriture du corps.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons choisi de présenter trois corpographies qui explorent des questions transversales de ma problématique de recherche : la question de la tradition et de nos liens à nos ancêtres et à nos origines (chapitre 1), la question du *corps en limite* (chapitre 2) et la question de notre position au monde à partir de l'exploration et l'analyse de la verticalité comme position hégémonique (chapitre 3). Dans le cas des corpographies 2 et 3, l'expérimentation chorégraphique collective a ensuite donné lieu à une création chorégraphique singulière : le spectacle *L'Entre-Silence* et la performance *In gravité*.

La troisième partie de ce travail se concentre sur deux processus de création longs : le premier est le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique (Laboratoire)* que j'ai fondé en 2014 et que je continue à diriger. C'est un dispositif de recherche avec une pluralité de corps qui s'écrivent et que nous présentons dans le premier chapitre. Le deuxième est la création d'un solo chorégraphique qui a été créé dans le circuit professionnel le trois novembre 2020 au Vivat - scène conventionnée d'intérêt national art et création - à Armentières (59). *K()SA*, est l'incarnation singulière des questionnements que j'ai pu explorer tout au long de cette recherche. Elle rend compte du processus de recherche par un langage sensible et une dimension poétique. Les explorations des mouvements de la pensée et du ressenti se tissent et font émerger une pièce qui soutient les questionnements de cette recherche-crédation. Il s'agit de construire avec un espace précis et d'explorer le ressenti du vide et du temps qui incorporent de nouveaux points de vue et provoquent une régénération de nos dialogues critiques avec notre milieu (dans ce cas précis, danser avec l'eau, la terre et l'air).

Si la recherche-crédation a pour but la production de savoirs et de connaissances nouvelles, « ces connaissances ne s'élaborent pas seulement dans le langage ou dans les chiffres. Il y a une pensée et une connaissance pratiques, c'est-à-dire immanentes à l'œuvre et au faire artistiques, et qui ne sont pas toujours traduisibles de façon discursive »¹⁹. Pour

¹⁹ Losco-Lena, *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, 192.

cela, au lieu de décrire le spectacle dans sa forme, le chapitre 2 explique le rituel de la danse amérindienne des *Voladores* qui a servi de déclencheur aux questionnements chorégraphiques de la recherche ; le chapitre 3 insiste sur ces questionnements chorégraphiques et le chapitre 4, sur le processus d'écriture chorégraphique pour la scène.

Finalement, nous présentons dans les annexes premièrement une chronologie des recherches chorégraphiques que j'ai soutenues depuis 2006. Ensuite, l'audiodescription que la comédienne Florence Massure a créé pour le spectacle *K()SA*, commandé et financé par Le Vivat et l'Union Nationale des Aveugles et Déficients Visuels. Ce document nous est précieux car il rend compte d'un effort d'inclusion et d'élargissement du public ainsi que de la mobilisation d'un autre langage et du renversement de la hiérarchie du langage écrit qui, cette fois-ci, se met au service de la création chorégraphique. Grâce au travail de Florence, et en complicité avec la critique de danse Marie Pons et le musicien et réalisateur sonore Pierre-Antoine Naline, nous avons pu, en plein milieu du confinement de la fin de l'année 2020, diffuser une version de *K()SA* à écouter avec la volonté d'explorer de nouvelles formes de relation avec le public et de nouvelles voies pour faire l'expérience de la chorégraphie expansée. Enfin, nous incluons les réflexions sensibles que des participants du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* m'ont envoyé à partir de la question : « qu'est-ce que le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* pour toi ? ».

Nous avons aujourd'hui la profonde conviction que nous pouvons participer à la réflexion et à la construction de formes alternatives d'agencement et de relation à l'espace, au temps, et au milieu, développer d'autres manières d'être présents au monde pour y accorder notre structure corporelle depuis le champ chorégraphique. Dans l'exploration de l'espace-temps en mouvement, se révèlent des formes diverses de ressentis. L'objectif de notre proposition chorégraphique est de porter attention au relationnel qui dynamise d'autres qualités d'*états de corps* pour pratiquer une *présence élargie*, un travail d'ouverture et de disponibilité des savoirs corporels qui puisse tisser des relations sensibles avec le monde. Le pari de notre approche chorégraphique à travers la situation de création comme champ relationnel *expansé* c'est de partir du ressenti, celui-ci ayant le même niveau d'importance que la réflexion, pour ouvrir un champ de possibles et laisser surgir des structures inattendues, des formes singulières qui co-crésent leurs propres logiques, sans imposer une seule direction ni une seule manière de faire, des systèmes qui s'articulent et se mettent en mouvement en soutenant ensemble une constellation de corps qui se questionnent et qui (se) co-crésent.

Premier Partie : Chercher-créer

Danser avec l'eau

J'ai lié l'eau au plaisir d'apprendre. Toute ma scolarité s'est déroulée dans une école avec piscine où ma curiosité pour le savoir s'est accompagnée de plongées quotidiennes. Poser des questions à l'eau et l'écouter réverbérer : comment me maintenir à flot et en expérimenter les mouvements, absorbée par l'effet d'être soutenue par un liquide ? La découverte d'un ancrage dans l'eau et de ses oscillations, gravées dans ma peau, ont marqué le plaisir de danser avec cet élément. Cette joie d'apprendre de manière ludique, complétée par les visites aux musées et les nuits de lectures dans ma chambre (dotée d'un mur d'écriture libre) est devenue source de révélations.

Les années de natation synchronisée²⁰ m'ont apporté une connaissance des énergies du corps dont les forces et les faiblesses sont toujours à discipliner. Les entraînements sont devenus pour moi une répétition quotidienne alliant la chorégraphie avec une rigueur appliquée au millième de seconde afin d'atteindre la synchronisation parfaite de huit nageuses. La seule épreuve permettant d'imaginer un mouvement plus libre était le solo. Afin de devenir soliste, j'ai consacré mes journées de repos à m'entraîner et à parfaire ma technique. Ma jambe gauche était ma première alliée pour développer une singularité : Les sensations des organes et des os à l'origine du mouvement ont trouvé, dans le temps passé en apnée, un appui pour donner du volume au corps depuis l'intérieur. La compréhension de la technique et le fait de découvrir mes possibilités sont devenus une manière de façonner la puissance. Hors de l'eau, la sculpture de grands corps figés, présents mais hors du temps, a attiré mon attention pour inspirer mon premier solo. J'ai trouvé une façon d'explorer ma manière d'être au monde dans la relation entre mouvement du corps et ressenti du temps.

Vint le moment de choisir : m'entraîner pour les jeux olympiques ou bien mener une carrière à l'université ? Je n'étais pas sûre de savoir ce qui m'intéressait le plus entre le cinéma,

²⁰J'ai été championne nationale dans la catégorie jeune (12 à 15 ans) puis j'ai fait partie de la sélection mexicaine junior (15 à 18 ans) qui était composée des 10 meilleures (8 titulaires et 2 remplaçantes) nageuses du pays pour représenter le Mexique dans différentes compétitions internationales.

la radio ou la photographie. J'ai quitté l'eau – ou plutôt le sport de haut niveau - et ma terre, le Mexique, pour partir aux États-Unis, avec la naïveté de croire que l'on traverse une frontière comme on saute à la corde ; mais quelle chance de ressentir dans cette situation que le corps devient notre territoire et rend possible une rencontre avec nous-même d'où nous pouvons nous repenser. Les nouvelles coordonnées permettent de se mettre à distance de son lieu d'origine pour ouvrir une réflexion sur la culture qui s'imprime dans le corps et d'éprouver de nouvelles « cosmogonies »²¹. J'ai expérimenté pour la première fois l'unité de la minorité, la solidarité latino-américaine et aussi la création de liens avec l'inconnu et le « culturellement différent ». J'ai réussi à travailler dans une maison de retraite où, en dehors de mes tâches ménagères (faire la vaisselle, par exemple) j'inventais avec les résidents une « mise en mouvement » qui est devenue le terreau de mes questionnements. J'ai alors réalisé l'importance de renouveler les gestes qui nous font nous sentir exister, celui du toucher en particulier, capable de provoquer de puissantes émotions. De retour au Mexique, j'ai voulu découvrir plus profondément la culture que nous avons dans la peau et trouver des réponses aux questions suivantes : qu'est-ce qui s'enracine dans le corps ? Comment faire émerger des relations qui créent un contact entre les corps ? Quelles énergies pouvons-nous développer dans la pratique corporelle qui soutiennent nos existences ?

Pratique artistique en situation de conflit

À la fin des années 90, j'ai connu le zapatisme²² et j'ai été bouleversée par le travail en profondeur effectué par les communautés du Chiapas. Leur manière de comprendre le monde.

²¹ A différence de l'approche occidentale de la cosmovision comme un phénomène mentale, la cosmovision pour les sociétés non-occidentales, est un phénomène englobant qu'inclut toutes les facettes de la vie ; « Elle répercute aussi bien sur l'esprit que sur les sens, sur la tête et sur l'estomac, sur les habitudes et sur les aspirations » Carlos Lenkersdorf, *Cosmovisiones*, Conceptos (México, D.F: Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, UNAM, 1998), 12; Malgré l'usage répandu du concept de cosmovision, nous préférons utiliser le terme de cosmogonie car cette notion ne souligne pas l'idée du « visionnaire ». Face au débat de la prédominance de la vision, divers théoriciens de la pensée mésoaméricaine ont proposé le terme cosmoécoute. En effet, ce débat nous permet de repenser les références et nous rappeler que pour la cosmovision la perception du monde est principalement basée sur les cycles végétaux et que la proposition d'écouter le cosmos s'ajoute également à la nature. Mais, au lieu de mettre en évidence un seul sens, nous préférons ouvrir et dynamiser à tous les sens cette connexion à la nature et le terme cosmogonie parvient à percer les références prédominantes, en laissant le cadre du cosmos comme un sens « macro » d'existence et de ressentir pluriel. Voir à ce propos : Javier Martínez Villarroja, « ¿Cosmovisión o cosmoescucha? La preeminencia del ojo en los estudios sobre Mesoamérica », *Acta Poética* 40, n° 2 (17 juin 2019): 77-97, <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2019.2.857>.

²² Le mouvement zapatiste est un mouvement né au Chiapas au Mexique qui lutte pour les droits et la dignité indigènes et qui construit depuis une trentaine d'années une autonomie alternative et anticapitaliste. Pour Jérôme Baschet, l'expérience zapatiste « Inscrite parmi les droits des peuples indiens et s'affrontant au modèle

Au beau milieu d'un champ de bataille où le gouvernement entreprenait un conflit armé contre ces communautés, les zapatistes publiaient des communiqués poético-politiques, imprégnés de la parole des ancêtres, qui étaient au cœur des actions. Je voulais m'y engager pour co-construire des ateliers artistiques autour de la danse et tisser des connexions sensibles à partir du mouvement corporel en tant que moteur d'imagination et porteur d'une nouvelle approche du territoire et de nous-même. Dans ce contexte, c'est le corps qui résiste et qui active une énergie pour expérimenter d'autres trajectoires de mouvements que celles de tous les jours, et ainsi créer ses propres discours. Le fait d'encourager des pratiques artistiques quand une situation de conflit s'est déclarée et qu'on se bat pour la vie, m'a révélé l'importance de donner au corps le temps de s'exprimer en tant que manifestation tangible de l'existence et surtout de lui attribuer une valeur décisive comme producteur de sens. La philosophie zapatiste est fondée sur la cosmologie maya tseltal qui ne différencie pas les processus de sentir, penser ou raisonner et qui ne sépare pas l'esprit, le cœur et le corps, ni l'individu de la collectivité ou du milieu²³. Ce principe de *corazonar* (qui relie le verbe raisonner avec le nom *corazón* - cœur en espagnol) m'a permis, entre autres, de consolider mon approche du corps comme puissance créative en réalisant que la danse n'est pas seulement une manière d'expérimenter l'être au monde avec la délectation de se mouvoir ensemble, de *faire corps* avec les autres dans la rencontre sensible d'univers différents, de « plurivers »²⁴. C'est une co-construction d'une pratique qui cherche à incarner un rapport au monde lié à une puissance d'agir en fouillant dans les potentialités du corps et du geste. Cette coexistence

de l'État nation, celle-ci dépasse la seule question indienne et la seule question politique, pour désigner un projet de transformation radicale qui met en jeu tous les aspects de la vie » : Jérôme Baschet, « Autonomie, indianité et anticapitalisme : l'expérience zapatiste », *Actuel Marx* 56, n° 2 (2014): 23, <https://doi.org/10.3917/amx.056.0023>; Pour sa part, Duterme écrit que " « Les zapatistes brisent l'isolement dans lequel les Indiens sont laissés depuis cinq siècles. Le mouvement zapatiste se projette dans la société. Depuis le 1er janvier 1994, les zapatistes répètent, quant à eux, que leur question n'est pas seulement indienne au sens localiste ou communautaire, mais que c'est une question démocratique nationale. La question de l'identité et de la démocratie est au cœur de leur démarche. Il s'agit pour eux de se mobiliser en articulant les demandes de droits culturels, de droits sociaux et de droits civiques. » Bernard Duterme, « Quelles lunettes pour des cagoules ? : Approches sociologiques de l'utopie zapatiste », *Mouvements* 45-46, n° 3 (2006): 107, <https://doi.org/10.3917/mouv.045.0107>.

²³ Voir : Juan López Intzín, « Zapatismo y filosofía tseltal: Ch'ulel y el sueño de un otro devenir », *El rumor de las multitudes* (blog), 28 juin 2019, <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/zapatismo-y-filosofia-tseltal-chulel-y-el-sueno-de-un-otro-devenir>.

²⁴ À l'instar d'Escobar, prendre acte d'autres manières de connaître, d'une ontologie relationnelle ouverte, et répondre en l'occurrence à l'invitation zapatiste d'« un monde où beaucoup de mondes trouvent leur place » qui rend visible l'existence du pluriversel. Voir plus ; Arturo Escobar, *Sentir-penser avec la Terre : l'écologie au-delà de l'Occident* (Paris : Seuil, 2018).

de multiples ressentis m'a persuadée que l'apprentissage ne va pas dans un seul sens : par le corps qui danse nous pouvons apprendre que c'est la création ludique et critique qui libère ces êtres en pleine lutte et résistance. Le corps comme support de création peut cultiver un imaginaire et une puissance d'existence même dans des situations de conflit. La danse donne alors la possibilité de faire corps et d'éprouver la coexistence des mondes. Autrement dit, le fait de nous mettre en mouvement par l'articulation d'un état corporel issu des tensions avec le temps et de la connexion avec l'espace, compose une *prise de corps* (un mouvement engagé avec ses ressources propres).

Une formation multidisciplinaire

J'ai choisi de faire des études supérieures en Sciences de la Communication (à l'Institut Technologique d'Études Supérieures de Monterrey - une université privée) car le programme d'études incluait un travail sur différents supports artistiques (tels que le cinéma, la radio, ou la photographie) et me permettait d'acquérir un bon niveau théorique et pratique en ces domaines pour mes propositions artistiques. À la moitié de mon cursus, la situation au Mexique a été bouleversée à cause du trafic de drogues et des féminicides. Je n'avais pas, à l'époque, tous les éléments pour comprendre la situation politique du pays et j'ai alors décidé de m'inscrire, en parallèle, à une autre licence, cette fois-ci en Politique et Gestion Sociale à l'Université Autonome Métropolitaine de Mexico, l'une des cinq institutions d'éducation supérieure fédérales publiques du pays. À quelques mètres de distance, dans le même pays, je témoignais du clivage entre les classes sociales et leurs conditions économiques : mes matinées à l'université publique contrastaient profondément avec mes après-midis à l'université privée. Cette situation a cimenté en moi un désir de réfléchir à une même situation à partir de différents lieux et depuis divers positionnements corporels. Le fait que des personnes d'une même tranche d'âge, habitant la même ville, se confrontaient à des conditions complètement différentes m'a fait prendre conscience de la singularité et de la complexité intime et politique du corps en lien avec son contexte. Des questionnements sur ce qui traverse la matière complexe de nos corps et atteste de ses relations au monde ont surgi à partir de ce vécu corporel : comment l'expérience du *milieu* s'incarne dans les positionnements adoptés ? Comment entretenir d'une manière plus ample l'écoute d'une situation autre que la sienne en prenant d'autres positionnements ? Comment le fait de nous resituer peut-il (ou non) créer de nouvelles conditions pour nous énoncer ?

Pour obtenir la licence en communication, nous devions effectuer un stage. J'ai choisi de le faire dans l'association « *Vida Independiente* » qui a pour but l'amélioration des conditions de vie des personnes en situation de handicap²⁵. Ma mission était de mettre en pratique mes connaissances sur le corps pour trouver des mouvements ergonomiques qui apporteraient plus d'indépendance à ces personnes dans leurs tâches quotidiennes. Le défi d'une proposition comme celle-ci demande une compréhension du contexte (la marginalisation, la surprotection ainsi que les préjugés qui persistent envers ces personnes aux conditions de motricité différentes). Dans un premier temps, je fus confrontée à une situation sociale qui exclut les corps différents. Cela m'a amenée à m'interroger sur l'autonomie et sur le sentiment d'appartenance. Car ce ne sont pas les barrières physiques ni les capacités différentes qui posent problème mais les obstacles sociaux qui s'imposent contre les perspectives d'indépendance d'une personne en situation de handicap. Le fait de désapprendre les automatismes du corps, d'être sensibilisée à des préoccupations que je n'avais pas vécues dans mon corps, est devenu une exigence pour pouvoir imaginer un certain type de rééducation du mouvement et élaborer un apprentissage dans la différence. Ces corps vivent dans une inégalité constante. Il ne s'agit donc pas de confirmer ou de faire remonter des particularités, mais plutôt de savoir comment le fait d'être *dans et avec* le corps dont nous sommes faits, peut devenir une force²⁶.

La proposition se focalisait sur une autre appropriation du corps dans laquelle les caractéristiques avec lesquelles nous sommes nés ne nous conditionnent pas. L'exercice proposait de se positionner d'une autre manière face à la différence. Car si celle-ci nous limite, elle ouvre aussi des voies possibles à une transformation de notre relation avec *le milieu*, entendu comme « l'ensemble de relations éco-techno-symboliques que, trajectivement, l'humanité crée à partir d'elle-même et de la matière première qu'est l'environnement »²⁷.

²⁵ Voir : <https://vidaindependientemexico.com>

²⁶ Nous avons coréalisé un documentaire sur cette expérience : *Cuando caer es levantarse* (Mexico, 2004) <https://xdoc.mx/documents/catalogo-2004-contras-el-silencio-todas-las-vozes-5c5c90bd7f2fa>

²⁷ Augustin Berque, « Glossaire de Mésologie », *Mésologiques. Études des milieux* (blog), consulté le 13 avril 2017, <https://mesoglo.blogspot.com> Dans le sens d'Augustin Berque, le milieu n'est donc ni une réduction de la nature à une interprétation du sujet (paysage), ni une réduction du sujet aux déterminations de la nature (environnement). Le milieu n'est ni l'environnement, ni le paysage. Sur ce sujet voir : Augustin Berque, *Écoumène : introduction à l'étude des milieux humains* (Paris : Belin, 2016).

Je me demandais à l'époque comment une pratique corporelle pourrait provoquer un apprentissage à travers, par exemple, l'échange des rôles, pour ouvrir des perspectives nouvelles visant à dépasser les conventions établies et se détacher des habitudes ? Comment inventer une approche corporelle qui ménage la différence et le désaccord – à partir de l'expérience et la réflexion sur le *geste de créer* - ; un lieu depuis lequel nous mouvoir et articuler divers degrés de conscience et de ressenti pour approfondir les questionnements ? Il ne s'agit plus de se demander ce que nos corps peuvent faire mais plutôt quels enjeux relationnels pouvons-nous potentialiser entre nos corps et le milieu et peut-être aussi, qu'est-ce que *nous ne pouvons pas* faire à partir du corps ? Ainsi, les potentialités du corps cherchent à bâtir un état relationnel différent de celui qui est déjà donné par l'environnement, en prenant en compte le milieu, au sens mésologique du terme, comme le fruit de cette dynamique relationnelle. La prémisse sur le geste de créer à partir de l'action de dynamiser le corps comme source de transformation d'une relation à un milieu toujours à construire, n'était alors qu'une hypothèse.

Une fois la première licence achevée, j'ai pu consacrer plus de temps à la danse et à l'exploration de diverses couches corporelles comme lieux de puissance créative. J'ai suivi une formation en chorégraphie au Centre de Recherche Chorégraphique de l'Institut National des Beaux-Arts au Mexique, où j'ai découvert d'autres formes d'approche des savoirs et des ressentis : le discernement à partir de la peau, les muscles en tension dans l'attente, la patience dans les organes, le poids des liquides ; toute une dimension somatique qui enclenche des processus ayant pour effet de déplacer la logique rationnelle comme seul principe de connaissance au profit d'une ouverture dans la pensée qui renouvelle la notion de corps et reconfigure sa structure profonde en cultivant d'autres états de présence, d'autres manières de saisir les expériences.

Le fait que l'expérimentation chorégraphique déplace le mouvement, la pensée et la réflexion du mouvement, questionne des principes de forme et de fond sur la mise en relation de notre densité avec l'espace et le temps, nous amène à nous poser la question suivante : depuis quel ressenti et avec quel savoir nous bougeons-nous pour construire ces relations ? S'ouvre là tout un champ d'action pour une écriture du corps, d'exploration des fragilités, des puissances et de l'inconnu qui nous déterminent au moyen des différents sens que nous activons dans le corps dont les potentialités offrent la possibilité de nous construire en

permanence. La définition que propose le sinologue genevois Jean-François Billeter (1939) correspond à ce vécu : le corps sera ici entendu comme « la totalité des facultés, des ressources et des forces, connues et inconnues de nous, qui portent notre activité. »²⁸.

Dans le cadre du service social²⁹ de l'Université Autonome Métropolitaine de Mexico, j'ai mené un travail de recherche sur *le corps en prison au Centre féminin de réadaptation sociale* de Tepepan à Mexico où j'ai proposé un atelier de danse qui n'a d'abord pas trouvé d'écho chez les femmes. Devant cet échec, j'ai transformé la proposition d'atelier en une invitation à des rencontres pour « chouchouter le corps » : le coiffer, le maquiller et le masser pour lui permettre de se délasser. Comme il est difficile d'obtenir des accessoires et des produits cosmétiques à l'intérieur des prisons, j'ai complété mon intervention par de la musique d'ambiance, des contes et, à la fin de chaque séance, j'ai proposé de danser sur quelques chansons. Cette expérience était particulière parce qu'elle ne cherchait pas à échapper à la réalité, mais plutôt à créer un moment de régénération déployée par un contact direct avec le corps : se mouvoir et ressentir « l'instant fugace, unique, où vous vous sentez vivre »³⁰ ; et ce, par la création d'une énergie à partir du corps en mouvement qui devient souffle dans les profondeurs du soi. Il s'est passé du temps avant que le corps devienne un lieu de sororité et non plus un « objet à décorer ». Peu à peu, le mouvement s'est installé et à chaque séance, la partie finale pour danser ensemble prenait davantage de place. « Lorsque les êtres humains dansent, ils ont toujours eu l'intuition de la structure dynamique de l'existence matérielle [...] car l'étonnante similitude entre cette vision de l'existence et la

²⁸ Jean-François Billeter, *Leçons sur Tchouang-tseu*, 12. éd. rev. et corr. (Paris : Éd. Allia, 2014), 50.

²⁹ Le service social est une activité obligatoire dans les universités publiques mexicaines et de nombreuses universités publiques des pays latino-américaines. Il est fondé sur le principe de rétribution et de responsabilité sociale. Cette pratique professionnelle a pour objectif d'insérer l'étudiant dans son contexte pour identifier des problématiques sociales auxquelles il apporte, en tant que professionnel en formation, des solutions pratiques. De cette façon, le service social est à la fois une pratique professionnelle formative qui met en pratique sur le terrain les acquis universitaires et un engagement civique de l'étudiant envers son contexte.

³⁰ Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, New York, Something Else Press, 1968, non paginé ; traduit de l'anglais par Marc Dachy, *Change*, n° 41, *L'Espace Amérique*, mars 1982. Consulté sur http://www.detambel.com/images/30/revue_451.pdf La citation complète, « Il faut adorer danser pour persévérer. La danse ne donne rien en retour, ni manuscrits à garder, ni peintures à mettre au mur ou même à exposer dans des musées, ni poèmes à publier ou à vendre, rien sauf cet instant fugace, unique, où vous vous sentez vivre. »

véritable sensation spatiale d'un danseur est indéniable... »³¹ écrit le théoricien de la danse hongrois Rudolf von Laban (1879-1958).

La proposition initiale de réaliser un atelier de danse pour revenir à soi et pour se reprendre, en plus du fait d'être naïve, a créé chez moi une avalanche de doutes qui a nourri ma réflexion : est-il possible de se (re)créer ou de se renouveler dans la contrainte ? Le corps peut-il se reconstruire ? Comment créer une contention dans le corps qui puisse nous soutenir dans une situation limite ? Cela a inspiré des structures chorégraphiques nouvelles pour tenter d'expérimenter les possibles de la pratique corporelle dans des situations extrêmes comme celles de la prison : si, dans ces cas-*limites* nous n'avons plus que nos corps pour tenir, comment se remettre sur pied, se reconstituer ? Cela m'a amenée à interroger les objectifs d'une pratique dans la contrainte et les possibilités corpographiques pour déclencher des processus qui correspondent aux participants. C'est pour y répondre que la deuxième version de l'atelier a trouvé une structure ouverte dans une expérience corporelle qui laissait place au flux et à la transformation de l'énergie par la danse. Il faut signaler que cette pratique corporelle a plus de résonance - en termes de transformation - dans une situation de réinsertion que dans celle de longues peines. Cela s'explique par le fait qu'une reconstruction par le travail du corps dans une telle situation, impose une *limite* parce que la proposition met en jeu une transformation de fond qui passe par un engagement corporel profond. Pour cela, la portée de la chorégraphie dans la contrainte s'est trouvée questionnée : peut-elle développer des stratégies de résistance dans des conditions extrêmes ? Et si c'est le cas, qu'apporte la chorégraphie comme pratique relationnelle ? Dans mon mémoire de fin d'études sur la « prisonnalisation »³² et la résistance des femmes incarcérées, j'ai recherché comment l'élaboration d'un travail sur le corps à partir d'une approche chorégraphique pourrait (ou non) contribuer à créer des espaces de reconstruction de ces existences *en limite*.

³¹ Rudolf von Laban, *La danse moderne éducative*, Bruxelles, Belgique : Complexe : Centre national de la danse, 2003), 256.

³² C'est le processus par lequel une personne assume le code de conduite et les valeurs de la sous-culture pénitentiaire comme un effet de son contact direct. Donald Clemmer, « Observations on Imprisonment as a Source of Criminality », *Journal of Criminal Law and Criminology* 41, n° 3 (1950) : 315 Donald Clemmer note que plus l'enfermement dure, plus un processus de « prisonnalisation » (process of "prizonisation") s'instaure et plus la réinsertion est difficile. Donald Clemmer, « Observations on Imprisonment as a Source of Criminality », *Journal of Criminal Law and Criminology* 41, n° 3 (1950) : 315.

Ensuite, un accident de l'œil m'ayant laissée pendant des mois dans l'incapacité de danser m'a révélé d'autres qualités de mouvements et d'autres formes d'équilibres : à partir de cette situation de privation de la vue comme ressource principale, j'ai monté une chorégraphie qui m'a lancée sur la piste d'autres problématiques, encore inexpérimentées : face au déséquilibre engendré par la situation, des tensions et des sensations inconnues, surgissaient du fond du corps de véritables ressources comme l'indique J.-F. Billeter dans un aphorisme : « la pensée se forme dans la nuit du corps »³³. Cela m'a orientée vers d'autres découvertes techniques³⁴ et poussée à inclure une approche holistique dans le travail du corps.

Pendant mes études chorégraphiques, j'ai créé et codirigé le « Laboratoire de sensations en mouvement *Impulso Vidanza* »³⁵, dont l'un des objectifs était de s'approcher des zones défavorisées et des personnes en grande difficulté par des *manifestations dansées*. Afin d'élargir le terrain chorégraphique à un champ disciplinaire plus inclusif, nous avons encadré des séances d'improvisation ouvertes sur différentes places de la ville de Mexico, ainsi que des interventions dans les orphelinats³⁶. Dans un hôpital où il n'était pas autorisé de danser, il nous est venu l'idée de lire à voix haute de la poésie qui devenait une manière possible d'entrer en relation avec les patients et de travailler un autre état de présence au monde. Cette action a suscité un désir que nous recherchions jusqu'ici à travers la danse : les co-présences qui construisent l'expérience d'être ensemble. C'est dans cet élan du corps qui témoigne et de la présence qui soutient que j'ai commencé une recherche corporelle sur le cancer. Je me suis alors demandé à quoi pouvons-nous nous accrocher quand l'horizon de vie

³³ Jean-François Billeter, *Le propre du sujet*, Paris : Éd. Allia, 2021), 12.

³⁴ Si diverses techniques de danse contemporaine composent la spécialité en Chorégraphie à l'institut national des Beaux-arts (Centre de recherche chorégraphique, Mexico, 2007-2011), les pédagogies somatiques prennent la première place avec une formation d'anatomie expérientielle notamment par l'école somatique du Body-Mind Centering (encadré par Bonnie Bainbridge Cohen). Cette éducation est la base qui a nourri mon intérêt ultérieur pour la danse *butô* (au sein de longs stages avec Atsushi Takenouchi et Minako Seki), et pour la danse verticale (principalement au Pôle de Danse Verticale, Compagnie Retouramont, Paris, puis dans la *Vertical Dance Forum*, plateforme créée en 2014, composée de 7 pairs professionnels de la danse verticale travaillant en Europe et au Canada : Il Posto (Italie), Fidget Feet Aerial Dance Theatre (Irlande), Gravity & Levity (Royaume-Uni), Histeria Nova (Croatie), Aeriosa (Canada), Retouramont (France), Vertical Dance Kate Lawrence VDKL (Pays de Galles).

³⁵ Compagnie avec laquelle j'ai présenté diverses chorégraphies au Mexique et à Cuba ; « Juez y Parte » (Mexico, 2006), « Oleaje de Pulsiones » (Mexico, 2007), « D, De ser, Desértica » (Mexico, 2008), « Lloronas » (Mexico, 2009), « Tu nombre » (Mexico, 2010), « En tratamiento » (Mexico, 2011).

³⁶ Par exemple, nous avons créé une chorégraphie dansée seulement avec les mains sur une version du conte « Discours de l'ours » (1952) de Julio Cortázar, *Cronopes et fameux*, trad. par Laure Guille-Bataillon, Paris : Gallimard, 2009.

paraît incertain, insurmontable ? À partir de ces recherches, j'ai écrit la chorégraphie *En traitement* (2011)³⁷ imprégnée d'une résonance sociale qui traverse la dimension corporelle.

Les expériences décrites précédemment sont à l'origine de mon questionnement sur les potentialités du corps et sur une approche sensible qui peut permettre de trouver des ressources dans les différentes situations vécues. Ce processus allie le politique et le poétique dans le corps, il est lié à l'inquiétude de savoir ce qui affecte nos positionnements, et comment le corps devient un soutien à travers sa puissance créative, face à l'adversité et aux diverses situations rencontrées. D'où la définition de corps que j'envisage *comme structure d'existence qui nous soutient et par lequel on cultive et/ou reconstruit des relations avec un milieu vivant qui nous contient.*

La gravité du corps

La situation vécue au Mexique m'orienta vers d'autres problématiques de recherche. À l'époque, une grande vague de meurtres de femmes envahissait tout le pays et je me débattais avec des questions en lien avec les féminicides : comment nous soutenons nous dans cette situation de corps effondrés ? Comment pouvons-nous continuer à nous énoncer par le corps quand celui-ci perd son importance en tant que matière et substance de vie ? Après avoir observé cette fracture de la valeur du corps, la perte d'équilibre est devenue un geste primordial, caractéristique de ce statut du corps. Je me focalisais désormais sur la question de la gravité physique et sociale du corps à travers la notion de corps déchu devenue expérimentation chorégraphique au regard de la verticalité en tant qu'action de se tenir debout.

La chute a été largement explorée dans l'art³⁸ et, dans l'histoire de la danse particulièrement, elle a été abordée par Doris Humphrey et sa technique « *fall and recovery* » (tomber et se ressaisir), par Tatsumi Hijikata (Hôôtan, 1972), par Ushio Umagatsu (Kinkan Shonen, Graine de Cumquat, 1978), par Steve Paxton (Fall after Newton, 1987)³⁹, par Boris

³⁷ Un travail de Lise Pennec sur cette chorégraphie pour le cours d'analyse chorégraphique de M. Philippe Guisgand dans la Licence en Danse et Musique de l'Université Lille III, novembre 2011 est consultable dans : <https://scheherazadezambanoorozco.com/2012/02/19/travail-de-lise-pennec-pour-le-cours-danalyse-choregraphique-de-la-licence-danse-et-musique-de-luniversite-lille-3/>

³⁸ Depuis le fresque Anonyme, *Tombe dite du Plongeur*, Paestum, vers 480-470 av. J.-C., en passant par *La Chute d'Icare* 1636 de Rubens, les sauts d'Yves Klein dans les années 60, *Untitled (Box for Standing)* 1961 de Robert Morris, *Bouncing in the Corner n°2 : Upside Down* 1969 de Bruce Nauman, *One Minute Sculpture* 1997 d'Erwin Wurm, et plus récemment *The Last Angel* 2002 de Bill Viola, *Offspring* 2003-2005 de Dali Zhang et *Inversion de pesanteur* 2003 et *Start Block à chute* 2011 de Philippe Ramette, etc.

³⁹ Un film documentaire sur la création du contact improvisation par Nancy Stark Smith et Steve Paxton, de 1972 jusqu'en 1983. La narration transcrite par Steve Paxton est consultable dans : Steve Paxton, « Fall After Newton », *Contact Quarterly* 13, n° 3 (Automne 1988): 38-39.

Charmatz (Aatt...enen...tionon, 1996), par Jérôme Bel (The show must go on, 2001) ; par La Ribot (40 espontáneos, 2004, Laughing Hole, 2006), et tant d'autres artistes.

En cette étude, j'explore la chute comme geste d'une blessure sociale : les féminicides⁴⁰. J'expérimente des stratégies pour plonger dans un mouvement qui dialogue avec la gravité et laisse, depuis des fonds épidermiques, un point d'ancrage. À partir d'une piste sonore égrenant les prénoms des femmes tuées, mutilées ... j'installe le corps et je laisse arriver la perte de verticalité dans l'espace public. La répétition comme ressource chorégraphique et la variation du geste créent une topographie du corps déchu. Il y a une intention de reconstruire, à partir d'une écriture chorégraphique, un nouveau parcours énergétique. De là, j'imagine un protocole chorégraphique par lequel sont activées d'autres positions corporelles qui recréent un chemin différent du chemin originel. Je me demande si cette manière de réfléchir à la chorégraphie comme dispositif n'est pas une manière de réinventer par le corps une façon de prendre place à nouveau par des mouvements qui nous rétablissent ; de nous reconstruire par l'exercice relationnel.

La disparition est le second volet de cette recherche. Les corps assassinés qui auparavant étaient bien visibles, n'apparaissent plus dans la ville. Il n'y avait plus aucune trace de leur existence ni de leur mort. La *suspension du corps* bouleverse la notion du vivant et secoue également le statut du corps social qui évoque ces *effacements*. Qu'est-ce qui émane d'un corps disparu, comment peut-il être évoqué ? Le basculement dans *l'absence* de corps, oriente le questionnement vers la recherche de ce que nous contenons et ce qui nous contient. C'est à partir de cette situation du *manque de corps* et de son effondrement, que l'intérêt pour la *verticalité* est né et a pris tout son sens dans le geste de chuter.

*Narcorpographie*⁴¹ est une recherche chorégraphique sur les corps abattus lors du trafic de drogues au Mexique. Elle porte sur la perte de verticalité comme écho d'une

⁴⁰ À propos de cette recherche, j'ai présenté au Musée Rodin la communication « Le corps déchu, l'image d'une blessure sociale : recherche corporelle à partir des féminicides au Mexique » dans la Journée d'études « Image et corps », organisée par l'Université de Cergy-Pontoise et le Musée Rodin, Paris, 6 juin 2014.

⁴¹ Une conférence performée a été présentée lors de la Journée d'études « Théâtre et conflit dans les Amériques » organisée par Norah dei Cas, Cécile Chantraine Braillon et Fathia Idmhand, Laboratoire CECILLE, Université Lille 3, le 11 mai 2012.

existence et une trace possible pour renverser un chemin corporel. *Narcorpographie*⁴² crée une cartographie du corps, à partir du contexte socio-politique de trafic de drogues au Mexique, comme partition chorégraphique imaginant d'autres scènes possibles à travers la création de chemins corporels qui engagent d'autres positionnements. À partir des images parues dans les journaux, l'écriture du corps a produit une carte qui reprend le dernier geste capturé par les médias. J'élabore une séquence chorégraphique à partir de ce dernier geste enregistré du corps qui est en train de perdre la vie. La carte corporelle explore un possible trajet du corps, juste avant d'arriver à la dernière position que la photographie a fixée. Ce trajet dans l'espace se fait vers l'arrière, c'est-à-dire dans une marche qui recule, dans le sens inverse de la marche habituelle. La recherche chorégraphique se concentre sur le geste du corps qui perd sa verticalité et développe une marche en sens contraire – vers la direction où il a été tué - qui reconstruit un chemin, comme un rembobinage du possible trajet corporel.

L'État en décomposition, l'impunité débordée, que reste-t-il ? De cette non-importance accordée au corps émerge la pièce chorégraphique : *En Liquidación*⁴³ qui cherche dans le micro-geste corporel l'instabilité qui nous traverse, puis, le dépouillement qui nous dépasse. C'est une *prise du corps* contre l'oubli, une reconnaissance de l'autre manquant et de la gravité des corps mutilés, calcinés, disparus qui ont cessé d'exister. L'accent est mis sur le brisement du corps : n'importe quel corps de femmes, d'étudiants peut être liquidé. De son côté, *Ingravité*⁴⁴ insiste, à partir d'un territoire fracturé, sur ce qui nous importe et nous porte en tant que corps. Cette création explore, autour des tremblements internes, la relation avec la défaillance d'équilibre, nos séismes intimes en portant attention aux impulsions de la chute tout en étant à l'écoute de notre rythme en train de s'amoinrir.

Cette recherche sur la chute d'un corps qui fragmente la continuité d'un paysage ou celle qui, dans un escalier de l'espace public dessine un trajet décomposé qui disloque la

⁴²Voir : Scheherazade Zambrano Orozco, « Narcorpographie, une cartographie du corps dans le trafic de drogues au Mexique. », in *Théâtre contemporain dans les Amériques: une scène sous la contrainte*, Trans-Atlantico = Trans-Atlantique 10 (Bruxelles: Lang, 2015), 221-27.

⁴³*En Liquidación* (Mexico, 2015) est présentée le 23 avril au *Museo de la Mujer* (Mexico), lors du colloque « Espejos y reflejos : la violencia entre literatura y periodismo narrativo », organisée par Cathy Fourez (Université de Lille) et Emanuela Borzacchiello (Universidad Complutense de Madrid).

⁴⁴*Ingravité* (Lille, 2015) a été présentée le 19 mars à l'Université de Valenciennes et au Théâtre de Chambre - 232U implanté à Aulnoye-Aymeries (59) le 10 juillet 2015.

lecture du corps intégral, se poursuit en tant qu'intervention collective dans l'espace public : *Chutes*⁴⁵ provoque de nouvelles lectures du même geste qui dialogue avec la gravité et se concentre sur le facteur temps et la spatialité comme ressentis relationnels pour élargir divers états de présence.

Ces recherches sont le résultat de la nécessité d'agir avec le corps, de prendre position en tant qu'artiste interpellée par un contexte sociopolitique spécifique et qui construit sa recherche en situation, à partir de questions en prise avec le ressenti. Il s'agit de co-crée des outils qui puissent former ou reformuler une pensée, à partir de l'exploration chorégraphique du vécu pour élargir l'état relationnel. Les réflexions autour de la complexité du corps comme lieu qui nous porte et nous questionne, ont nourri une recherche attentive du corps ordinaire, celui de tous les jours et à sa manière d'être présent dans un état de disponibilité qui facilite la relation. Je cherche par cette approche chorégraphique à découvrir les potentialités du corps, par le geste de créer, et à révéler sa puissance relationnelle capable de transformer la manière d'expérimenter une situation. L'objectif est de forger des outils qui maintiennent et soutiennent le corps de façon à être plus attentif à soi pour cultiver des relations plus conscientes et plus engagées avec notre structure intime et avec notre milieu. Autrement dit, une pratique chorégraphique qui, dans le geste de créer, donne lieu à un « sentir » et à une pensée qui construisent diverses manières de *prendre corps* et de co-crée de nouvelles façons de nous resituer et d'établir des relations.

En 2011, j'ai été invitée par le Service Culturel de l'Université Lille 3 et le Conseil Régional du Nord-Pas-de-Calais à une résidence sur la thématique « Conflits, Frontières et Territoires »⁴⁶ auprès d'étudiants de formations variées de l'Université de Lille. Le ressenti des trajets et la trace que laissent les déplacements dans nos corps a été un point de départ pour des questionnements sur la notion de territoire. L'éloignement de mon pays, la confrontation à de nouveaux codes et la découverte d'une nouvelle culture ont donné lieu à des

⁴⁵*Chutes*, interventions collectives sont réalisées en France, Mexico et Maroc depuis 2013, dans un format d'invitation à une performance *in situ*, je propose à différents groupes de chuter en collectif

⁴⁶Résidence collective - avec Taniel Morales et Tania Solomonoff - dans le territoire du Nord-Pas-de-Calais autour de la thématique Conflits, Frontières et Territoires. Portée et financée par le Service Culturel de l'Université Lille 3 et le Conseil Régional du Nord-Pas-de-Calais. Interventions auprès des étudiants de l'UFR L.E.A. à Roubaix, des publics scolaires, universitaires dans la Métropole Lilloise et présentations de performances à la Médiathèque de Villeneuve D'Ascq, à la Carrière Wellington d'Arras et à la Maison Forestière d'Ors.

expérimentations sur les liens que nous tissons quand nous migrons. Mon arrivée dans le Nord de la France a été marquée par la rencontre avec l'altérité ainsi que par des retrouvailles avec soi-même, c'est ce que montre la vidéo-danse *Incertitude*⁴⁷.

Les savoirs du corps : une pratique

Depuis 2012, j'interviens dans le Master « Arts et existence » (devenu « Arts et Responsabilité Sociale » à partir de 2015) de l'Université de Lille dans un séminaire et atelier sur les pratiques corporelles. Chaque année, les étudiants proposent une installation autour du Corps Transdisciplinaire⁴⁸, sous différents formats dont une exposition-performance au cinéma L'Univers à Lille (2015)⁴⁹. J'ai développé d'autres expériences pédagogiques comme le *workshop Corps et Territoires* à l'Institut National des Beaux-Arts de Tétouan, Maroc (2013)⁵⁰. Sollicitée en tant que chorégraphe au Centre Régional des Arts du Cirque à Lomme (2017-2021) et intervenante en danse au Gymnase-CDCN Roubaix (2019-2021), j'ai été également chargée de cours dans le Master en Relations Interculturelles et Coopération Internationale (2014-2015) et invitée en tant qu'artiste chorégraphique dans le Master en Danse de l'Université de Lille (2014-2015).

Toutes ces expériences ont nourri ma pratique et ma réflexion sur les catégories fondatrices de mon approche chorégraphique ainsi que sur la méthodologie et ses protocoles⁵¹. Le fait de renouveler la réflexion sur le corps et d'enrichir ces pédagogies, permet d'établir des stratégies⁵² pour recadrer la proposition de pratique corporelle ; cela a fait émerger le besoin de créer chorégraphiquement comme une manière de fouiller dans les notions et les ressentis : les *corpographies* portent témoignage de ce processus créatif.

⁴⁷ *Incertitude* (Lille 2012) créée avec Enrico Missana, Luiza Meira, Alejandro Russo, et Carlos Correa. <https://vimeo.com/260824369>

⁴⁸Extraits de présentations finales de certaines générations :

<https://scheherazadezambraanoorozco.com/2013/02/10/sortir-du-corps/>

⁴⁹ <https://lunivers.org/evenement/expo-carte-blanche-pulsations/>

⁵⁰ Des images sur *Corps et Territoires* : <https://scheherazadezambraanoorozco.com/2021/10/06/corps-en-territoire-tetouan/>

⁵¹ À ce sujet, voir ma communication, « L'image dans le processus de création en danse : méthode, support de création et élément d'intervention » dans les journées doctorales en danse, cycle "Corps et Danse", Centre National de la Danse, Paris, le 8 mars de 2013. <http://isis.cnd.fr/spip.php?article1161>

⁵² Par exemple, l'urgence *artistique* qui fait émerger des formes possibles pour dynamiser une recherche et s'approcher d'un intérêt créatif à partir d'une *nécessité intime*.

J'ai fait partie du comité scientifique du projet de recherche-action artistique *Le Jeu d'Orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, développé de 2011-2014 au sein des onze établissements pénitentiaires de la région Hauts-de-France. Cette deuxième approche du milieu carcéral m'a permis de revisiter certaines notions du *corps en limite*⁵³ et de les préciser : c'est le cas de la *(re)prise de corps*. À partir de cette expérience musicale qui a généré un autre rapport au temps, j'ai cherché comment cette dimension transforme la *prise de corps* en activant de multiples lectures d'une situation et différentes façons de nous positionner en relation avec un milieu. D'une part, les participants ont développé une connaissance à travers la pratique de terrain et d'autre part, l'expérience a produit un savoir nouveau à partir de la situation. *L'Entre-Silence*⁵⁴ met le geste de créer au centre de l'expérience chorégraphique et rend compte du *Jeu d'Orchestre* en mêlant danseurs professionnels et amateurs pour faire écho à la méthodologie utilisée.

La résonance de ce qui nous relie touche mes explorations et suscite des interventions chorégraphiques en dialogue avec d'autres artistes : tel est le cas de la performance *Intérieurs* (2012)⁵⁵, *Life Line* (2014)⁵⁶, *Plis et vertiges* (2014)⁵⁷, *État existant* (2015, 2017, 2020)⁵⁸, *Lecture performance* (2016)⁵⁹ avec la metteuse en scène Sandra Massera, et l'intervention

⁵³ Scheherazade Zambrano, "La corporéité, une posture politique", in *Le jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, éd. par Lassus Marie-Pierre, Sbatella Licia, Le Piouff Marc (dir.), (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2015), 207-25.

⁵⁴ *L'Entre-Silence* est un projet participatif qui a réuni plus de 50 participants. Il a été créé après deux années d'intervention du Jeu d'Orchestre en prison et présenté le 19 novembre 2013, dans le cadre du colloque international « Éthique et création en milieu carcéral » de l'Université Lille 3.

⁵⁵ Performance en collaboration avec Enrico Missana, présentée en juillet 2012 à L'Univers (59), <https://lunivers.org/evenement/installation-chorographique-interieurs/>

⁵⁶ Performance en collaboration avec Benoît Ménéboo et Williams Thery, *Life Line* a été présentée lors de la Biennale d'art « Eclectic campagnes » à la Chambre d'eau en 2014.

⁵⁷ Présentée le 24 mars 2016 à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, FLLASH.

⁵⁸ *État Existant* est un projet d'intervention corporelle *in situ*. C'est une proposition qui interroge les pratiques des lieux et les usages de soi en travaillant la présence dans l'instant. Pendant un temps court (entre 1 et 3 jours), les artistes habitent l'espace et créent une performance inspirée par le lieu, ses histoires réelles et fictives, leurs rapports corporels à l'espace. À la fin de ce temps d'exploration, les portes s'ouvrent pour partager avec un public les imprévus, les accidents ; la façon d'habiter l'espace-temps. Après une première performance en 2015 autour de la transformation, la deuxième proposition questionne « l'état de rencontre », et la troisième intervention explore « les usages de soi », 12 juillet 2020.

⁵⁹ Sur l'« Interculturalité et universalité de l'œuvre à travers le geste corporel » <https://www.uphf.fr/CRISS/lecture-performance-de-proyecto-ulises> et participation à la journée d'études « Valoriser la recherche en arts performatifs par le numérique », organisée par l'Université de Valenciennes et le

performative *Suspendre le corps* (2019) en lien avec l'exposition *Protesta Fantasma* de Carlos Amorales⁶⁰.

Ce parcours de recherche sur les liens relationnels comme couches mémorielles qui nous fondent à travers les expérimentations corporelles, faisait écho à ma propre expérience de migration. Cela a inspiré la création *Qui danse le monde et le joue à son image le change !*⁶¹, une proposition chorégraphique portant sur la récupération de la mémoire d'une communauté à travers le geste qui joue à construire une danse comme une nouvelle mémoire partagée⁶². Cette reconstruction des strates de mémoire qui affleurent est intimement liée au territoire (français et mexicain) et à l'exploration d'une gestuelle propre à chacun afin de tisser un lien sensible et différent dans l'expérience dansée qui puisse apporter un caractère nouveau aux relations entre les participants des deux pays. Dans chaque lieu, j'ai invité deux générations (les enfants d'une école primaire et leurs grands-parents) à écouter leurs souvenirs, à apprendre des proverbes et à tester différentes façons de mettre le corps en jeu, de se relier en explorant leur propre gestuelle.

Avec l'objectif d'avoir un espace d'expérimentation chorégraphique qui accompagne ma recherche doctorale⁶³, j'ai fondé en septembre de 2014, le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* au 188⁶⁴. Il s'agit de construire un espace de rencontre entre des corps de différents horizons pour explorer nos potentialités à partir d'une approche somatique et à travers une découverte chorégraphique. Nous entretenons cet espace hebdomadaire entre

laboratoire CECILLE, à la Maison Européenne des Sciences de l'Homme et de la Société, le 18 avril 2016 à Lille.
<https://www.meshs.fr/p./valoriser160325112433>

⁶⁰ Présentée le 20 juin 2019, à l'Espace Le Carré, espace municipal d'art contemporain, dans le cadre de la programmation ElDorado de Lille 3000 : <https://vimeo.com/346385060>

⁶¹ Projet porté par la Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable, A.C. (Morelos, Mexique). Le projet interculturel fut développé avec des élèves de l'école primaire du Favril (France) et de l'école primaire Alvaro Obregón de Zacualpan de Amilpas (Mexique) entre 2013 et 2014.

⁶² Sur cette expérience voir Zambrano Scheherazade, « Qui danse le monde et le joue, à son image le change ! », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, Façonner un milieu, Édifier le commun, n° II (18 mai 2016), <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=759>.

⁶³ Boursière du ministère de la Culture du Mexique (FONCA-CONACYT) en tant qu'artiste-chercheuse dans la catégorie danse.

⁶⁴ Le 188 est une structure associative basée à Lille qui accueille et accompagne des compagnies et artistes d'arts vivants regroupés sur une plateforme culturelle coopérative. C'est là que le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* est fondé, puis j'invite l'artiste chorégraphique Alejandro Russo à co-diriger cet espace et, en 2019 nous co-guidons cette proposition avec Marie Pons journaliste spécialiste en danse et le jongleur-danseur Paul-Emmanuel Chevalley.

danseurs et non-danseurs convaincus du besoin de construire des espaces collectifs d'échange de connaissances, de partage des pratiques, provoqués par une approche chorégraphique qui ne vise pas des formes d'organisation contrôlée. C'est un travail de longue haleine qui participe à une construction hétérogène comme manière d'inscrire des corps pluriels et des ensembles multiples au monde pour tenter de les libérer d'une hégémonie des formes d'organisation à laquelle nous sommes exposés dans nos sociétés contemporaines. L'envie de faire émerger un champ relationnel ne vise pas seulement les écritures du corps mais plutôt, le désir de donner de la gravité au corps grâce à des techniques qui provoquent d'autres liens relationnels et de soutien pour donner d'autres versions de notre *architecture intime*. Dans cette proposition du langage corporel, il y a une constante rencontre entre l'être-ensemble et le ressenti singulier. Nous passons du stade de créer une atmosphère à plusieurs, à celui de parcourir notre singularité dans une danse en collectif. Entre danser ensemble et danser avec nos solitudes, le flux nourrit d'échos multiples la construction de notre *architecture intime*. Parfois il arrive que nous dansions notre collectivité tout(es) seul(es). Ainsi, la pluralité nous permet d'ouvrir des possibles, d'écouter la multiplicité, l'altérité, car danser c'est aussi *devenir l'autre*.

En 2015-16, nous avons exploré la notion d'« habiter » avec les habitants du quartier du Canet de Marseille pour construire des liens différents avec leur milieu. À partir de stratégies chorégraphiques ludiques, nous avons proposé d'investir l'immeuble-cité de la Maison Blanche en changeant de perspective et de point de vue sur ce bâtiment tant décrié dans le quartier. À travers la danse et la performance, les espaces du bâtiment ont été transformés en scènes et, ainsi explorés autrement. Les habitants apportaient, par leurs regards et leurs points de vue, un éclairage poétique étonnant et, parfois, mystérieux sur ce lieu. Un court-métrage autour de cette intervention urbaine a été réalisé par Pauliina Salminen ; *Ma maison est blanche* (2015-2016)⁶⁵.

En 2016, nous avons formé la compagnie La Malagua⁶⁶ pour développer des activités de formation, de création et de recherche chorégraphiques dans une démarche d'ouverture

⁶⁵ Le projet fut porté par l'association Image Clé (13) et soutenu par le fond de dotation InPACT ; http://mamaisonestblanche.fr/#image_fond_intro

⁶⁶ Codirigée par Alejandro Russo et coordonnée par Marcelle Bruce ; <http://www.lamalagua.org>

du champ performatif visant l'exploration du corps et du mouvement à travers des techniques somatiques, de danse contemporaine et de savoirs corporels. Après avoir longtemps pratiqué la discipline corporelle que le sport de haut niveau ou la danse professionnelle demandent, je cherche dans la pratique chorégraphique des clés pédagogiques et des stratégies qui co-crée par le mouvement, des formes de liberté et des écritures déliées. Proposer un travail somatique, c'est accéder à une manière sensible de se libérer des mécanismes automatiques qui règlent nos comportements et cultiver par la pratique corporelle le fait de nous porter attention. Cette pratique célèbre les retrouvailles avec soi-même et l'ouverture critique et poétique que les *états de corps*⁶⁷ réélaborent dans la dimension spatio-temporelle pour accorder des écritures corporelles. Je pense que nous ne pouvons plus continuer à séparer les langages rationnels ou logiques (logos) des langages sensibles ou symboliques ni à caractériser la recherche scientifique comme purement rationnelle et les pratiques artistiques comme purement sensibles. La relation dialectique entre théorie et action ou entre danse et écriture ouvre de nouvelles formes de compréhension d'*être au monde* et articulent divers savoirs et ressentis qui font émerger de nouvelles façons de lire, d'écrire et de *faire monde*. Ainsi, les écritures du corps déploient une expérience qui incorpore une position poétique et politique envers le monde, elles sont un exercice qui bâtit notre *architecture intime* et nous repositionne. L'approche chorégraphique comme langage (voir [vidéo 1](#))⁶⁸ nourrit la recherche sur le corps à partir d'une pratique qui peut apprendre à nous positionner de différentes manières et à enclencher des processus de transformation sociale⁶⁹ : telle est l'origine de l'intervention réalisée pendant une année (2018-19) avec des jeunes (10-15 ans) en décrochage scolaire, projet soutenu par la Fondation Culture et Diversité⁷⁰.

⁶⁷ Le chercheur en danse Philippe Guisgand définit l'état de corps comme « l'ensemble des tensions et intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement... » : Philippe Guisgand, « Étudier les états de corps », *Spirale. Art lettres sciences humaines*, n° 242 (automne 2012) : 33 ; Voir aussi : Philippe Guisgand, « À propos de la notion d'état de corps », in *Pratiques performatives : "Body remix, Le spectaculaire, Série Théâtre* (Rennes : [Québec] : Presses universitaires de Rennes ; Presses de l'Université du Québec, 2012), 223-39.

⁶⁸ À propos de cette réflexion, mon intervention à l'Université de Mons, Mardi des Chercheurs, Assemblée du Corps Scientifique, dans laquelle j'ai remporté le 1er prix *Show your PhD*, 7 mars de 2017, <http://www.univ-valenciennes.fr/universite-en-images/9412>

⁶⁹ Sur cette problématique, Cf. ma communication « La chorégraphie comme champ extensif des corporités, une proposition pour décoloniser le corps », la journée *DanzaSur* à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, Laboratoires RIRRA 21 et LLACS, 7 octobre, 2017.

⁷⁰ Projet développé dans le cadre du programme Arts, Culture et Prévention, porté par la Fondation Culture et Diversité, en partenariat avec Le Vivat, scène conventionnée d'intérêt national art et création, et le club de

Dans le cadre de ce projet, nous avons conçu la proposition *Décoloniser par le corps : stratégies chorégraphiques pour voyager* (2018-2019). Cette proposition chorégraphique a remobilisé des principes relationnels à partir de l'exploration de l'équilibre, en réalisant un travail centré sur les appuis et les changements d'axe de nos positions corporelles. Entendu comme « ligne réelle ou fictive autour de laquelle s'effectue un mouvement de rotation »⁷¹, l'axe contient un éventail de possibilités pour initier des corrélations et se (re)situer. En ce sens, l'exploration chorégraphique cherche à expérimenter de nouvelles orientations et dimensions spatiales. Les axes comme paramètres autour desquels une articulation de mouvements peut s'assembler et s'articuler, permettant de multiples lectures. La question est : comment organiser le matériel chorégraphique pour exercer une pratique qui fasse émerger ses propres découvertes ? Cette proposition devient un jeu dans lequel se réinventent les conditions du corps comme moyen pour incarner un mouvement qui constitue un langage pratique pour partager de nouveaux processus et permette une transformation sociale.

Il s'agit de questionner les acquis qui modèlent nos façons d'habiter le monde à travers des activités qui engagent nos actions corporelles et qui nous invitent à inverser nos habitudes. Dans une rencontre hebdomadaire et transdisciplinaire, nous avons joué avec les chemins habituels en changeant notre point de vue pour imaginer d'autres façons de regarder et d'expérimenter le monde, sachant qu'il n'y a pas « la » bonne manière de faire, mais *des formes diverses* et possibles. Après une année de travail, nous avons construit un lieu de pratique qui est devenu un « conteneur social » des situations violentes manifestées au début du programme. Le corps est devenu un lien propice pour activer une attitude participative et curieuse de manifestations artistiques. En février 2019, nous sommes partis à Madrid avec le groupe d'adolescents et les éducateurs pour un séjour de découverte chorégraphique et d'expérimentation culturelle. Cette expérience de terrain a nourri le travail de confiance sur le corps comme lieu de soutien social-sensible à des fins de mise en relation plus harmonieuse

prévention spécialisée Antidote ; <http://static1.fondationcultureetdiversite.org/teasers/8/11/08/@/22018619-brochure-arts-cultures-prevention-2016-2019-orig-1.pdf>

⁷¹ Selon la définition que propose le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/axe>

avec autrui et s'est conclu par la restitution-spectacle intitulée *Ometeotl, stratégies chorégraphiques pour voyager* (2019)⁷².

Bénéficiant la même année d'une résidence financée par la DRAC au Vivat - scène conventionnée d'intérêt général art et création, à Armentières (2018-2019) j'ai commencé la recherche du solo chorégraphique *K()SA* qui fut sélectionné et accompagné par le collectif Superamas dans le cadre du dispositif « *Happynest*⁷³ » (2019-2020). Cette recherche a été aussi sélectionnée pour faire partie de l'incubateur « HUB/LAB Vertical Dance » du Forum de danse verticale⁷⁴ qui a compté sur l'accompagnement⁷⁵ de Fabrice Guillot⁷⁶ et de Kate Lawrence⁷⁷. Ces soutiens m'ont permis d'intégrer le circuit institutionnel des arts vivants en Hauts-de-France et ainsi, d'enrichir mon parcours professionnel et d'amplifier la dimension scénique de mon travail chorégraphique.

Aux questionnements jusqu'ici abordés se sont ajoutés ceux de la scène et de la création scénique professionnelle. Comment ces recherches incorporées dialoguent-elles par la scène ? Dans le cadre de l'accompagnement *Happynest*, j'ai participé au programme de formation chorégraphique *Atlas* pendant le Festival *ImPulsTanz* à Vienne (Juillet 2019). Cette

⁷² Présentée sur la scène de l'Hippodrome de Douai et au Vivat d'Armentières le 1^{er} juillet 2019 ; <https://vimeo.com/342559203>

⁷³ *Happynest* est une plateforme professionnalisant de soutien à l'émergence artistique par laquelle le collectif SUPERAMAS entend mettre en place une structure souple d'accompagnement de projets portés par de jeunes artistes basés dans les Hauts-de-France, dans le champ des arts de la scène. Son objectif porte sur la consolidation et la professionnalisation de leur pratique artistique, la mise en réseau et l'ouverture internationale. <https://www.happynest.site>

⁷⁴ Le Forum de danse verticale est un réseau de 7 compagnies de danse verticale créé en 2014 par initiative de la compagnie Retouramont (Paris, France). Dans le cadre de ces rencontres, en 2017 le Forum propose une semaine d'accompagnement à des artistes émergents travaillant sur la verticalité. Ma proposition *K()SA* fut retenue. <http://verticaldanceforum.com/next-summit-in-italy-30-10-to-4-11-2017-an-incubator-vertical-hub/>

⁷⁵ Sur cet accompagnement Cf. ma communication « Le vide dans la recherche-crédation chorégraphique » dans le cadre du Vertical Dance Forum, Bibliothèque François Mitterrand, Paris, 15 mai 2019, <https://www.bnf.fr/fr/agenda/tempsdanse-la-danse-verticale-en-kit-lascension-de-la-danse-verticale> et <https://www.artcena.fr/reperes/arts-de-la-rue/focus-arts-de-la-rue/la-danse-verticale/une-histoire-de-la-danse-verticale>

⁷⁶ Fabrice Guillot est chorégraphe et pionnier de la danse verticale en France. En 1989, il fonde, avec son compagnon de cordée Antoine Le Ménestrel, la compagnie Retouramont dont il est actuellement le directeur artistique et un acteur majeur du paysage chorégraphique de la danse verticale.

⁷⁷ Kate Lawrence est docteure (2017) en philosophie de la Faculté d'Arts et Sciences Sociales de l'Université de Surrey, avec la thèse « *Up, down and amongst: perceptions and productions of space in vertical dance practices* », elle s'est formée en danse au Laban Centre (London). En 2014 elle fonde sa compagnie Vertical Dance Kate Lawrence et elle habite et travaille en Pays de Galles du Nord. Actuellement, elle enseigne à l'Université de Bangor et à l'Université de Surrey où elle a lancé un module de danse verticale (2003-2010), elle a publié en 2010 le premier article scientifique sur la danse verticale.

expérience formatrice dans laquelle j'étais à la fois spectatrice et apprenante, m'a permis de vérifier l'importance de la scène dans la construction du social. Cela m'a donné l'élan pour réfléchir à *l'élargissement social* que la scène provoque : l'importance de déplacer le regard et le corps pour prendre une nouvelle position depuis laquelle s'énoncer ; une *prise de corps* dans une prise d'espace. Le danseur et chorégraphe Boris Charmatz (1973) le dit de manière très juste dans son livre *Je suis une école* :

Nous avons pourtant pris soin de tracer un terrain qui n'empiète sur aucun autre. Je n'ai ni l'intention de construire une école en dur, ni l'ambition de fabriquer une école pour les dix ans à venir. J'assume vouloir avant tout que l'enseignement cesse de se tenir farouchement à l'écart de la révolution des scènes. Je lutte contre cette vision de la culture (chorégraphique ou autre) qui voudrait qu'il y ait d'un côté la grande porte de la performance, du spectacle, de l'exposition, et de l'autre la petite porte de la recherche, de la pédagogie, de la pratique, de la sensibilisation [...] ⁷⁸

Le solo chorégraphique *K()SA*⁷⁹ est la moelle épinière de cette recherche-crédation qui cristallise un cumul d'expériences et de réflexions sur ma pratique chorégraphique et sa relation avec le milieu. La colonne vertébrale de *K()SA* est la question : qu'est-ce que « soutenir un corps » ? Comment le corps soutient/contient des espaces en même temps qu'il est soutenu/contenu dans l'espace ? Ce sont des questionnements sur mes origines (de naissance et de mouvement) *que* j'ai creusés en m'interrogeant sur les traditions et leur inscription dans le corps et dans le monde actuel, motivée par un besoin de me resituer. Le fait d'être hors d'une atmosphère reconnue donne une distance par rapport à nos routines et ouvre une perception qui peut nous emmener à découvrir d'autres inscriptions du temps dans notre mouvement. Ainsi, nous amplifions la notion de temporalité qui passe par le rythme de nos corps. Or, dans notre proposition chorégraphique et en suivant la thèse de « temps relationnel » du sociologue mexicain Rolando Vázquez (1960)⁸⁰, il s'agit d'une *présence élargie* ouverte à un ressenti des expériences dont le vécu est construit par des mémoires inscrites dans nos cellules, par l'écoute d'autres énergies, qui nous précèdent ; une construction de mouvement qui contient une pluralité de relations recherchés avec le milieu, les autres et nous-même, comme un corps qui se dilate par le contenu de cette dimension temporelle plurielle. Le vertige du changement et la nécessité d'évacuer les a priori de l'espace pour créer des possibilités de sentir, de penser et de se mouvoir autrement et laisser la place aux antécédentes, qui ont fait émerger la question inéluctable : « d'où je viens ? » et sa réponse : « je viens de l'eau ».

⁷⁸ Boris Charmatz, *Je suis une école : expérimentation, art, pédagogie*, Collection « Essais » (Paris : Les Prairies ordinaires, 2009), 13.

⁷⁹ Après deux ans de recherche et accompagnement scénique, *K()SA* a été créé le 3 novembre 2020 au Vivat - scène conventionnée d'intérêt général art et création au Vivat. Production : La Malagua cie, Co-Production : Superamas (dans le cadre du dispositif *Happyne#3*) et la Compagnie de l'Oiseau-Mouche (dans le cadre du dispositif une artiste, un territoire). Soutenu par la Région Hauts-de-France. Voir : <http://www.lamalagua.org/k-sa-creation-2020/>

⁸⁰ Cf. p.232 de ce document

Je suis née à Mexico, une ville édiflée sur l'eau. Nous avons une forte relation à cet élément depuis nos premières civilisations car la grande capitale des Aztèques se situait au centre d'un lac. La force des séismes nous met en relation avec une surface qui est en oscillation, preuve qu'elle est vivante et que le mouvement est nécessaire à la quête des équilibres.

C'est dans l'eau que prend naissance la formation des mouvements avec mon corps et j'ai trouvé les premiers plaisirs en composant des déplacements qui dialoguaient avec la densité de l'eau comme matière avec laquelle mon corps a appris à tenir un dialogue par le mouvement. L'intérêt de l'eau comme matière et partenaire ne m'a jamais quittée, même après que j'eus cessé de pratiquer la natation synchronisée de haut niveau pour me former en danse. Dans *K()SA* je retrouve l'élément eau avec l'exploration des états de gravité par un acte de refondation de ce premier soutien⁸¹, vécu comme une méditation suspendue. J'explore le renversement de la chute, le fait d'approfondir vers le haut, tout en étant accompagnée par la poésie verticale⁸² de l'écrivain argentin Roberto Juarroz (1925-1995) et son questionnement : comment traversons-nous la durée distendue, dilatée du temps ?⁸³

Les correspondances entre l'eau, la terre et le vide ont émergé comme matières fondamentales à partir des sensations et du besoin de ce corps de chercher son volume, de trouver son mouvement par l'écriture dans l'espace. La question continue à surgir : Qu'est-ce qui nous soutient ? Puis, en approfondissant la réflexion sur notre contenu et ce qui le soutient, je m'interroge : À quoi nous (r)accrochons-nous ? C'est ainsi que la corde devient centrale dans cette chorégraphie. La corde comme le cordon qui nous relie à l'origine, comme une trace de vie qui nous accroche entre ciel et terre, mais aussi comme un élément qui interroge le mouvement, qui impose une cadence et installe un élan.

C'est à partir de la création que je propose une place pour des ressentis divers qui incorporent ce que nous sommes et pour des questionnements singuliers sur ce que nous construisons en tant qu'*architecture intime*. Dans ce sens, arriver dans une ville dont je ne parlais pas la langue m'a amenée à travailler *avec ce par quoi je* pouvais m'exprimer : le corps en mouvement. La solitude de celui ou de celle qui arrive dans un territoire inconnu – sans accroches, sans réseaux, sans repères – m'a forcée à travailler sur moi-même. Mon corps de femme latino-américaine comme le locus depuis lequel j'énonce, la matière vivante depuis laquelle je m'énonce.

⁸¹ Pendant dix ans, j'ai passé près de sept heures par jour dans l'eau et je sens que cela m'a donné un rapport différent à mon propre corps et à mes appuis sur la terre.

⁸² Roberto Juarroz, *Poésie verticale*, trad. par Roger Munier (Paris: Fayard, 1989).

⁸³ Sur cette réflexion, Cf. ma communication ; « Le corps en suspension. Le questionnement sur la gravité, le poids, et le vide. » au Séminaire « Images » du CIRLEP, Université de Reims, Champagne-Ardenne, 4 décembre 2019.

Chapitre 2. L'approche chorégraphique et les notions clés

Dans l'histoire de la chorégraphie du XX siècle, à partir de 1950⁸⁴, trois tournants sont à signaler, qui permettent de comprendre comment la pratique et la notion de chorégraphie ont évolué et dans quel sens cette transformation du paysage chorégraphique impacte notre sujet. Le premier est celui de la *post-modern dance*⁸⁵ qui émerge aux États-Unis aux débuts des années soixante. Ce terme est utilisé par l'historienne de danse Sally Banes pour qualifier la période de la danse couvrant l'ensemble des années 60 à 80 bien que les danses de cette période aient des particularités⁸⁶. Pour clarifier cela, elle propose la subdivision suivante : Les années soixante : « la *post-modern dance* de la dissidence », Les années soixante-dix : « la *post-modern dance* analytique » et « la métaphore et le métaphysique », et les années quatre-

⁸⁴Pour consulter une étude complète de ce tournant chorégraphique à partir de 1950 : André Lepecki, éd., *Dance: [Marina Abramovic; Pina Bausch; Samuel Beckett ...]*, Documents of Contemporary Art (London Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery ; The MIT Press, 2012).

⁸⁵ Pour l'historienne et critique de danse Sally Banes, « Lorsqu'au début des années soixante, Yvonne Rainer utilise le terme "post-moderne" pour qualifier le travail qu'elle et ses pairs présentent à la Judson même et dans d'autres lieux, elle l'emploie dans un sens avant tout chronologique. Sa génération succède à la modern dance, appellation globale de tout la danse scénique ayant rompu avec le ballet et le divertissement populaire. A la fin des années cinquante, la maturation des divers styles et théories de la *modern dance* en a fait un genre chorégraphique reconnaissable [...]. Les premiers chorégraphes post-modernes s'opposent délibérément à la *modern dance*, convaincus que la danse et les autres disciplines traversent une crise historique aiguë. (...) Si Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton et d'autres chorégraphes post-modernes des années soixante ne se confondent pas dans une esthétique unique, ils partagent tous la même approche radicale de la création et la même impérieuse nécessité de redéfinir le médium de la danse.

« Au début des années soixante-dix, un nouveau style apparaît déjà avec ses propres règles esthétiques. En 1975, dans un numéro de *The Drama Review* qu'il consacre à la *post-modern dance*, Michael Kirby est l'un des premiers à appliquer par écrit ce qualificatif à la danse. (...) Selon Michael Kirby, la *post-modern dance* rejette la musicalité, le sens, le personnage, l'humeur et l'ambiance ; elle utilise costumes, lumières et objets de façon strictement fonctionnelle. Mais la définition de Kirby semble aujourd'hui trop étroite : elle ne renvoie qu'à l'une des nombreuses étapes (...) de l'évolution que je souhaite retracer ici ». in : Sally Banes et Centre national de la danse (France), *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, trad. par Denise Luccioni (Paris: Chiron, 2002), 17-18.

⁸⁶ « Dans la danse, la confusion créée par le terme "post-moderne" se complique encore du fait que la *modern dance* historiquement n'a jamais vraiment été moderniste. Souvent, les questions soulevées par le modernisme dans les autres arts surgissent précisément dans l'arène de la *post-modern dance* [...]. Ainsi, sur bien des points, c'est la *post-modern dance* qui a une démarche moderniste. Autrement dit, la *post-modern dance* succède à la modern dance (comme son nom l'indique) et, comme le post-modernisme dans les autres arts, elle s'affirme anti-*modern dance*. [...] La *post-modern dance* analytique des années soixante-dix en particulier exprime des préoccupations modernistes, en s'alignant sur cette forme moderniste accomplie qu'est, dans les arts plastiques, la sculpture minimaliste. (...) Certaines orientations de la danse des années quatre-vingt, et en particulière le pastiche, la rapprochent encore plus étroitement des préoccupations et techniques du post-modernisme dans les autres arts. Mais si nous devons réserver l'appellation de "post-modern" à la *post-modern dance* des années soixante et soixante-dix et qualifier la nouvelle danse des années quatre-vingt de "post-moderniste", nos scrupules ne feraient qu'ajouter à la confusion. Plus encore (...), je crois qu'un terme unique doit pouvoir englober la danse d'avant-garde des trois décennies. C'est pourquoi celui de "post-moderne" me semble approprié (...) » in : Sally Banes et Centre national de la danse (France), *Terpsichore en baskets: post-modern dance*, trad. par Denise Luccioni (Paris: Chiron, 2002), 19.

vingt : « la renaissance du contenu »⁸⁷. Ce nouveau style de danse soulève des questions telles que « l’inventaire des propriétés du médium, l’exposition des qualités essentielles de la danse considérée comme un art, la dissociation des éléments formels, l’élimination de tout contenu extérieur à la danse »⁸⁸.

C’est en 1962 que se constitue le *Judson Dance Theater* né autour d’un atelier de composition de Robert Ellis Dunn (1928-1996), invité par John Cage (1912-1992) et accueilli dans le studio de Merce Cunningham (1919-2009)⁸⁹. Le groupe d’artistes (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Ruth Emerson, David Gordon, Carolee Schneemann, Deborah Hay) se réunit d’abord au studio d’Yvonne Rainer (1934), puis à la *Judson Memorial Church*, lieu progressiste de promotion des arts situé dans Greenwich Village à New York, où le groupe présente son premier spectacle le 5 mars 1962⁹⁰. Il est nourri principalement de la transformation des actions quotidiennes, des techniques chorégraphiques basées sur l’aléatoire et l’abstrait (Cunningham et Cage) et d’une recherche de la danse coopérative (Halprin et son *Dancer’s Workshop*). Le *Judson Dance Theater* veille à ce que les processus deviennent l’œuvre même. Le groupe s’engage à un processus démocratique ou collectif qui les a conduits d’une part à des méthodes qui semblaient métaphoriquement représenter la liberté (comme l’improvisation, la détermination spontanée, le hasard), et d’autre part à une conscience raffinée du processus de choix chorégraphique. En général, les questions de technique et de perfection étaient considérées comme moins importantes que les problèmes formels de composition. C’était un choix esthétique et même politique, permettant la pleine participation de tous les membres de l’atelier et donnant aux œuvres une apparence non polie et spontanée. Peut-être plus important encore que les danses individuelles données aux concerts de *Judson* était l’attitude que tout ce qui pouvait s’appeler danse était considéré comme une danse⁹¹.

⁸⁷ Banes et Centre national de la danse (France), 20-31.

⁸⁸ Banes et Centre national de la danse (France), 19.

⁸⁹ Pour un historique détaillé du Judson Dance Theater voir : Sally Banes, *Democracy’s body: Judson Dance Theater, 1962-1964* (Durham [N.C.]: Duke University Press, 1993).

⁹⁰ Banes, 31.

⁹¹ Sally Banes, *Democracy’s body: Judson Dance Theater, 1962-1964* (Durham [N.C.]: Duke University Press, 1993), xvii-xviii.

Ce mouvement a une expérience artistique et pédagogique communautaire qui le précède, le *Black Mountain College* (1933-1957) fondé par John Andrew Rice (1888-1968) et située dans les montagnes de la Caroline du Nord : c'était l'une des institutions expérimentales les plus légendaires en matière d'éducation et de pratique artistique⁹². Héritiers des principes du Bauhaus (1919-1933), récupérés directement par les exilés du nazisme comme, Josef Albers (1888-1976) et Anni Albers (1899-1994) ils mettent en œuvre la pédagogie de John Dewey (1859-1952) et l'expérimentation libre comme principe⁹³.

Dans l'atmosphère d'après-guerre les années cinquante, les notions d'art et de création sont remises en cause, résultat des nouvelles tendances artistiques et d'une nouvelle approche du paradigme artistique. Dans ce contexte, Merce Cunningham travaille avec John Cage et, Anna Halprin (1920-2021) collabore avec Doris Humphrey (1895-1958). Merce Cunningham cherche à révéler une autonomie à l'art chorégraphique en le libérant de l'illustration de la musique pour créer de nouvelles relations et d'autres postulats de composition. Par exemple, en 1951, Cunningham crée la chorégraphie « *Seize dances pour soliste et compagnie de trois* » pour lequel il utilise le hasard pour déterminer l'ordre des séquences. Cunningham s'est inspiré des neuf émotions, appelés les neuf rasa de la tradition indienne pour composer les danses et il décida de tirer à pile ou face, l'ordre dans lequel elles allaient se succéder. Cette manière ludique d'aborder le protocole chorégraphique - qui est un pas à côté de la danse moderne - et sa perpétuelle recherche qui associe la collaboration des artistes visuels sont de fortes caractéristiques de son œuvre⁹⁴. Influencé par la philosophie zen du *Yi Jing*, le livre chinois des transformations, Cage compose « *Sixteen Dances (1950-1951) pour soliste et compagnie de trois* », la pièce avec chorégraphie de Cunningham est présentée le 17 janvier 1951 au *Bennett Junior College*, Milbrook, New York, États-Unis⁹⁵.

⁹²Pour voir plus sur l'histoire de ce projet éducative, sociale et artistique, Eric Giraud et Jean-Pierre Cometti, *Black Mountain College : art, démocratie, utopie*, Collection Arts contemporains (Rennes: PU Rennes, 2014).

⁹³Pour approfondir sur la pédagogie expérimentale et les événements artistiques, voir ; Alan Speller, *Le Black Mountain College: enseignement artistique et avant-garde*, Palimpsestes (Bruxelles: La Lettre volée, 2014).

⁹⁴Pour l'ensemble de sa création voir, David Vaughan, *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, trad. par Denise Luccioni (Paris: Éd. Plume, 2002) et une version virtuelle sur le travail de David Vaughan est consultable sur : <https://www.mercecunningham.org/about/history/>.

⁹⁵« Le registre sonore de la pièce est composé de soixante quatre sons différents, arrangés en huit rangs de huit colonnes chacun. Comme dans ses œuvres précédentes, John Cage limite ainsi délibérément ses choix compositionnels ; il s'agit alors de se déplacer dans le registre sonore, de choisir un son puis un autre et de les enchaîner rythmiquement. De plus, au cours des seize danses, le contenu du registre se modifie progressivement

Halprin invente une danse libérée d'une narration et elle quitte la scène pour investir les chantiers, les parkings, la rue. En 1957, par exemple, elle crée *Airport Hangar*, une performance qui se déroule à la verticale sur la structure métallique d'un hangar d'aéroport⁹⁶. Au même moment Allan Kaprow (1927-2006) utilise le terme *happening* pour la première fois en 1957 lors d'un pique-nique d'art⁹⁷. Le *happening*, une des premières pratiques d'art- action, se distingue de la performance par son caractère spontané et le fait qu'il exige la participation active du public⁹⁸. Halprin a aussi exploré les rituels dont elle disait : « [l]orsque j'utilise ce mot, il signifie toujours pour moi un rapport direct à la vie réelle, ce qui n'est pas mystique du tout, mais au contraire très concret »⁹⁹, et en 1959, elle collabore avec le poète et cinéaste expérimental James Broughton pour réaliser une danse générée à partir d'un poème : *Rites of Women*.

À l'aube des années soixante, la remise à l'épreuve des institutions artistiques, le détachement de la production de l'œuvre d'art comme marchandise et le rejet de l'imposition d'une pureté disciplinaire, soude une rupture avec la modernité et ses valeurs et génère une transformation au profit de l'éclatement de frontières entre disciplines artistiques. Le *Judson Dance Theater* participe de ce changement avec des artistes comme Robert Morris (1931-2018) et Robert Rauschenberg (1925-2008), qui défient les constructions et les formes traditionnelles de leur travail plastique et sculptural et développent une collaboration interdisciplinaire. Le mouvement de ce groupe, malgré sa courte durée de 1962-1964¹⁰⁰, stimule une activité théorique et pratique interdisciplinaire à travers les performances conçues en tant que processus et en questionnant le lien de la création avec la vie quotidienne :

pour que les sons entendus à la fin soient totalement différents de ceux du début ». James Pritchett, programme du concert du 25 mars 2010, Centre-Pompidou. Repéré à <http://brahms.ircam.fr/works/work/26792/>

⁹⁶Pour un aperçu sur l'ensemble de sa carrière voir : Anna Halprin, *Mouvements de vie : 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, trad. par Élise Argaud et Denise Luccioni (Bruxelles: Contredanse, 2009).

⁹⁷ Andy Stewart MacKay, *The Story of Pop Art: Culture, Celebrity & Controversy in 100 Creative Milestones* (Ilex Press, 2020), 41.

⁹⁸ Sur ce sujet voir : Geoffrey Hendricks, *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003).

⁹⁹ Jacqueline Caux, éd., *Anna Halprin à l'origine de la performance: exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 8 mars-14 mai 2006* (Lyon: Musée art contemporain Panama musées, 2006), 124.

¹⁰⁰ Pour la spécialiste du Judson Dance Theater, Sally Banes, il y a un accord général sur le fait que le groupe original s'est dissolu après le « Concert of Dance #16 » le 29 avril 1964. Une tournée mondiale de la Merce Cunningham company, une tournée européenne d'Yvonne Rainer et Robert Morris, entre autres, ont séparé les chemins des membres. Voir : Banes, *Democracy's body*, 1993, xiii, 207-9.

comment les corps se meuvent-ils, que présentent-ils et où dansent-ils ? Cette démarche créative fait *tabula rasa* des conventions de la danse, et est un des éléments - clés du tournant chorégraphique qui apporte à notre étude une approche multidisciplinaire du corps et souligne le lien entre création et gestes quotidiens.

Le deuxième mouvement qui concerne cette recherche est l'apparition au Japon, à la fin des années cinquante, d'une danse qui dialogue avec une autre dimension du temps et de l'espace, le *butô*¹⁰¹. Le contexte historique dans lequel émerge ce courant du mouvement est plus complexe qu'un seul phénomène comme l'explique Suichiro Ogino :

Le butô a été largement influencé par les avant-gardes européennes (surtout le surréalisme), il serait ridicule d'y voir uniquement le reflet d'une crise de société (la contestation des années '60), voire comme on l'a fait parfois une séquelle du cauchemar nucléaire ! Par contre, c'est toute l'histoire culturelle du Japon qui semble procéder par périodes alternées d'absorption et d'assimilation (...) Dans cette logique-là, nous voyons aujourd'hui apparaître les premières formes dramatiques authentiquement japonaises après un siècle et plus d'adoption des styles occidentaux, et ces formes nouvelles font à leur tour la synthèse de tout ce que le Japon est devenu en un siècle, intégrant les éléments autochtones aux influences étrangères : le butô et le shô-gekijô sont nos premiers spectacles originaux depuis la révolution de Meiji¹⁰².

Dans le même sens, pour Béatrice Picon-Vallin, le butô,

[...] se veut une danse différente -et, pour la nommer, HIJIKATA utilise le terme qui, au XIXe siècle, désignait les danses étrangères importées, telles la valse ou le tango. En résonance avec l'état d'esprit qui règne dans le Japon des années soixante, le sentiment d'impuissance ressassé depuis la défaite et les traumatismes profonds laissés par les cataclysmes naturels et militaires, le butô se construit dans les corps blessés d'artistes atteints physiquement dans leur vie personnelle, à partir d'expériences artistiques en provenance de la lointaine Europe. L'Extrême-Orient ici s'intéresse à l'extrême de la culture occidentale. Car il ne s'agit pas de se laisser aller aux séductions d'un Occident impérialiste et consumériste : pour remettre en cause un patrimoine qui semble

¹⁰¹ « La danse butô est née dans l'underground de Tokyo en 1959. (...) Hijikata n'employait pas le mot butô, mais buyô (danse en général) jusqu'aux années 1960. Le terme ankoku butô apparaît pour la première fois en 1962, sur le tract publicitaire du spectacle Reda Santai (Trois états de Leda). Ensuite on l'a revu sur les affiches d'Anma (Le Masseur) et de Bara iro dansu (Danse couleur rose) mais on ne reverra le mot butô qu'en juillet 1966, sur le programme du spectacle Tomato. Cela n'est pas un hasard. L'année 1966 fut celle qui suivit le retour de Hijikata dans la région du Tōhoku à l'initiative du photographe Hosoe Eikō. Suite au voyage dans sa ville natale, Hijikata a commencé à travailler des références à la culture japonaise d'une manière plus explicite, mais pas du tout simpliste. C'est à ce moment qu'il a nommé le corps qui danse le butô « corps mort » ou « un cadavre qui danse ». Christine Greiner, « Du corps mort vers la vie : le butô selon Hijikata », in *Actes du Colloque de Cerisy*, vol. 40.41, EBISU, Études japonaises (Être vers la vie. Ontologie, biologie, éthique de l'existence humaine, Centre culturel de Cerisy: Maison franco-japonaise, 2008), 143.

¹⁰²Suichiro Ogino et Daniel De Bruycker, « Quelques (non) définitions du butô », *Alternatives théâtrales, Bruxelles*, Le Butô et ses fantômes, n° 22-23 (avril 1985): 67.

incapable d'exprimer les problèmes nouveaux, c'est aux foyers de contestation radical des avant-gardes européennes de diverses périodes - voire de divers siècles (Bataille et Sade) - et aux contre-cultures qu'il se fait appel¹⁰³.

Ce courant est apparu ainsi comme une réaction contre la danse moderne et rompt avec les formes d'art traditionnels du Japon - le théâtre *nô* et le *kabuki* – pour construire un concept alternatif de danse. Tatsumi Hijikata (1928-1986) et Kazuo Ohno (1906-2010) sont les deux maîtres qui abordent le mouvement à partir de sources différentes¹⁰⁴ et qui donnent naissance à cette école japonaise du mouvement. En 1959, Hijikata présente la pièce *Kinjiki* (Couleurs interdites)¹⁰⁵ - inspirée du roman éponyme de Yukio Mishima (1925-1989) – qui provoque un nouveau rapport entre chorégraphe et public¹⁰⁶.

Nous nous rapprochons de la pensée japonaise pour nourrir la dimension d'espace-temps, et nous explorons à travers la notion de *ma*. Ce mot japonais *ma* signifie « espace-temps » et « particulièrement l'intervalle de temps ou d'espace entre une attitude et la

¹⁰³ Avant-propos de Béatrice Picon-Vallin in : Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, éd., *Butô(s)* (Paris: CNRS Editions, 2010), 12.

¹⁰⁴ Pour Odette Aslan, « On a longtemps manqué d'informations sur la genèse de ce mouvement, bien plus complexe qu'une somme de chorégraphies d'un nouveau genre. Et l'on a considéré à tort comme son initiateur ÔNO KAZUO, danseur confirmé et plus âgé qui collabora avec HIJIKATA à partir de 1960, d'autant plus que ce dernier ne se manifesta jamais à l'étranger. Or, s'ils furent tous deux impliqués dans une même aventure, ils pratiquèrent deux butô(s) différents ; il y eut donc deux lignées dans la généalogie, et beaucoup de dissidents » in : Odette Aslan et Béatrice Picon-Vallin, éd., *Butô(s)* (Paris: CNRS Editions, 2010), 17.

¹⁰⁵ « Une action sans musique, seulement précédée et suivie d'un air de blues de YASUDA Shûgô à l'accordeon, sans décor, sans effet artistique ni grâce. A l'état brut, agressive et cruelle, elle enfonce les tabous. Son audace digne de Genet, dont elle s'inspire surtout, couple le souffle. C'est du "jamais vu". Il n'y a sur le plateau que du corps. Concret. Sans parure. Et ce corps raconte des pulsions refoulées qu'on ne veut pas connaître. Il évoque quelque chose de primitif et de barbare il fait craquer le vernis rassurant. HIJIKATA (l'Homme) porte un banal pantalon gris. Il a rasé son crâne, bruni son visage et son tronc nu. En short, ÔNO Yoshito (le Garçon) n'a sur le torse qu'une cravate noire. Tous deux sont pieds nus. L'Homme court en cercle puis, rejoignant dans la lumière le Garçon qu'il inquiète, élève symboliquement vers lui le coq qu'il tient en main et dont les ailes battent. Acquiesçant à la proposition homosexuelle, le Garçon prend l'animal et, mimant un accouplement, le serre entre ses cuisses en s'accroupissant lentement. Le sang gicle. "Il saignait, c'était terrible", témoigne le photographe HOSOE Eikô. Le Garçon s'enfuit, pourchassé par l'Homme faiblement éclairé. Puis, dans un noir total, on entend deux corps tomber, rouler, gémir, haleter. HIJIKATA crie "Je t'aime" en français. Soupirs enregistrés d'un couple en coït » in : Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin. Hijikata, Ôno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima Takai », in *Butô(s)* (Paris: CNRS Editions, 2010), 54-55.

¹⁰⁶ Le critique de danse contemporaine et spécialiste en butô Gôda Nario explique que le public « inonde l'AJADA de lettres de protestation, menaçant de boycotter le festival si de telles « danses » y sont tolérées et, l'aile conservatrice de l'association s'inquiète tout autant des idées hérétiques de Hijikata (...) L'intention profonde de Hijikata, en fait, est de secouer l'apathie des milieux de la danse moderne, uniquement préoccupés de thèmes et d'émotions, pour réconcilier la danse avec le corps et réinstaurer un échange d'idées entre le chorégraphe et le public par le biais de l'action scénique » in : Gôda Nario, « Hijikata Tatsumi », *Alternatives théâtrales, Bruxelles*, Le Butô et ses fantômes, n° 22-23 (avril 1985): 73.

suivante »¹⁰⁷. Cet « espace intérieur du monde, ce champ temporellement délimité où est donnée cette expérience de l'unité éprouvée entre cœur, corps et paysage »¹⁰⁸. Nous insistons sur ce passage relatif à la notion de *ma* décrit ainsi par Akinobu Kuroda : « l'entente avec l'être, la réception du monde et l'articulation de l'espace »¹⁰⁹. Augustin Berque explique que le *ma* « incarne une relation concrète dans l'espace-temps, à l'opposé de ces abstractions que, dans la modernité européenne, sont devenus les concepts d'espace et de temps ». Le *ma*, écrit Berque, « garde la concrétude – et donc la singularité – qui a été celle de toutes les mesures du temps et de l'espace dans tous les milieux humains (y compris en Europe) avant l'abstraction dualiste et individualiste qui a engendré la modernité »¹¹⁰. Selon Odette Aslan,

Les Japonais ont subi des influences diverses : le yin et le yang chinois, la sérénité du Bouddha hindou, les subtilités du zen, la pratique des arts martiaux font que le corps n'est pas pensé comme en Occident mais, unifié par le souffle, parcouru par une énergie, s'articule sur les concepts d'espace-temps ramassés en un terme unique, le *ma*. Le temps est envisagé dans sa durée infinie à la mesure de l'univers, au lieu d'être réduit à une durée limitée à la mesure de l'homme. Le temps oriental -hindou ou japonais- n'a ni commencement ni fin. Il se répète à perpétuité, périodique, identique. Le déroulement du *butô* est infini -c'est un état-, plutôt que sur le mouvement il se fonde sur la stase, la lenteur, l'absence d'action¹¹¹.

Le travail de la dimension d'espace-temps est profond et transitoire à la fois, et le *ma*, signe de l'éphémère, nous permet d'étudier au-delà du tangible, du perceptible et du pré acquis. Cette disposition à sentir le monde¹¹² est plus précisément inscrite dans l'état relationnel que nous aborderons ensuite et qui développe l'expérience du corps par rapport à ce que nous touchons et par quoi nous nous laissons toucher. C'est ainsi que la conception d'une dimension spatio-temporelle, du vide, de l'inconnu soutient un dialogue de l'entre-deux ; des formes de ressenti des relations entre espace, corps, et temps.

¹⁰⁷ Geisha Fontaine, *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, Recherches (Pantin: Centre national de la danse, 2004), 150.

¹⁰⁸ Kuroda Akinobu, « Le coeur, le corps et le paysage font qu'un » (Des possibilités de la pensée et de la culture japonaises, *ma* et *aida*, Centre Européen d'Études japonaises d'Alsace, Université de Strasbourg, 2015), 9.

¹⁰⁹ Akinobu, 1.

¹¹⁰ Augustin Berque, « *Aida* et *ma* : de ce que sont les choses dans la spatialité japonaise », in *Actes du Colloque de Kyoto 11-12 et 13 mai 2012* (Pour un vocabulaire de la spatialité japonaise, Kyoto, Japon: NICHIBUNKEN (International Research Center for Japanese Studies), 2013), 73, <http://www.nichibun.ac.jp/en/>.

¹¹¹ Aslan, « Du *butô* masculin au féminin. Hijikata, Ôno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima Takai », 68.

¹¹² Dans laquelle il y a des résonances conceptuelles ainsi que sensorielles entre la philosophie nippone et celle de la cosmogonie indigène, résonances qui ne sont pas développées dans cette thèse.

Le *ma* entendu comme une unité espace-temps n'est pas, comme le dit Aslan, exclusive du Japon. Bien au contraire, cette unité existe dans la quasi-totalité de cosmologies non-occidentales. Ma recherche sur le rituel amérindien au Mexique m'a mené à découvrir une autre conception du temps-espace, que Rolando Vázquez appelle le « temps relationnel »¹¹³ et que nous développerons davantage dans la troisième partie de cette recherche. En prenant appui sur des auteurs tels que les philosophes Watsuji Tetsurô (1890-1960), Yuasa Yasuo (1925-2005) et Uno Kuniichi (1948) et les maîtres de *butô*, Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno et Ushio Amagatsu (1949) et en dialogue avec les cosmogonies relationnelles amérindiennes, nous tentons de donner une autre épaisseur au corps qui s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle élargie dans laquelle le vide et l'*entre* prennent densité.

Le troisième mouvement ouvre un panorama critique qui renouvelle le champ d'étude et des pratiques chorégraphiques. À partir des années 90¹¹⁴, et avec plus de force dans les premières deux décennies du XXI^e siècle, une vague européenne de praticiens-théoriciens en danse, tels que Jérôme Bel (1964), Xavier Le Roy (1963), Mårten Spångberg (1968), La Ribot (1962), Jonathan Burrows (1960), Boris Charmatz (1973), Emmanuelle Huynh (1963), Vera Mantero (1966), Mette Ingvartsen (1980), Mette Edvardsen (1970), entre autres, remet en question les définitions conventionnelles de la notion de chorégraphie en questionnant, d'un côté, l'association de la chorégraphie à la danse, voire au mouvement, et de l'autre, la valeur

¹¹³ Pour Vázquez, dans la Modernité occidentale, le présent est le temps du réel, de l'immanence ; le futur est le temps des utopies, du transcendantal ; et le passé est condamné à l'oubli. Face à cette philosophie, il propose, en écoutant des cosmologies amérindiennes, la « précédenance » comme un temps relationnel qui excède aussi bien la présence comme immanence pure et la transcendance comme possibilité future. Ce temps relationnel mettrait en lien, dans le même temps, ce qui est présent (physiquement) avec l'ancestral qui est avant nous et au même temps toujours après. Voir : Rolando Vazquez, « Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing Design », *Design Philosophy Papers* 15, n° 1 (2 janvier 2017): 88-89, <https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1303130>; Rolando Vázquez, « Aesthesis décoloniales et temps relationnels », in *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Critique sociale et pensée juridique, no 2 (Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2015), 175-85; Rolando Vázquez, « Modernity Coloniality and Visibility: The Politics of Time », *Sociological Research Online* 14, n° 4 (septembre 2009): 109-15, <https://doi.org/10.5153/sro.1990>.

¹¹⁴ Pour Geisha Fontaine : « Au milieu des années 1990 apparaît une mouvance de chorégraphes qui remettent en question l'approche chorégraphique de la danse contemporaine développée au cours des vingt années précédentes. Cette génération comprend des artistes comme Jérôme Bel, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Alain Buffard, Myriam Gourfink, Claudia Triozzi, Gilles Jobin, Emmanuelle Huynh, Vera Mantero, João Fiadeiro, Tom Plischke, sans oublier La Ribot qui vend des 'pièces de danse' à des collectionneur » in : Geisha Fontaine, *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*, Recherches (Pantin: Centre national de la danse, 2004), 93.

d'une *pratique créative avec un langage et un sens propre*¹¹⁵ à partir duquel s'établit un dialogue avec d'autres disciplines¹¹⁶. Ces « nouvelles tendances ¹¹⁷» incluent un éventail plus ample d'outils conceptuels, matériels et stratégiques, qui pourraient s'appliquer à un champ dépassant les arts scéniques ou celui de la danse¹¹⁸ et reprennent le concept de « champ expansé » utilisé par Rosalind Krauss (1941) dans un article de 1979, pour faire référence à la multiplicité de médias et à l'extension des opérations qui peuvent être utilisées dans l'art, spécifiquement dans la sculpture¹¹⁹. Dans ce sens, nous utilisons la notion de « chorégraphie *expansée* » (*expanded choreography*) pour faire sortir la chorégraphie du champ scénique et l'appliquer à d'autres contextes, à d'autres corps, et avec d'autres objectifs. Cette notion, liée aussi à celle de post-danse, se fonde sur le divorce entre danse et chorégraphie pour autonomiser leurs champs et ouvrir leurs possibilités d'application.

Dans les années 2000, les discours qui élargissent la notion de chorégraphie sont nourris par des collaborations interdisciplinaires qui génèrent de *nouvelles organisations productrices de sens*¹²⁰ qui traversent des regards pratiques et théoriques : Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier (*Allitérations*, 2002), Isabelle Launay et Boris Charmatz (*Entretenir – A propos d'une danse contemporaine*, 2003), Guy Cools et Alain Platel (*The Political Body*, 2011),

¹¹⁵ L'anthropologue James Leach suggère que « l'émergence, au cours des deux dernières décennies, de publications d'idées chorégraphiques indique une réelle volonté de la part des grands chorégraphes de montrer que la chorégraphie est une pratique intelligente et créative qui a son propre langage et sens. » Traduction libre de l'original : "The emergence in the last two decades of publications of choreographic ideas indexes a real desire on the part of leading choreographers to show that choreography is an intelligent and creative practice that has its own language and sense" in : James Leach, « Choreographic Objects: Contemporary Dance, Digital Creations and Prototyping Social Visibility », *Journal of Cultural Economy* 7, n° 4 (2 octobre 2014): 463, <https://doi.org/10.1080/17530350.2013.858058>.

¹¹⁶ Voir : André Lepecki, *Agotar la danza « performance » y política del movimiento* (Barcelona: Mercat de les Flors, 2009); Allsopp et Lepecki, « Editorial ».

¹¹⁷ Sur le panorama particulièrement français à propos de ces nouvelles tendances, voir ; Gérard Mayen, « Déroutes : la non non-danse de présences en marche », *Rue Descartes* 44, n° 2 (2004): 116, <https://doi.org/10.3917/rdes.044.0116>.

¹¹⁸ Sur ce sujet voir : Mette Edvardsen, Mårten Spångberg, et Andersson Danjel, éd., *Post-Dance* (Stockholm: MDT, 2017).

¹¹⁹ Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », in *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, 1st ed (Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983), 31-42.

¹²⁰ Comme coécrivain Charmatz et Launay, il s'agit ; « d'essayer d'inventer de nouvelles organisations productrices de sens », même si « le sens est une jungle que chacun défriche comme il peut », dans ; Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir: à propos d'une danse contemporaine*, Parcours d'artistes ([Pantin] : Dijon: Centre national de la danse ; Presses du réel, 2003).

Bojana Cvejić et Anna Teresa de Keersmaecker (*Carnets d'une chorégraphe: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, 2012), Tim Etchells et Meg Stuart (*Shown and Told*, 2016), etc...

Une fois clarifiée l'idée que la chorégraphie n'est pas uniquement liée à la danse, nous précisons que l'intérêt de cette recherche sont les relations entre l'espace, le temps, et le mouvement ainsi que les transformations que le corps ressent et crée en se mettant en relation avec ces éléments. Il s'agit bien d'une possibilité dans cette rencontre chorégraphique de *déplacer nos habitudes*¹²¹ pour dynamiser d'autres options de dialogue avec les coordonnées de l'espace et du temps et trouver d'autres possibilités d'incarnation d'un état relationnel. Pour cela, il faut aussi contextualiser l'apport que le mouvement performatif apporte à notre recherche. Ce mouvement pose le corps comme lieu vital de résistance : un corps considéré comme un texte qui peut contenir un évènement, et ainsi, en dépit de sa fugacité, peut prendre une position révélatrice. La performance nous intéresse par sa capacité à charger les corps d'autres lectures, à devenir un document corporel dans le sens d'habiter un moment et sortir d'un état présent linéaire¹²² pour entamer un dialogue temporel qu'une présence corporelle soutient ou pas, comme l'indique la chercheuse spécialiste en théorie de la performance et de la danse slovène Bojana Kunst (1969) :

Une performance qui permettrait un état corporel d'intensités, mais nous donnerait également la licence de rêverie. Une performance qui pourrait être un champ expérientiel de modes de devenir affectifs et perceptifs. Un évènement qui se permettrait également de ne pas se produire, qui serait toujours, interrompu en milieu de phrase¹²³.

¹²¹ Dans le sens que Christophe Wavelet donne : « [...] il n'y a rencontre comme telle, qu'en tant qu'elle fait évènement, qu'en tant qu'elle ouvre sur des horizons insoupçonnés. De ce fait, elle nous enjoint de produire de constants déplacements dans nos habitudes (qu'elles soient de perception ou de lecture), à fournir un effort, un travail pour que nous accordions à son instance et, souvent aussi, à renoncer à des grilles d'analyses devenues historiquement insuffisantes, inadéquates ou inopérantes » in : Christophe Wavelet, « Ici et maintenant. Coalitions temporaires », *Mouvement*, n° 2 (octobre 1998): 18-21.

¹²² Bachelard avertit « de combien de rêveries nous prive la lecture linéaire ! Des telles rêveries sont des appels à la verticalité. Elles sont des pauses de récit durant lesquelles le lecteur est appelé à rêver. Elles sont très pures car elles ne servent à rien. » Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 11. ed, Quadrige (Paris : Presses Univ. de France, 2012), 189.

¹²³ Traduction libre de l'original : « A performance that would enable a bodily state of intensities, but would also give us the licence to daydream. A performance which could be an experiential field of affective and perceptive modes of becoming. An event which would also allow itself not to happen, which would be always, interrupted in mid-sentence » in : Bojana Kunst, « On Potentiality and the Future of Performance », in *Ungerufen: Tanz und Performance der Zukunft = Uncalled: dance and performance of the future*, Recherchen / Theater der Zeit 68 (Berlin: Theater der Zeit, 2009) récupéré de : <http://wp.me/p1iVyi-1Q>.

Dans les années quatre-vingt-dix, les études performatives théorisent sur l'événement éphémère, sur cette particularité de fugacité des arts vivants en général et sur la performance en particulier. Le *Unmarked : La politique de la performance* de Phelan, pose cette impermanence comme la caractéristique qui peut permettre à la performance d'échapper au système. La performance est l'exemple le plus frappant de l'action présente, du potentiel des actions directes du corps considéré comme lieu des événements. À ce propos, dans l'introduction de l'ouvrage *Agotar la danza* d'André Lepecki (1965), Jaime Conde-Salazar (1974) écrit :

Nous devons cesser de penser au sujet de la disparition comme à un phénomène qui nous condamne à des tâches ardues qui essaient, en vain, d'attraper ou d'archiver ce qui s'échappe toujours. Peut-être cette disparition inévitable et constante qui donne nature à tout ce qui est vivant (ici plus que partout ailleurs, merci Peggy Phelan) est la porte pour se libérer de la notion moderne du présent comme un écrasant « maintenant »¹²⁴.

De ce débat émerge la question de l'éphémère, qui touche le corps d'une dimension temporelle donnant de la valeur à l'impermanence en tant que centre de gravité de l'existence, en reconnaissant les potentialités d'un sens autre, en dehors du système de production d'une logique capitaliste et rationaliste.

Dans la perspective de chercher une autre logique, nous nous inscrivons dans l'art contemporain comme lieu de discussion, d'échange des connaissances, et de dialogue avec d'autres disciplines. Cette ouverture disciplinaire bénéficie du regard critique que nous posons sur les problématiques et nous permet d'actionner *des possibles*, de penser et de peser sur ce que nous faisons, de douter et d'incorporer la mise en question comme partie du processus créatif pour se positionner et s'inscrire dans le corps, et finalement d'écrire cette expérience qui consiste à s'incarner.

L'histoire chorégraphique est bien évidemment plus vaste que les trois mouvements ici signalés. Des pratiques et des œuvres chorégraphiques rendent compte de la recherche et

¹²⁴ Traduction libre de l'original : "Necesitamos poder dejar de pensar la desaparición como un fenómeno que nos condena a tareas extenuantes que intentan, en vano, atrapar, registrar o archivar lo que siempre se escapa. Quizás, ese inevitable y constante desaparecer que da naturaleza a todo lo vivo (aquí, más que en ningún otro lado, gracias Peggy Phelan) no es sino la puerta para liberarse de esa noción moderna del presente como un aplastante y absoluto "ahora"." in : André Lepecki, *Agotar la danza « performance » y política del movimiento* (Barcelona: Mercat de les Flors, 2009), 10.

de la création en s'appropriant un discours et un langage qui émergent de problématiques liées au contexte sociopolitique des corps qui dansent. Cette discipline contribue à sa propre autonomie et énonce l'édification de la singularité d'un corps tout en bâtissant des processus collectifs, sans se découpler du milieu. L'intérêt de repérer ces trois mouvements est de situer notre positionnement théorique et pratique sur la potentialité de créer chorégraphiquement à partir d'une conception du corps en lien avec le milieu qui accueille sa singularité et son inscription au monde, pour nous renouveler en tant que corps ; physiques, critiques, et poétiques.

Le cadre historique de la démarche des courants artistiques sert à comprendre le rapport entre poétique et politique qui nous intéresse dans notre approche chorégraphique ; en rappelant l'historien d'art Meyer Shapiro (1904-1996) pour qui « tout art est représentationnel. Il n'existe pas d'« art pur » non conditionné par l'expérience », Ramsay Burt explique que « [p]our les mêmes raisons, il n'y a pas de 'danse pure' non contaminée par son contexte social et politique »¹²⁵. Réfléchir au contexte de ces tendances artistiques pose les assises du champ chorégraphique duquel nous partons, et précise l'approche de la situation de création comme outil à partir duquel il est possible de construire d'autres matrices relationnelles. Celles-ci donnent une structure à un langage chorégraphique, un développement critique du sens de l'expérience et une puissance poétique à la situation de création.

Nous étudions les discours et les processus concernant le corps comme des documents critiques pour élargir la pensée chorégraphique et nourrir la recherche du corps comme lieu d'énonciation et lien au milieu. Nous nous inspirons de la chorégraphie comme production de ressentis pour créer des actions et chercher des sensations qui nous font expérimenter et analyser les situations à partir d'un autre point de vue, depuis d'autres positionnements et surtout en essayant d'autres possibilités de réagir, de contempler, de réfléchir et de donner

¹²⁵ In Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: performative traces* (London ; New York: Routledge, 2006), 9. Notre traduction de l'original ; « 'all art is representational. There is no "pure art" unconditioned by experience' (Shapiro 1978: 196). For the same reasons there is surely no "pure dance" uncontaminated by its social and political context ».

des réponses alternatives aux problématiques de nos existences, trouvant dans l'art une voie pour soutenir d'autres formes d'expérience de vie.

Nous proposons une ouverture de la pratique chorégraphique comme champ disciplinaire pour se rendre disponible à d'autres corps et à d'autres objectifs que ceux de la danse. Il s'agit de pratiquer une chorégraphie *expansée* qui met à disposition les connaissances, les techniques et les savoirs relationnels du corps avec l'espace, le temps et le mouvement, pour découvrir de nouvelles structures dans nos corps, avec les autres et le monde.

Dans cette recherche, nous nous appuyons aussi sur des textes pour déconstruire notre discours et pour questionner l'objectif et la forme du passage par le corps, qui fait émerger, à chaque fois, le besoin de créer chorégraphiquement. Il ne s'agit pas de cadrer notre recherche-crédation par des concepts philosophiques ou de chercher des concepts pour une expérience qui échappe à la transcription en mots. Cependant, les notions posent des points d'interrogation, des points de suspension, et parfois des manières de nommer, qui invitent à penser avec une artiste ou avec un philosophe à propos d'un ressenti. En ce sens, le mouvement s'appuie sur une constellation de notions qui ouvre le champ des possibles à une étude du corps. Nous envisageons la création chorégraphique comme une situation qui réunit - par des processus différents - des corps pour penser, réfléchir et écrire.

Dans la perspective de repenser nos positionnements, nos façons d'être au monde, nous interpellons l'état relationnel de ce corps que nous sommes, et plus précisément, l'*architecture intime* que nous composons dans la proposition chorégraphique. Le point de départ de cette élaboration est la condition créatrice du corps, que nous étudions à travers ses potentialités, pour expérimenter les liens relationnels avec un milieu qui nous façonne.

1 La pratique chorégraphique : un champ expansé

Comme nous l'avons vu, nous assistons aujourd'hui à une série de transformations dans les pratiques artistiques, de recherche et de pédagogies des arts. La nécessité de repenser la pratique chorégraphique dans ce cadre complexe et dynamique, a conduit à un profond débat sur le cadre conceptuel, sur la pratique et l'approche relationnelle du corps, de la danse et de la chorégraphie. Réfléchir sur l'art comme pratique, génère une pensée qui produit différentes échelles de discours et un positionnement envers le monde à partir duquel il s'agit d'appréhender, de confronter et d'analyser les expériences.

Dans cette optique, nous nous approprions la chorégraphie comme un champ *expansé*. Nous pensons qu'élargir la chorégraphie au-delà de ses frontières artistiques implique de donner une autre structure au champ chorégraphique et d'assumer des fractures ontologiques pour chercher une pratique *expansée*. Dans ce sens, Mårten Spångberg propose une définition de la chorégraphie en tant que connaissance, comme une « opportunité d'activer des formes de navigation dans le monde. Si la chorégraphie peut être entendue comme connaissance, elle devient une façon d'approcher et de mener la vie »¹²⁶.

Pour le performeur et chercheur de l'Université d'Auckland, Mark Harvey,

Un tel cadrage de la chorégraphie est potentiellement plus ouvert aux conditions de découverte que le cadrage qui le limite à la danse ou au mouvement. Il est possible d'inclure non seulement la danse, le mouvement et le corps, comme le suggère Forsythe (2008 : 5-7), mais aussi ce qui se trouve au-delà dans les négociations entre la danse et l'art de la performance. D'autres perspectives connexes incluent la prémisse de Jeroen Peeters que la chorégraphie est le processus de création autant que ce qu'elle produit (2007 : 112), tandis qu'Andrew Hewitt souligne que la chorégraphie concerne les relations sociales, les expériences, l'esthétique et la politique (cité dans Pristas, 2009)¹²⁷.

¹²⁶ Spångberg, « Post-Dance, an Advocacy », 367.

¹²⁷ Traduction libre de l'original : « *Such framing of choreography is potentially more open to conditions of discovery than framing that limits it to dance or movement. There is potential to not only include dance, movement and the body, as Forsythe (2008: 5-7) suggests, but also what lies beyond this in negotiations between dance and performance art. Other related perspectives include Jeroen Peeters's premise that choreography is the process of creation as much as what it produces (2007: 112), while Andrew Hewitt stresses that choreography concerns social relations, experiences, aesthetics and politics (quoted in Pristas, 2009).* » in : Harvey, « Performance Test Labour », 24.

Dans cette volonté d'ouvrir le champ chorégraphique pour le rendre disponible à divers corps, la proposition répond d'abord à un désir de partager l'expérience d'un corps en mesure de (se) recréer, de continuer à se construire à partir de relations plus attentionnées.

Puis, il y a un besoin ontologique lié à la recherche de notre gravité, aux possibilités de nous énoncer à partir d'une *(re)prise de corps* et d'intégrer d'autres sens en étant présent dans une situation donnée. Cela ouvre une discussion disciplinaire à propos de ce que la chorégraphie peut créer comme pratique dans des espaces autres que la scène et avec des corps non formés/ formatés par des techniques de danse. Mais c'est aussi une réflexion sur ce qu'il nous intéresse de partager par la pratique chorégraphique : comment concevoir un usage créatif et relationnel du corps ? Quelles techniques et quelles méthodologies appliquer dans cet élargissement du champ chorégraphique ?

L'élargissement du champ que nous proposons, n'est pas seulement dans l'association implicite entre danse et chorégraphie. Nous questionnons la discipline artistique à partir d'un élément social commun : le corps. Le champ chorégraphique expansé est une approche différente du corps et de ses relations. Le fait de reformuler la notion de chorégraphie, cherche à élargir le champ artistique afin d'appliquer les connaissances de cette discipline à d'autres sphères¹²⁸. Or, notre proposition passe par une pratique sociale-sensible qui n'est pas centrée sur le fait de « penser avec le corps » mais qui réfléchit aux outils chorégraphiques à développer pour une telle pratique : quels savoirs engageons-nous pour inclure n'importe quel type de corps ? Quelle qualité du mouvement devons-nous impulser dans une situation de création ?

Si l'on admet que les éléments fondamentaux de la chorégraphie – temps, espace, mouvement – peuvent s'étudier au-delà de la danse et que ces dits éléments en relation avec le corps peuvent générer une pratique sociale dans une sphère publique, cela offre un nouvel

¹²⁸ Par exemple, le projet initié par le professeur en danse et chercheur en arts Scott deLahunta et le chorégraphe Wayne McGregor (1970) pour impliquer des praticiens du domaine des sciences cognitives dans la recherche de liens entre la créativité, la chorégraphie et l'étude scientifique du mouvement. Pour consulter le site web de documentation de Choreography and Cognition ; <http://www.choreocog.net>

usage de la chorégraphie. Comment pouvons-nous penser et former des savoirs et des ressentis à partir d'expériences qui relèvent des potentialités du corps ?

En m'appuyant sur la chorégraphie comme champ *expansé*, j'élabore des stratégies corpographiques comme possibilités de construire des façons de se mettre en relation avec le milieu, et d'être présente dans une situation. Un point central dans la conception de dispositifs chorégraphiques est de rendre possible des relations différentes de celles qui nous sont habituelles pour renouveler les sensations qu'expérimentent les corps. L'ouverture est ainsi dans les formes possibles d'écriture du corps. Notre proposition est que le corps visible s'inscrit en tant que sujet d'écriture à travers sa présence. Une écriture comme une production du corps en tant qu'expérience intime et relationnelle. Nous ne sommes pas sur une activité scripturale d'un texte, nous sommes dans un processus d'énonciation que prend le corps vivant. C'est l'agir et le ressentir d'un corps qui dialogue avec le temps et s'inscrit dans un espace.

La proposition a comme première intention de découvrir les potentialités du corps : ce qu'un corps fait ou ne fait pas dans un cadre chorégraphique d'exploration relationnelle. C'est sous cet aspect de l'action, du faire, que le corps peut se (re)construire. Il s'agit de poser l'attention sur un corps en construction qui, à travers son état relationnel, restitue un flux entre sa consistance intime et le monde extérieur. Par exemple, des mises en relation se construisent à partir de la position du corps dans l'espace, de l'usage du temps et de l'exploration du changement de poids qui donnent forme à l'expérience. Nous situons ce corps vivant dans un mode de connaissance sensible qui explore et reconstruit son état relationnel à travers la proposition chorégraphique¹²⁹.

L'accent est mis sur la situation de création qu'approfondit un moment de *(re)prise de corps* dans l'espace. Cette expérience est une manière de (re)construire un état relationnel, une source de transformation du corps et devient un modèle pour expérimenter le vivant dans sa relation à un milieu lui-même vivant. Dans ces perspectives, la pratique chorégraphique

¹²⁹À propos du modèle chorégraphique, l'anthropologue François Laplantine (1943) écrit : (...) « en ce qui concerne plus précisément le corps, un mode de connaissance non plus anatomique ni même physiologique, mais - nous le verrons bientôt - chorégraphique. » François Laplantine, *Le social et le sensible: introduction à une anthropologie modale*. L'anthropologie au coin de la rue Paris: Téraèdre, 2005, 37.

visé un autre usage du corps : approfondir notre état de présence et dynamiser d'autres ressentis et participer à une épistémologie qui interroge les conditions de pratique des connaissances. Ce questionnement génère d'autres prises de position, d'autres relations, qui ne reproduisent pas l'organisation sociale à laquelle nous prenons part habituellement.

2 La (re)prise de corps

La *(re)prise de corps* c'est agir avec toute notre intégralité politique et sociale, par une pensée et une réflexion sensible qui font acte de transformation ; s'accorder à soi-même, comme un instrument, s'accorder le temps d'être. L'être-au-monde que nous travaillons sous la notion de *(re)prise de corps*, conduit à élargir, corporellement, cette prise de conscience. Cela revient à saisir les énergies que nous activons et les postures choisies à partir de notre *architecture intime*, pour trouver notre place dans le monde. Cette rencontre est dynamique et contient un processus de recherche qui exige du temps et de l'espace, ainsi qu'une pratique assidue. Est-il possible d'appréhender la *(re)prise de corps* en tant que processus d'incorporation d'une conscience à partir d'une pratique chorégraphique ?

Ledit processus représente un engagement dans des actions visant à produire d'autres dialogues et apporter d'autres tensions dans un questionnement constant qui reconfigure sans cesse la situation du corps en prise avec le milieu. Cette possibilité d'essayer des postures du corps qui prennent volume, poids et importance dans l'espace et dans un temps accordé est la question centrale : incarner des décisions qui passent par le corps et une prise de conscience qui puisse contenir des actions spécifiques de transformation. La dimension poético-politique, qui est le fruit d'une décision et d'un positionnement dans l'espace, apparaît ainsi. Schlanger décrit le pouvoir poétique comme « ce sens (qui) ne peut se formuler qu'à travers des figures, dans la distance, le détour, le décalage. Et, par conséquent, toute clarté intelligible se constitue nécessairement sur un noyau opaque. Mais cette opacité qui est d'une certaine façon le point aveugle de notre dire, en fait aussi la dimension, ou le pouvoir poétique »¹³⁰. Celui-ci mobilise l'attention sur des relations qui ne sont pas prédéfinies. Nous essayons de mouvoir la pensée, d'inverser le corps et de chercher les imprécisions à travers

¹³⁰ Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Histoire des sciences humaines (Paris: L'Harmattan, 1995), 262.

l'improvisation comme technique dans le processus d'écriture chorégraphique, qui parfois commence par les notions et parfois par les actions.

J'improvise, le silence m'arrête. J'improvise, je reviens au texte, puis, je reviens au mouvement. « E-mouvoir » les accidents dans le corps, rechercher l'envers de la pensée, sentir au milieu des improvisations les imprécisions qui reviennent (par exemple ; qu'est-ce qui n'est pas un corps ?) Je laisse venir le silence corporel, je m'accorde, exercice de mise au point du corps qui nettoie le sentirpenser pour accueillir d'autres sensations. J'improvise à nouveau et je mobilise un nouveau chemin d'écriture (par exemple ; qu'est-ce qu'avoir un corps ?)

Nous voulons expérimenter par l'exercice chorégraphique les possibilités de répondre à partir d'une exploration du sujet même, de ce questionnement depuis le corps ; tentatives de tisser une correspondance qui inclut un ressenti qui est un mouvement, qui est vivant. Nous proposons dans la pratique chorégraphique de prêter attention à cette tension intime qui palpite et qui nous transforme car ces mouvements nous révèlent sur notre propre processus de construction.

3 Bâtir l'architecture intime

L'*architecture intime* est une notion proposée, depuis une pensée indissociable d'un ressenti chorégraphique¹³¹, comme proposition active pour nous approcher du corps comme une matière en construction, incarnant cette singulière élaboration à partir de notre gravité. La gravité est comprise comme ce qui me touche et ce par lequel je me laisse toucher, ce qui me porte et la qualité qui m'importe en tant que corps ; la texture du toucher et la tonalité qui me soutiennent en tant que corps. La chorégraphe et danseuse étasunienne Meg Stuart (1965) explique : « il me semble que la danse, c'est quelque chose qui a trait avec ce qu'on appelle l'"intime" et qu'elle advient chaque fois qu'un corps se révèle à soi-même »¹³². C'est

¹³¹ Joseph Rykwert avait connecté l'architecture à la chorégraphie. Ici, nous reprenons sa proposition au sens inverse : nous partons d'une pensée chorégraphique pour proposer la notion d'*architecture intime*. Voir : Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture*, 1. MIT Press paperback ed (Cambridge, Mass. London: MIT, 1998).

¹³² Cité dans : Philippe Guisgand, « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique », *Staps* 74, n° 4 (2006): 129, <https://doi.org/10.3917/sta.074.0117>.

cette révélation d'un processus qui nous (re)construit ce que nous appelons l'*architecture intime*.

La notion d'*architecture intime* assemble deux mots avec des connotations de lieux différents, qui annonce des appartenances à des sphères presque contraires. L'atypique combinaison des mots génère une réflexion sur la pertinence d'une sphère privée et d'une sphère publique. Cela nous emmène vers une situation qui peut paraître paradoxale. Pourtant, avec la notion d'*architecture intime* nous cherchons à faire référence à une situation de construction plus complexe, une structure visible dans une sphère publique et qui s'appuie sur un processus intérieur, singulier. Il s'agit d'approfondir la façon de nous construire à travers un exercice d'existence que nous décançons dans la pratique chorégraphique. Cela veut dire qu'au-delà de l'acte volontaire de se reconstruire en permanence, à travers la situation de création, nous cultivons l'élaboration de cette *architecture intime* comme une traversée poétique, un exercice relationnel, dans le sens d'une pratique qui approfondit le vivant et son caractère d'existence. La notion propose de partir d'un composé intime comme fondation pour pratiquer une prise de volume, de poids ; saisir une situation tangible de notre profondeur. Nous proposons d'étudier dans la pratique chorégraphique, la tension entre le ressenti interne et la façon de nous exposer.

Nous nous intéressons au *sens élargi* de l'architecture comme l'art qui conçoit des espaces¹³³. Avec la notion d'*architecture intime*, nous mettons en place une relation d'agencement visant à reconstruire notre corps et à donner forme aux possibles. La proposition de cet embranchement des mots, pour notre étude c'est la possibilité de se renouveler, de revenir au corps, de se construire dans le sens de créer, de restaurer et de transformer des espaces (dans ce cas : une (re)prise *de corps*).

Le terme « architecture » permet ainsi de reconnaître au corps la possibilité de se créer dans l'acte de bâtir, un usage qui fait appel aux potentialités – physique, critique et poétique - par le travail du corps. Selon Nathaniel Coleman, l'architecture anticipe, rappelle et *analogise*

¹³³ Mickäel Labbé utilise le terme « sens élargi » de l'architecture pour définir le champ de l'architecture en reprenant la formule d'Auguste Perret : « tout ce qui occupe de l'espace appartient au domaine de l'architecture » dans : Mickäel Labbé, éd., *Philosophie de l'architecture: formes, fonctions et significations*, Textes clés de philosophie de l'architecture (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2017), 17-18.

le corps et les conditions d'être dans le monde¹³⁴. Puis, en ajoutant le qualificatif « intime » nous soulignons la singularité, la structure et les ciments de l'intérieur. François Jullien écrit : « (1) que l'intime est le plus essentiel en même temps que le plus retiré et le plus secret, se déroband aux autres ; (2) que l'intime est ce qui associe le plus profondément à l'Autre et porte partage avec lui. »¹³⁵

La notion d'*architecture intime* dévoile le jeu fondamental du dedans et du dehors : bâtir quelque chose qui porte une structure propre et dans le même temps, fait partie d'un ensemble dans l'espace public. Notre *architecture intime* a également une position et un support dans l'espace : des coordonnées, axes, altitudes, une lecture spatiale qui fait référence à une possible transformation. Par ailleurs, la rencontre entre l'espace et le corps génère de multiples relations, instables et dynamiques, aux différents degrés de porosité. Nous proposons le terrain de la pratique comme lieu d'apprentissage du corps pour expérimenter - entre l'équilibre et des tensions - ses potentialités en lien avec l'espace.

La pratique chorégraphique est un lieu propice pour les jeux de relations : coordonnées, méditées, dirigées, etc... Nous sommes particulièrement intéressés par l'étude des positionnements du corps face à des relations imprévues, non prescrites, hors normes. Nous utilisons l'improvisation comme technique pour approfondir des relations qui nous permettent de nous voir et de prendre position à partir d'un autre point de vue. « La vie est expérience, c'est-à-dire improvisation, utilisation des occurrences : elle est tentative dans tous les sens »¹³⁶. Par exemple, les principes du *contact improvisation*¹³⁷, génèrent dans la pratique une forme de connaissance sensible de nous-mêmes et aussi des formes sociales. Nous travaillons à partir d'un positionnement non-systémique dont les formes nous apportent

¹³⁴ Nathaniel Coleman, *Materials and Meaning in Architecture: Essays on the Bodily Experience of Buildings*, Bloomsbury Publishing Plc (Great Britain, 2020), 286 L'auteur soutient que l'architecture est principalement vécue par le corps entier, par les sens, en particulier par le toucher.

¹³⁵ François Jullien, *De l'intime : loin du bruyant amour*, Le Livre de poche (Paris: Librairie générale française, 2014), 22.

¹³⁶ Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*. Deuxième édition revue et augmentée, Bibliothèque des textes philosophiques Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2015, 147.

¹³⁷A ce sujet voir la thèse de Romain Bigé, « Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le contact improvisation » (Thèse de doctorat en Philosophie, Paris Sciences et Lettres (ComUE), École doctorale Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales, 2017).

des informations et des sensations qui, malgré le chaos et le manque de repère, gardent une fluidité, et cela nous révèle d'autres formes de mise en relation.

Des stratégies corpographiques et des dispositifs chorégraphiques permettent d'expérimenter les potentialités du corps face à une nouvelle situation. Les états relationnels ne sont pas toujours dans le champ du contrôle et nous cherchons comment activer l'énergie créatrice pour écrire dans l'espace, et découvrir à partir de notre *architecture intime* d'autres façons de nous soutenir, d'être dans l'espace et avec les autres.

La présence et l'activation possibles de notre structure corporelle, ne nous intéressent pas seulement dans un registre physique. Les relations entre le corps et l'espace passent par différents reliefs, négociations et décisions : de force, d'endurance, de créativité, de sensibilisation, etc. Nous considérons que construire un processus dans lequel le corps peut apprendre de lui-même grâce à la mise en relation avec d'autres corps, c'est donner de la gravité à notre *architecture intime* dans le sens de « bâtir » une structure qui entretient un dialogue poétique, permettant de mener aussi une réflexion critique. Les caractéristiques relationnelles avec l'extérieur de l'architecture nous semblent pertinentes pour composer ainsi une structure intime qui soutient des dialogues avec le milieu. En d'autres termes, dans la relation extérieure qu'entretient une *architecture intime*, nous nous intéressons à la forme et au fond de la prise de position, aux possibilités de créer à partir du potentiel du corps dans une situation spécifique. Dans cette porosité entre l'intérieur et l'extérieur, nous nous demandons ; comment nous adapter à une situation et réaménager l'espace et/ou le temps pour nous soutenir ? Le fait de reconfigurer notre *architecture intime* et de configurer également l'espace qui nous soutient, ne se produit pas seulement à travers les structures physiques. Dans ce cheminement, il y a des prises de décision, des questionnements, de la dissidence. C'est-à-dire, un discours critique qui cultive la pensée, l'action et le poétique¹³⁸, qui donne du temps à la puissance sensible de créer ou de participer à une situation de création et de prendre une position.

¹³⁸Nous préférons employer le mot « poétique » au lieu de créatif, dans le sens de donner du poids à la possibilité de l'art de faire.

Les relations entre « nous soutenir » et « soutenir la situation », passent par des positions abstraites, des mouvements concrets, etc... qui traversent un espace et se produisent dans un temps donné, et qui forment un réseau sensible. Un potentiel plus complexe qui va au-delà du physique et peut-être plus subtil qu'une observation critique ; ce qu'il est possible de créer nous le nommons « poétique ».

4 La relationalité

La *relationalité* est une perspective qui existe dans la grande majorité des cosmogonies non-occidentales¹³⁹ et dont le principe fondamental est que « toutes les choses du monde sont faites d'entités qui ne préexistent pas aux relations qui les constituent »¹⁴⁰. A l'opposé de l'ontologie dualiste de l'Occident moderne, dans les ontologies relationnelles l'individu n'est pas déconnecté de la communauté, ni la communauté de son environnement ; les humains sont en relation avec le non-humain et l'existence est définie par l'ensemble de relations avec tout ce qui est autour¹⁴¹. Ces ontologies relationnelles sont, pour l'anthropologue Colombien Arturo Escobar (1951), une alternative aux formes d'organisation sociale modernes, libérales, étatiques et capitalistes et ouvrent une possibilité de construire des conceptions *pluriverselles* du monde.

Nous nous inspirons des cosmogonies relationnelles pour concevoir et incarner la chorégraphie comme une activité, située et relationnelle, productrice de sens et de connaissances : située car la chorégraphie ne peut pas s'abstraire du fait qu'elle est incarnée par des corps marqués/influencés par des situations et des contextes spécifique¹⁴² ;

¹³⁹ Dans la philosophie japonaise, par exemple, voir : Jacinthe Tremblay, « Néantisation et relationalité chez NISHIDA Kitarô et WATSUJI Tetsurô », *Théologiques* 4, n° 2 (16 mars 2009): 63-82, <https://doi.org/10.7202/602440ar>.

¹⁴⁰ Escobar, *Sentir-penser avec la Terre*, 75.

¹⁴¹ En France, Philippe Descola a analysé des ontologies non dualistes (ou naturalistes, comme il les appelle) qui ne séparent pas Nature et Culture. Voir : Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Bibliothèque des sciences humaines (Paris NRF : Gallimard, 2005).

¹⁴² Le philosophe portoricain Ramón Grosfoguel (1956) développe une critique à la philosophie Moderne/Occidentale fondée sur ce qu'il appelle l'égo-politique de la connaissance. Dans cette égo-politique de la connaissance, « le sujet d'énonciation est effacé, occulté, dissimulé » ; c'est une philosophie dans laquelle le sujet épistémique n'a ni sexualité, ni genre, ni ethnicité, ni race, ni classe, ni spiritualité, ni langage, ni localisations dans les relations de pouvoir ; un sujet dont la production de vérité repose sur un monologue intérieur indépendant de toute relations avec quiconque en dehors de lui-même ». A cette égo-politique de la connaissance, et en suivant à des penseurs décoloniaux tels que Grosfoguel ou Mignolo, nous affrontons la corpolitique de la connaissance dans laquelle la production épistémique est incarnée par un corps et sa situation

relationnelle car nous cherchons à prendre conscience du fait que nous sommes en relation avec tout ce qui constitue notre milieu et à créer, à partir des stratégies chorégraphiques, de nouveaux rapports, plus équilibrés, avec nous-mêmes, avec les autres et avec l'univers, qui soient producteurs de sens et de connaissance. Nous reprenons ici les réflexions autour de la post-dance et la proposition de Mårten Spångberg qui définit la chorégraphie comme une « opportunité d'activer des formes de navigation dans le monde. Si la chorégraphie peut être entendue comme connaissance, elle devient une façon d'approcher et de mener la vie »¹⁴³, nous entendons la chorégraphie comme une source de savoirs et connaissances.

Dans ce sens, nous reprenons la proposition du philosophe et biologiste Chilien Francisco Varela de dépasser le vieux débat philosophique entre l'objectivisme et le subjectivisme, pour concevoir les processus de construction de notre vision du monde -notre cosmogonie- comme une *énaction*. Pour Varela : « la cognition, loin d'être la représentation d'un monde pré-donné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans monde »¹⁴⁴. En suivant la phénoménologie de Merleau-Ponty¹⁴⁵, cette perspective réfute la séparation entre corps et esprit et nous laisse comprendre que « le monde n'est pas quelque chose qui nous est donné, mais quelque chose à quoi nous sommes constamment connectés, lorsque nous bougeons, touchons quelque chose, mangeons ou respirons »¹⁴⁶. En suivant à Escobar, pour qui « [...] les ontologies existent, 's'énactent', au travers de pratiques : loin de se limiter à des imaginaires, des idées ou des représentations, elles se déploient sous la forme de pratiques concrètes. Ces

spécifique. Voir : Ramón Grosfoguel, « Vers une décolonisation des "uni-versalismes" occidentaux : le "pluri-versalisme décolonial", d'Aimé Césaire aux zapatistes », in *Ruptures Postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Cahiers libres (Paris: La Découverte, 2010), 120.

¹⁴³ Mårten Spångberg, « Post-Dance, an Advocacy », in *Post-Dance* (Stockholm: MDT, 2017), 367.

¹⁴⁴ Varela et al., *L'inscription corporelle de l'esprit*, 35.

¹⁴⁵ Varela explique que la phénoménologie est néanmoins restée prisonnière de ce qu'il appelle « l'angoisse cartésienne » et n'a pas pu sortir de la théorie : « Aux yeux de Merleau-Ponty, la science et la phénoménologie expliquaient notre existence concrète, inscrite dans un corps, en venant toujours après les faits. Cette méthode s'efforçait de saisir l'immédiateté de notre expérience non réflexive et tentait de lui donner une voix dans la réflexion consciente. Mais étant précisément une activité théorique postérieure aux faits, elle ne pouvait retrouver la richesse de l'expérience ; elle ne pouvait être qu'un discours à propos de cette expérience ». in : Varela et al., 48-49.

¹⁴⁶ Escobar, *Sentir-penser avec la Terre*, 134.

pratiques créent de véritables mondes [...] »¹⁴⁷, la chorégraphie peut être ainsi comprise comme une forme d'*énacter* une cosmogonie.

Les ontologies relationnelles déterminent aussi notre conception du temps et de l'espace. Comme nous verrons plus extensivement dans la troisième partie, nous reprenons le concept « *temps relationnel* » de Rolando Vázquez pour sortir de la compréhension linéaire du temps et expérimenter le temps comme « altérité radicalement multiple qui contient la pluralité de tout le vécu, une pluralité ouverte d'expériences, de mémoires ancestrales, de relations avec les autres, avec nous-mêmes et avec le monde »¹⁴⁸. En référence à la compréhension de l'espace, Henri Lefebvre avait déjà établi, en 1974 dans son ouvrage *La production de l'espace*, une critique à la conception occidentale de l'espace comme préexistant- forme à priori- au Sujet, et propose l'idée que l'espace ne contient pas mais est constitué par l'exercice des corps¹⁴⁹. À partir de cette hypothèse, la chercheuse anglaise en études de la performance Arabella Stanger, propose une « socio-esthétique de la danse » qui part de la déduction que « si l'espace est produit par les activités des êtres humains ayant des relations sociales entre eux, et par conséquent, est le produit de ces relations dans toute leur complexité, alors les principes esthétiques qui forment la production chorégraphique de l'espace devraient se penser comme appartenant à, s'étendant et alimentant le terrain relationnel qui définit le monde social par un temps et un espace, déterminés »¹⁵⁰. Nous partirons de cette compréhension de l'espace comme champ relationnel, mais nous étendrons cette conception, nourrie par les ontologies relationnelles non-occidentales- aux relations entre humains et non-humains, et aux relations entre ce qui « est » physiquement, dans la compréhension occidentale de la présence (présent) et ce qui est dans la compréhension non-occidentale de la précédence (relationnelle).

Ainsi, notre proposition de pratique chorégraphique cherche à faire évoluer l'état des connaissances de notre propre corps physique et poétique ; un moyen d'appréhender notre

¹⁴⁷ Escobar, 114.

¹⁴⁸ Rolando Vázquez et Miriam Barrera, « Entretien avec Rolando Vasquez. Aesthesis décoloniales et temps relationnels. », in *La Désobéissance Epistémique. Rhétorique de la Modernité, Logique de la Colonialité et Grammaire de la Décolonialité*, Critique sociale et pensée juridique, no 2 (Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2015), 179.

¹⁴⁹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 4. éd, Ethnosociologie (Paris: Éd. Anthropos, 2000).

¹⁵⁰ Arabella Stanger, « The Choreography of Space: Towards a Socio-Aesthetics of Dance », *New Theatre Quarterly* 30, n° 1 (février 2014): 73, <https://doi.org/10.1017/S0266464X14000098>.

potentialité relationnelle, le fait de faire partie d'un corps social, de saisir l'espace et de ressentir le temps que nous incorporons. En d'autres termes, c'est avec le concret de la matière corporelle, le poids et le volume tangible de notre corps, et la dynamisation du mouvement et avec toute la poétique, que le même corps construit, comme cette complexité que nous portons et qui nous porte dans le monde ; incarnant les abstractions qui nous composent, les forces d'autres pulsions qui nous créent et qui ne sont pas forcément narratives ni discursives. Ces potentialités du corps créent des situations qui peuvent l'amener à trouver sa propre dramaturgie, celle d'un corps qui se pense par lui-même et surtout, en relation. Nous comprenons la mise en relation avec le milieu à partir d'un corps qui « écrit » - qui dialogue - dans un espace et avec le temps. L'état de disponibilité de ce corps pour dynamiser et prendre une posture, le seul fait d'en faire partie, ou même d'adopter une certaine immobilité, selon nous, passe par une *(re)prise de corps* d'une spatialité et d'une temporalité. Les éléments que nous étudions à partir de l'art chorégraphique comme discipline nous rapprochent des discours, de théories et de techniques du corps qui prennent en considération l'espace, le temps dans lequel un corps se dynamise. C'est par les pratiques corporelles que nous cherchons à créer des mondes relationnels et nous élargissons la création chorégraphique à l'exploration des potentialités du corps dans un sens épistémologique et dans une expérience poétique qui recherche la gravité du corps.

Chapitre 3. Que peut nous apprendre la chorégraphie ?

Cette étude porte sur la chorégraphie comme champ relationnel à travers lequel nous pouvons activer une pensée-en-corps à partir du geste de créer en mettant l'accent sur des écritures incarnées. En suivant Bernard, nous abordons le geste de créer comme un acte qui se travaille et non pas comme un a priori : « l'acte créateur n'est pas le fait du pouvoir inhérent à un "corps" comme structure organique permanente et signifiante. Bien au contraire, un tel acte résulte du travail d'un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées ». ¹⁵¹

Dans la perspective de la chorégraphie *expansée*, cette pratique sensible nous oriente vers l'effort de repenser le discours chorégraphique et de construire un autre paradigme relationnel non hiérarchisé, qui laisse surgir de nouveaux rapports entre *corps et milieu* qui ne se fondent pas sur la causalité ni sur l'attachement à un contrôle des corps pour créer des structures relationnelles. Ces expériences de mise en lien libèrent des formes imposées et cherchent à produire des connaissances à travers une expérience sensible du corps.

L'intention d'analyser et d'expérimenter les potentialités du corps à partir d'une étude qui articule la recherche et la création chorégraphique, cherche à apporter une réponse à l'état relationnel du corps. Il s'agit d'éprouver les techniques et les théories du corps que nous pouvons mettre en place pour développer des stratégies chorégraphiques qui puissent dynamiser des relations plus critiques et créatives avec le milieu.

Nous nous appuyons sur les fondamentaux de la chorégraphie : temps, espace, mouvement pour proposer un travail sensible, à plusieurs niveaux, intimes et communs. Ce processus de création prend racine dans un travail holistique du corps, une mise en situation d'écriture comme manière de créer des formes qui ne soient pas prédéterminées et qui émergent de la rencontre sensible avec l'autre. Ces formes visent la libération de sensations de vitalité, comme une façon créative d'affirmer l'existence, selon l'adage deleuzien : résister c'est créer. Le pari de « jeter le corps », de nous énoncer par le corps, mobilise tout particulièrement un travail sensible sur l'organisation, la position, le déplacement du corps comme forme sociale de connaissance. La mise en relation des éléments chorégraphiques,

¹⁵¹ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Recherches (Pantin, France: Centre national de la danse, 2001), 20.

comme l'espace, le temps, l'énergie sont une manière de comprendre le monde, de découvrir de nouvelles relations, de mettre en pratique diverses manières d'incarner un positionnement : nous pouvons activer une situation d'agencement à travers l'exercice chorégraphique et rendre visible une politique et une poétique propres au corps.

Que peut nous apprendre la chorégraphie sur de nouvelles formes de relations ? En tant que discipline artistique, elle peut proposer des stratégies pour accorder et laisser émerger de nouvelles organisations des corps dans l'espace, construire d'autres façons de nous mettre en relation avec le temps, d'autres manières d'être présent au monde pour y accorder organiquement notre structure corporelle. Un exemple minimal sur le travail de présence peut-être le niveau d'attention et de conscience sur les négociations physiques que nous dynamisons à l'intérieur du corps pour nous mettre debout, ou sur le volume que prend un redressement.

La relation que nous établissons avec nous-mêmes en portant le corps (comment nous portons-nous ?) et l'occupation de ce corps dans la pluralité des espace-temps, définit le cadre de ma recherche. Cette relation imprègne le corps et influe sur l'importance que nous donnons au corps dans sa dimension sociale et sensible. Nous nous interrogeons sur le rôle que nous prenons en tant que corps politique et poétique, dans une structure sociale. En ce sens, nous proposons des stratégies chorégraphiques comme possibilités de créer d'autres relations, hors de l'organisation sociopolitique d'un modèle hégémonique.

À partir de ma formation chorégraphique, je m'interroge sur le cadre formatif suffisamment propice pour donner et recevoir des connaissances pratiques du corps. Quelles connaissances et quels savoirs peut offrir et ou produire la chorégraphie pour pratiquer des formes corporelles à partir d'un nouveau repérage de mise en relation ? Comment une pratique chorégraphique peut-elle générer des champs de connaissances sensibles étudiant le corps en mouvement et découvrir ainsi d'autres organisations du corps social ? Comment une situation chorégraphique peut-elle apporter des ressources pour créer des situations de liberté où l'on puisse pratiquer corporellement des formes *d'être au monde*, découvrir des états relationnels, plus critiques, plus créatifs ?

Dans un monde où le corps est individualisé, réifié et réduit à l'état de marchandise par le pouvoir économique et politique, comment la chorégraphie peut-elle apporter des

éléments constructifs pour que ce corps devienne une énergie créative en résistance par rapport au modèle hégémonique ? Les systèmes de nos sociétés tendent à homogénéiser et à contrôler les corps¹⁵², pourtant, nous pouvons développer des stratégies pour résister et créer des subjectivités et des intersubjectivités alternatives contre celles imposées par le modèle dominant. Ainsi, à travers la chorégraphie nous proposons d'étudier et expérimenter les potentialités du corps afin de réfléchir et d'activer différentes manières de concevoir et d'être corps, avec d'autres modalités que celles qui nous sont habituelles. Pour ce faire, nous proposons une pratique chorégraphique qui engage une écriture du corps pour favoriser les possibilités de s'approprier son dynamisme en relation avec le milieu et pratiquer une autonomie de son énonciation dans une prise de position poétique et politique ; celle d'une *(re)prise de corps*.

Si la chorégraphie étudie, entre autres, les façons d'ordonner les relations entre espace, temps et mouvement, comment apprendre à ressentir de nouvelles structures relationnelles qui laissent surgir des mises en relation autres que celles d'un système ? Cette recherche-création part de la question suivante : comment la chorégraphie peut-elle apporter des connaissances sensibles pour nous rapprocher de notre propre corps afin de mieux nous relier à un corps social ? Nous partons de l'idée que la chorégraphie est un champ qui peut articuler des savoirs et des discours corporels pour nous apporter des ressources et créer des espaces de liberté. Une pratique qui donne du temps pour construire des mises en relation avec soi, avec les autres et avec le contexte et qui situe le corps comme un lieu de rencontre, d'expérience et d'apprentissage.

La chorégraphie est définie classiquement comme l'acte d'organiser des corps en mouvement dans le temps et dans l'espace. En ce sens, André Lepecki propose que les questions des deux projets parallèles de la modernité, à savoir l'accélération du capitalisme et la mise en œuvre d'une mobilité globale et totale comme spectacle, deviennent des questions chorégraphiques :

¹⁵² Comme Foucault l'a mis en évidence à travers le concept de « biopolitique », repris, entre autres, par Agamben et par Esposito. Voir : Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France, 1978-1979*, Hautes études (Paris: Gallimard : Seuil, 2004); Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique: repenser les termes de la politique*, Penser/croiser (Paris: les Prairies ordinaires, 2010); Giorgio Agamben, *Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. par Marilèle Raiola, Homo sacer / Giorgio Agamben 1 (Paris: Seuil, 1997).

Les deux questions, géopolitique et biopolitique, deviennent des questions essentiellement chorégraphiques : décider qui peut ou est autorisé à bouger - et dans quelles circonstances et de quel droit - ; décider où quelqu'un peut se déplacer ; définir quels sont les corps qui peuvent choisir la mobilité totale et quels corps sont forcés au déplacement¹⁵³.

Ainsi, dans cette politique de la mobilité, le mouvement oscille entre deux pôles, le pouvoir et la puissance ; deux formes pour comprendre comment le mouvement peut être politiquement et esthétiquement activé. Nous proposons la chorégraphie comme dispositif pour développer la puissance de l'art face au pouvoir, dans le sens d'une production critique. Ainsi, la chorégraphie peut apporter des outils pour réorganiser des relations dans des situations spécifiques ; avec soi, pour nous accorder avec nous même, pour assumer des relations avec les autres et pour créer d'autres formes de mise en relation, non établies, avec le milieu.

Dans cette conception de la chorégraphie, nous avons entretissé la réflexion théorique, la pratique corporelle et la création chorégraphique autour de notre question principale : comment nous soutenons-nous ? Pour nous situer dans la production d'une expérience corporelle sensible et d'une situation de création qui cherche à questionner l'état relationnel et la façon de sentir les potentialités du corps, nous proposons de créer des *connaissances sensibles*¹⁵⁴ à expérimenter, sans imposer une lecture qui rationalise le monde du sensible, ni une perspective universelle des sensations. Il ne s'agit pas de réfléchir au sensible comme façon de nuancer le contrôle de la raison, mais de reconnaître le sensible comme point d'inflexion et d'accès à une connaissance.

Les questionnements conceptuels de cette thèse ont été abordés par la pratique avec des corps différents à travers des dispositifs¹⁵⁵ chorégraphiques. Nous proposons le dispositif

¹⁵³Dans l'original : « *In both, geo-political and bio-political questions become essentially choreographic ones: to decide who is able or allowed to move – and under what circumstances, and on what grounds; to decide where one is allowed to move to; to define who are the bodies that can choose full mobility and who are the bodies forced into displacement.* » in Ric Allsopp et André Lepecki, « Editorial: On Choreography », *Performance Research* 13, n° 1 (mars 2008): 1, <https://doi.org/10.1080/13528160802465409>.

¹⁵⁴ En 1750 Baumgarten écrit *Aesthetica* non pour défier la raison mais pour essayer de trouver une loi rationnelle sous-jacente qui expliquerait le consensus que certains objets artistiques, notamment des poèmes, trouvaient sur leur beauté. Pour lui, l'*aesthetica* serait une théorie de la connaissance sensible en opposition à la logique comme théorie de la connaissance intellectuelle. Le sensible aurait ainsi un contenu spécifique et ne serait pas seulement la forme sensible de l'intelligible. Il faut signaler que, même si, pour Baumgarten, la sphère du sensible reste inférieure à celle de l'intelligible, elle est une connaissance. Carole Talon-Hugon, *L'esthétique*, 2018, 47-48.

¹⁵⁵ Foucault définit un dispositif comme « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures

chorégraphique comme un ensemble de stratégies, discours, actions, liés entre elles et capables de se transformer, de se réajuster et de s'adapter par rapport au contexte et aux sujets qui interagissent avec lui. Le but est de déclencher ce que nous appelons la *(re)prise de corps* et que nous définissons comme le processus de prise de position par le corps. Il s'agit d'une prise de conscience à partir de l'action corporelle afin de produire des lectures et des écritures *autres* des corps, en relation avec le contexte et la situation de ce corps. La *(re)prise de corps* cherche à incorporer une présence, à signifier une écriture poético-politique du corps au monde.

Ainsi, la pratique chorégraphique que nous proposons questionne l'état relationnel du corps singulier-pluriel, notion utilisée par Jean-Luc Nancy¹⁵⁶ et complétée ici par l'approche du philosophe japonais Watsuji Tetsurô sur le caractère duel, individuel-social de l'humain¹⁵⁷. Cela nous a permis de donner du relief à la relation avec l'espace, le temps et le mouvement. Dans le but d'activer de nouvelles relations dans un contexte socio-politique donné, nous prônons une pratique que nous qualifions de sociale-sensible. Dans un dialogue entre un contexte sociopolitique et une proposition créative nous cherchons, à travers des stratégies chorégraphiques, la dimension poétique à laquelle appartient ce corps en écriture.

administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit », voir « Le jeu de Michel Foucault » repris in Michel Foucault, *Dits et Ecrits II*, Dits et écrits 1954-1988 ; 2 (Paris: Gallimard, 1994), 299-300. La lecture deleuzienne de ce concept privilégie le potentiel transformateur par lequel un certain degré de « nouveauté » et de « créativité » définit le dispositif, sa capacité à se transformer ou même à se décomposer en faveur d'un dispositif futur, voir : Deleuze, Foucault ; Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 2015, 97-99.

¹⁵⁶ Dans son ouvrage du même titre, Nancy dit que « l'être ne peut être qu'étant-les-uns-avec-les-autres, circulant dans l'avec et comme l'avec de cette co-existence singulièrement plurielle » in : Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Collection La Philosophie en effet (Paris: Galilée, 1996), 21.

¹⁵⁷ "La subjectivité de la chair a pour base la structure spatio-temporelle de l'existence humaine. Par conséquent, ce qu'est la chair subjective n'est pas une chair isolée. S'unissant tout en s'isolant, isolement dans l'union, voilà la structure dynamique que possède la chair subjective. Dans le temps, cependant, où toutes sortes de solidarités se développent au sein de cette structure dynamique, elle devient une chose historique-médiale. Le milieu aussi était la chair de l'humain. Mais, de même que la chair de l'individu a été considérée comme un simple « corps-objet », l'on en est venu à ne le considérer qu'objectivement, comme un simple environnement naturel. Or, au même titre que l'on doit restaurer la subjectivité à la chair, il faut restaurer la subjectivité du milieu. Si l'on voit ainsi les choses, on peut dire que le sens le plus originaire de la relations corps-esprit réside dans la relation corps-esprit de « l'humain », c'est-à-dire dans une relation corps-esprit individuelle-sociale comportant aussi la relation entre histoire et milieu. In : Tetsurô Watsuji, *Fûdo: le milieu humain*, trad. par Augustin Berque (Paris: CNRS éditions, 2011), 52.

Dans cette recherche-création, l'appel à d'autres sources, en termes théoriques et de pratique chor ographique, répond d'un côté, à un travail avec d'autres corps qui a fortement nourri et transformé la réflexion conceptuelle, et de l'autre à la lecture de textes qui stimulent et construisent la pensée et l'action chor ographiques. Une écriture du corps peut devenir un chemin aride et nous n'ignorons pas le manque de justesse théorique qui peut survenir quand on essaie de *mettre les concepts dans le corps* ; de même, nous n'ignorons pas le manque de justesse pratique d'un texte qui décrit une expérience sans rien apporter à un ressenti. Nous pensons que la contribution à la compréhension de l'étude du corps s'écrit de diverses manières et contient des limites selon les objectifs. Nous partons d'un questionnement chor ographique qui articule pratique et pensée du corps pour nous écarter des cadres habituels de lecture et découvrir les potentialités du corps à *s'écrire*. Dans cette approche des enjeux corporels, penser avec les auteurs que nous citons, nous permet de nous questionner, de nous désorienter, pour nous déplacer et chercher nos « voix » en prenant le corps comme chemin pour comprendre, ressentir, et construire des connaissances sensibles, des expériences qui expriment une existence.

Le fait de porter attention au ressenti des potentialités du corps, c'est-à-dire de rechercher ce qui découle de l'état relationnel de notre *architecture intime* dans une situation de création, nous incite à nous demander : qu'est-ce qui est important dans les expériences et les savoirs du corps ? Je m'empare de cette vaste question pour explorer à partir d'une création chor ographique, le phénomène de la gravité du corps.

Je conçois des possibilités de mise en relation à partir de l'exploration sur les origines qui nous soutiennent : sentir comment nous nous accrochons à l'espace-temps et comprendre ce qui occupe notre *sentirpenser* en cherchant les manières d'élargir notre état de présence. Cela engage une énergie et une réflexion sur la mise en relation avec un milieu, pour adopter à travers un travail du corps une prise de position, un «  tre au monde » plus engagé de façon critique, physique et poétique.

Le travail chor ographique se dynamise et s'enrichit par des techniques corporelles, des théories sur le corps et une pratique afin de proposer une situation de création où nous « labourons » dans le corps qui se dilate, qui approfondit son épaisseur à travers sa rencontre avec un milieu. Le désir de chercher et l'urgence de créer afin d'articuler compréhension et

ressenti nécessitent de poser les questionnements dans et à partir d'un corps dont la présence implique une construction possible, une *architecture intime*, et à partir d'un usage créatif, une pratique chorégraphique. Nous recherchons, à partir d'une mise en pratique du corps et d'une réflexion sensible sur l'expérience en question, ce que modifie le contact avec d'autres corps, comment incorporons-nous l'espace lorsque nous déplaçons nos corps et comment les corpographies détournent la problématique.

Dans tous les cas, nous proposons d'incorporer ces questions, de *mettre le corps* en action pour élargir le *sentirpenser* et de tenter d'autres types de réponses incluant des expériences qui font appel aux divers types de ressources cognitifs, créatifs, etc... Nous considérons qu'une manière de donner au corps et à ses savoirs sa gravité, c'est de lui ménager un lieu pour expérimenter ses problématiques relationnelles et libérer les voies de ressenti et d'apprentissage que nous détenons dans nos êtres relationnels ; une façon de nous porter qui resitue le *corps pensant*, en suivant la proposition de Mabel Todd¹⁵⁸.

Porter attention et gravité au corps pour approfondir nos *connaissances sensibles* est la prémisse de toute situation chorégraphique dont la puissance créative ouvre des possibilités de se (re)construire. Il s'agit ici de s'observer, en tant que matière corporelle dans l'espace, pour donner forme à nos relations en étant accordés à nous-même. L'introspection est un exercice actif de réaménagement du contenu¹⁵⁹ de notre corps afin de le rendre à son tour disponible et attentif aux autres, en extension relationnelle.

Ce corps se *pratique* pour comprendre et pour ressentir l'importance de créer comme action et soutien d'existence. *L'architecture intime* s'en nourrit en alliant pratique et réflexion et se restructure grâce à l'analyse et au questionnement des discours théoriques sur le corps. La situation de création s'intéresse aux tensions et au champ des possibles qui se déploient dans un état relationnel à travers l'écriture chorégraphique. Plus spécifiquement, comment

¹⁵⁸ Le livre de Mabel Elsworth Todd, *Le corps pensant*, trad. par Élise Argaud et Denise Luccioni, 2012, décrit avec des dessins anatomiques, les mécaniques d'une équilibre physique et émotionnel à travers d'une prise de conscience de l'organisation du mouvement.

¹⁵⁹ Dans le sens qui touche l'intime, comme explique Jullien : « L'intime est dit de ce qui est "contenu au plus profond d'un être" : ainsi parle-t-on d'un "sens intime" ou de la "structure intime des choses". Mais il est aussi ce qui "lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond" (...) » Jullien, *De l'intime*, 21.

soutenir notre structure dans un espace, comment écrire la gravité relationnelle que prend notre corps ? Comment soutenons-nous ce que nous sommes ?

Dans cette dernière question, le mot « nous » indique quelque chose en commun, une appartenance, qui se réfère à notre matière tangible, au singulier-pluriel, de ce que nous sommes : corps. Puis, le terme « soutenir » façonne divers angles qui abordent une critique de la pensée physique et une action poétique : le fait d'attester un poids, de se poser, de supporter, d'appuyer ou de tenir les ciments de notre *architecture intime*.

Le verbe soutenir, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, se compose de *tenere* « tenir » et *sub* « sous ». D'après son étymologie, il provient « du lat. pop. **sustenīre*, lat. classe. substituinēre (refait sur * *tenīre*, v. tenir) et signifie « tenir par-dessous, maintenir », « entretenir, sustenter, nourrir, conserver en bon état », « avoir la charge de », « endurer, résister à ». Nous soutenons tangiblement le corps, mais le « soutenons » dans notre question a un sens plus ample que celui de porter. C'est le flux relationnel de cette matière corporelle qui nous intéresse, être une matière qui soutient et qui à la fois est soutenue. C'est-à-dire que *soutenir le corps* comme le fait d'assurer, d'affirmer, de confirmer, de déclarer, de défendre n'est pas seulement physique ; c'est aussi une mise en relation avec l'espace et le temps. Notre intérêt sur l'aspect relationnel de *soutenir* est de l'expérimenter à partir d'un champ chorégraphique. Le fait d'actionner chorégraphiquement ce multiple abordage de « soutenir », nous rapproche davantage de la complexité de peser et de penser qui concerne cette étude comme un *sentirpenser* que stimule la persévérance de chercher-crée de façon critique et poétique.

Ce lieu à partir duquel nous nous énonçons en tant que structure plurielle, contient une singularité. À différentes échelles et avec différents registres, le corps est structure intime et à la fois, tangible dans l'espace public ; il œuvre sur un terrain sensible singulier tout en restant en contact avec le social. Le corps est une matière qui contient - des organes, des os, des liquides, etc. - et à son tour est contenu dans un lieu. En ce sens, nous pourrions indiquer deux volumes pour travailler chorégraphiquement : un volume intérieur au corps que nous détenons, et un volume extérieur, où nous le tenons. Cette matière corporelle a un contenu intime et parallèlement, elle est contenue et faite partie d'un corps social. Dans ce sens, nous soutenons une structure et nous faisons partie d'une structure simultanément. Cette situation

que nous étudions par la chorégraphie se réfère à une conception et à un ressenti du temps, de l'espace et, au moins à un corps, de façon directe ou indirecte¹⁶⁰.

La recherche des stratégies pour éprouver, à travers la création chorégraphique, des processus possibles de mise en relation, est profondément liée au ressenti de l'existence, à la manière d'être vivant et d'étayer une présence au monde. Cela traduit l'envie d'incorporer une réflexion de la discipline, une *chorégraphie expansée* comme affirmation de l'état relationnel que stimule la *prise de corps*. En d'autres termes, étudier et expérimenter l'état relationnel c'est chercher des réponses dans d'autres approches, d'une façon non homogène : faire partie du tissu social et chercher notre singularité comme partie d'un ensemble. Il s'agit d'une *(re)prise de corps* à partir de laquelle on essaie de trouver d'autres façons de disposer de notre corps. C'est ainsi que l'étude de la verticalité¹⁶¹ et l'exploration des positions hors de la verticalité nous resituent dans un travail d'état de corps ; d'une autre présence et d'une transformation du rapport à nous-même, pour expérimenter des relations alternatives aux paramètres orthogonaux avec le milieu.

Loin de chercher comme objectif de démocratiser une pratique corporelle et malgré l'intérêt de travailler sur des cas spécifiques (avec des personnes vulnérables, avec une mixité des participants ; de mettre en place des consignes chorégraphiques dans le milieu universitaire, carcéral, hospitalier, artistique, sportif) il n'y a pas dans cette thèse de formules à suivre, ni une seule méthode qui produirait des clés de réussite. Il y a une investigation théorique et pratique, un « chercher-crée » sur les potentialités du corps à partir de situations de créations chorégraphiques spécifiques.

¹⁶⁰ Nous faisons référence à un corps qui propose ou coordonne le propos et pas nécessairement à un corps visible dans le projet. L'art chorégraphique a pris une dépendance du corps avec des propositions chorégraphiques qui développent une dramaturgie à travers des objets, ainsi que des projets sans corps sur scène cherchant les limites de la discipline et un champ d'étude au-delà du mouvement corporel, par exemple, la pièce de Christian Rizzo, *Objet dansant non identifié* (2000), où deux robes -sans présence de corps humaine – se balancent grâce à une soufflerie, ou la pièce *El Triunfo de La Libertad* de la Ribot, Juan Domínguez et Juan Lorient, présenté en 2014 au Centre Pompidou, Paris.

¹⁶¹ Un exemple de recherche sur la verticalité est la performance d'leva Misevičiūtė, Tongue PhD, 2015 qui se compose de dix chapitres explorant chacun une lentille métaphorique différente de la langue, le solo fusionne des éléments de théâtre physique et de danse, structuré sous la forme d'une thèse de doctorat. Cf. <http://www.cac.lt/en/calendar/2015/7925>, un type de recherche verticale en plus d'une collection plus horizontale de connaissances et de faits.

Chapitre 4. Méthodologie de la recherche-création chorégraphique

Ce travail est le résultat d'une recherche-création chorégraphique. Nous nous reconnaissons dans cette méthodologie de travail par le fait que 1) nous partons de la conviction que la pratique artistique est productrice de connaissance¹⁶² ; 2) nous cherchons à construire un discours réflexif de notre propre pratique afin de « faire évoluer l'état des connaissances »¹⁶³ du corps, de la chorégraphie et de sa mise en relation avec le milieu ; et 3) la pratique artistique, l'action artistique et le processus de création se veulent centraux au processus de recherche m me¹⁶⁴.

Comme la plupart des recherches-créations, cette thèse utilise une approche phénoménologique, c'est-à-dire, qu'elle part de l'idée que le monde n'est pas un *a priori* ou une extériorité du sujet, mais il est construit à partir de l'expérience humaine. Or, nous complétons l'approche phénoménologique par les propositions de Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch qui expliquent que la philosophie -et les sciences cognitives- occidentales n'ont pas pu sortir de « l'angoisse cartésienne » qui les provoque avec l'idée de l'inexistence d'un fondement fixe et stable de notre connaissance¹⁶⁵. Pour y remédier, ces auteurs s'approchent d'une tradition philosophique non-occidentale, celle du bouddhisme, et particulièrement de ses doctrines de l'absence de soi et du non-dualisme, pour proposer une « voie moyenne » ou un « entre-deux » au débat occidental entre subjectivisme et objectivisme¹⁶⁶. Cette « voie moyenne » est fondée sur la pratique d'une présence/conscience qui permettrait au praticien de « devenir attentif, de vivre ce que son propre esprit fait quand il le fait, d'être présent à son propre esprit »¹⁶⁷.

La proposition de Varela, Thompson et Rosch de faire dialoguer la doctrine bouddhiste de la méditation attentive, la phénoménologie et les sciences cognitives méritent une longue

¹⁶² Pierre Gosselin et Joëlle Tremblay, « Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations », *Recherches Qualitatives*, n  6 (mai 2008) : 59 ; Lafrance et Lesage, « La recherche-création en théâtre   l'université du Québec   Montréal », 216.

¹⁶³ Lafrance et Lesage, « La recherche-création en théâtre   l'université du Québec   Montréal », 221.

¹⁶⁴ Lafrance et Lesage, 219.

¹⁶⁵ Varela et al., *L'inscription corporelle de l'esprit*, 200-206.

¹⁶⁶ Voir : Varela et al., part. Première.

¹⁶⁷ Varela et al., 54.

citation car, comme nous expliquerons ensuite, nous avons trouvé dans la lecture de leur ouvrage *L'inscription corporelle de l'esprit*, des liens avec notre proposition méthodologique :

Ce que nous suggérons est une transformation dans la nature de la réflexion qui, d'activité désincarnée et abstraite, doit devenir une réflexion incarnée (présente) et ouverte sur de nouvelles possibilités d'expérience. Par incarnée, nous entendons une réflexion dans laquelle le corps et l'esprit sont réunis. Cette formulation vise à transmettre l'idée que la réflexion non seulement porte sur l'expérience, mais qu'elle est une forme de l'expérience elle-même et que la forme réflexive de l'expérience peut être accomplie avec une attention vigilante. Quand elle est conduite de la sorte, elle peut briser la chaîne des réflexes de pensée et des préjugés habituels de manière à être une réflexion non bornée, ouverte à d'autres possibilités que celles qui sont contenues dans les représentations actuelles de l'espace de vie du sujet. Nous nommons attentive, ouverte cette forme de réflexion¹⁶⁸.

Bien sûr, notre premier accord avec les auteurs est le fait de comprendre la réflexion comme un acte incarné. Comme nous l'avons déjà vu, cette unicité est présente dans la plupart des cosmogonies non-occidentales. Or, au moins en Occident, il est vrai que le corps et l'esprit sont rarement coordonnés étroitement et c'est pour cela que Varela, Thompson et Rosch proposent la pratique de la médiation consciente ou attentive pour « être présents ». Notre deuxième accord est ainsi la nécessité de *travailler* cette corrélation entre nos états de présence. Dans notre proposition, les stratégies chorégraphiques sont le moyen par lequel nous actionnons des états de présence dans une situation donnée. Finalement, notre troisième accord est que ce que les auteurs appellent la « forme réflexive de l'expérience » peut créer d'autres possibilités, d'autres relations avec nous-mêmes, avec les autres et avec le milieu. Ainsi, le point central dans la conception de nos dispositifs chorégraphiques est de travailler une *présence élargie* pour rendre possible des relations autres que les relations habituelles et de laisser place au renouvellement des conceptions et des sensations qu'expérimentent les corps, à la réflexion incarnée.

En ce sens, je développe une recherche-crédation qui cherche à construire un discours réflexif une articulation entre la pratique artistique, la création et la réflexion dans une approche heuristique d'aller-retour récurrent entre des mouvements d'exploration et de compréhension de la réflexion et des modes de pensée expérientiels et conceptuels propres à la pratique artistique. Comme Pierre Auregan écrit : « Le savoir ne peut être séparé de la

¹⁶⁸ Varela et al., 58-59.

sensation ou du sentiment. Ces derniers ne sont pas des obstacles à la connaissance mais la condition même de son apparition »¹⁶⁹. Ainsi, la dynamisation d'une recherche corporelle donne lieu aux savoirs pluriels - qui nous précèdent et nouveaux - qui cherchent dans le corps une élaboration propre, critique et sensible. La pratique chorégraphique est notre territoire fertile pour approfondir, élargir et incarner ces découvertes. Le champ à partir duquel nous nous donnons espace-temps pour nous déconstruire et faire une réactualisation du corps à partir de ce qui a du sens pour nous.

Cet exercice nécessite une écoute corporelle, un soin pour permettre la liberté et la créativité et trouver la tonalité qui nous correspond, le point de gravité de notre corps. Le but profond de cette expérimentation chorégraphique est de déclencher un processus de *(re)prise de corps*. Il est clair que la *(re)prise de corps* est un processus plus complexe qui repose sur une profonde étude de nous-même. Dans la pratique chorégraphique que nous proposons, il s'agit d'expérimenter la *(re)prise de corps* comme un exercice de mise en relation - consciente, critique, poétique - dans une situation de création chorégraphique. La *(re)prise de corps* implique un état de disponibilité, une façon de *s'accorder* au milieu dans une forme d'écoute de la situation spécifique dans laquelle ce corps se trouve et d'amplifier l'écoute pour élargir notre présence. *S'accorder* est un pré-mouvement qui cherche à contempler notre état et à prendre du temps et de l'espace pour construire une disponibilité à l'accueil dans le corps. L'état de disponibilité ne se lit pas seulement comme une activation volontaire ; il se travaille, il se construit, pour ensuite, écrire et inscrire une prise d'existence qu'entretient un état relationnel.

Il s'agit de chercher l'affinité entre ce qui nous meut et ce qui nous émeut, de ce qui nous affecte et de ce qui nous relie ; autrement dit entre l'écoute et le toucher pour découvrir un sens du rythme. La *(re)prise de corps* passe donc par une recherche de la tonalité et du toucher qui nous contiennent dans un processus profond de création du corps qui inclut un processus complexe de cognition incarnée (Varela) : la conscience de ce que nous apprenons et ce que nous appréhendons : en plus du système néocortical, le système limbique nous anime, nous choque, nous motive. Il touche notre affectivité et produit une tonalité

¹⁶⁹ Aurégan, *Des récits et des hommes*.

d'existence qui est loin de la représentation et c'est là que la poétique que nous cherchons à convoquer dans les situations de création chorégraphique intervient.

Pour cela, nous élaborons des dispositifs chorégraphiques pour apprendre, expérimenter et créer des possibilités de s'énoncer par le corps, selon une méthode qui repose sur trois principes :

1. La manière de se resituer, de se mobiliser pour découvrir des perspectives, reconstruire des références en étant ouverts aux possibilités qui se présentent et trouver notre propre rythme pour incorporer une situation.

2. La manière de soutenir, la qualité du maintien, naît de la façon dont nous nous accompagnons, du poids des affections, entre forces et résistances. Se souvenir de l'autre, de l'espace, de notre corps comme s'il s'agissait d'un instrument par lequel nous pouvons nous accorder à nous-même et au monde.

3. L'état d'alerte, un état d'attention qui est attentif et disponible, à partir d'une prise de conscience de la situation.

À partir de ces principes, nous enquêtons et créons un contenu interne sur notre présence dynamique. Il y a d'autres caractéristiques pour aborder les états et les qualités de présence mais nous avons décidé de limiter notre étude à ces trois principes pour travailler le contenu et le soutien de notre structure corporelle, dans la pratique chorégraphique. Nous abordons ces principes à partir de techniques corporelles somatiques qui comprennent un travail sensible pour tester des réponses à la question : comment et à partir d'où, nous nous mouvons ?

Nous nous focalisons sur les potentialités du corps, puis à partir d'une situation chorégraphique, nous proposons un champ possible pour exercer notre énergie dynamique à partir de l'incarnation d'une écriture conçue pour donner de l'espace aux graphies, pour déclencher les traces du corps en mouvement qui puissent nous apprendre à nous énoncer, à nous exprimer par le corps. Même si nous appelons cette écriture corporelle les *corpographies* cela ne signifie pas une écriture notée, fixée. Nous l'utilisons dans cette étude pour nommer un processus d'écriture qui est, dans sa première intention un acte du corps. Le choix du terme corpographie se réfère plus à une puissance de trace que le corps peut détenir, qu'à un

caractère d'écriture du déplacement spatial du corps. Il s'agit de décomposer et recomposer avec le corps, sans nécessité de passer par une matière autre. Nous le comprenons comme l'incarnation d'une trace, qui ne cherche pas, ou pas encore, de code ou de décodification établis. Dans la pratique, notre objectif ponctuel est que le corps soit le support dans lequel nous nous écrivons. Il s'agit de *faire trace* dans l'espace avec le corps, sans chercher un résultat autre que celui de l'écoute mutuelle pour apprendre à s'écrire. Il ne s'agit pas de cartographier le mouvement, mais plutôt de donner carte au corps pour se tracer.

1. La perspective heuristique

L'heuristique est définie par Pierre Gosselin comme « une forme de recherche à caractère phénoménologique » dans laquelle « la subjectivité du chercheur est mise à profit ». L'heuristique fait ainsi « osciller le chercheur entre les pôles de la subjectivité expérientielle (exploration) et de l'objectivité conceptuelle (compréhension) pour progresser dans la saisie de la synthèse recherchées »¹⁷⁰. Cette proposition d'apprentissage est une recherche vivante qui inclut un *sentirpenser* dynamique. Cela signifie que l'apport et la qualité de notre recherche-crédation se trouve dans l'articulation entre des théories et des pratiques du corps à partir d'une approche chorégraphique et d'une réflexion sensible née de l'expérience d'un corps engagé. L'apport théorique et la pensée du corps s'approfondissent avec une expérience « en chair propre » et ce ressenti qui contient des retrouvailles et de nouveaux points de vue, provoque des questionnements ; des conceptions à préciser. Une réflexion sensible émerge, tissée de nouvelles conceptualisations et découvertes corporelles. La pratique chorégraphique qui provoque une réflexion, génère des questionnements et des sensations singulières, à partir de laquelle il est possible d'établir un dialogue avec notre corps ; écriture corporelle qui émerge d'une réappropriation de notre corps et de notre discours. Cette *(re)prise de corps* qui à travers des situations de création expérimente des formes de sentir, produit de nouvelles notions qui posent la question de la mise en commun : comment celle-ci amplifie, ou pas, ces nouvelles perspectives ?

¹⁷⁰ Gosselin, « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », 29.

Si nous comprenons la création comme une force pour approfondir l'existence et saisir une partie du monde, dans notre étude les connaissances et les ressentis construisent des notions à mettre en pratique et des découvertes à réfléchir au quotidien qui ont divers objectifs. Dans tous les cas, nous prenons un moment pour nous accorder et revenir à soi pour laisser faire le lien au *milieu*, dans un espace-temps où le toucher et l'écoute réactualisent l'écriture du corps. Ce moment chorégraphique est un enracinement, une mise en relation avec soi-même et il est présent à diverses étapes, accordant chaque notion, ressenti ou incompréhension à une mise en corps. Cette expérimentation chorégraphique fait partie de la construction de connaissances sensibles et de forces poétiques de la recherche-crédation. Le moment chorégraphique qui consiste à accorder notre corps à la situation devient un passage de connexion, parfois d'échauffement, parfois de refroidissement, un transfert de vibration qui nous connecte pour chercher la façon de nous mettre en relation.

Ainsi, nous avons construit des dispositifs et des stratégies chorégraphiques, à partir d'une approche holistique, cherchant à expérimenter et à étudier les potentialités du corps en mouvement. Nous avons ainsi développé diverses formes d'investigation : des recherches-crédations-interventions comme tentatives de réponses, des recherches-actions qui proposent une ouverture de la pratique chorégraphique comme espace des possibles dans le champ social et depuis lequel agir et réfléchir, dans des situations de création.

L'expérience comme mise en corps nous intéresse car elle donne au corps sa gravité comme moyen d'incarner les connaissances sensibles à travers la trace du corps. Or, ce n'est pas seulement du point de vue de la gnoséologie que la pratique chorégraphique cherche à soutenir une relation avec le corps. La proposition chorégraphique étudie le processus de s'accorder pour permettre la construction de l'*architecture intime* dans le sens où nous nous incorporons au monde, dans une lecture politique de négociation des relations avec l'espace et le temps que nous vivons.

Le questionnement ontologique sur la chorégraphie répond à un nouveau paradigme qui amplifie la conception disciplinaire. Dans notre cas, cela consiste à relier la puissance de l'art avec les savoirs corporels pour proposer une pratique chorégraphique qui cherche à expérimenter d'autres façons de nous positionner dans le monde ; de soutenir le corps. À

partir du champ *expansé* de la chorégraphie, nous développons des stratégies relationnelles pour expérimenter un apprentissage par le corps.

2. Les corpographies comme stratégies chorégraphiques

Le terme de *corpographie* a été proposé (d'après la suggestion d'Alain Guez) par l'architecte et urbaniste Paola Berenstein-Jacques (1968) en 2006 : « Le corps écrit ce qu'on pourrait désormais nommer une 'corpographie' de la ville. La 'corpographie' serait la mémoire urbaine du corps, son mode singulier d'enregistrement de son expérience de la ville. »¹⁷¹. Du point de vue de Britto et Berenstein-Jacques¹⁷² le champ du processus instauré et vécu dans les corpographies est un résultat de l'action interactive du sujet en tant qu'entité physique. Ainsi, l'ambiance suggère une appropriation symbolique du lieu due à l'action et conditionnée par une expérience spatiale sensible. À partir de cette proposition de cartographie théorique de l'expérience corporelle, la danseuse et chercheuse brésilienne Graziela Andrade (1968) analyse dans son essai *Corpographies en danse*¹⁷³, des improvisations dansées à partir d'une topologie qui réfère aux huit actions élémentaires d'effort proposés par Laban¹⁷⁴.

Dans notre étude, la notion de corpographie constitue une trace dynamisée par le corps qui articule les énergies d'un espace corporel vécu à partir de l'expérience de dispositifs chorégraphiques. La proposition naît d'une réflexion sur le *mode singulier* d'incorporer une expérience vécue. La corpographie est un terrain en construction de la trace du corps et l'agencement d'un ressenti du temps et ses correspondances dans l'espace. Les corpographies

¹⁷¹ Paola Berenstein-Jacques, « Éloge des errants : l'art d'habiter la ville », in *L'habiter dans sa poésie première : actes du colloque de Cerisy-la-Salle [1-8 septembre 2006]* (Paris : Ed. Donner Lieu, 2008), 28-45.

¹⁷² Fabiana Dultra Britto, Paola Berenstein Jacques, « Corpographies urbaines - Expériences, corps et ambiances. Ambiances in action / Ambiances en acte(s) – » International Congress on Ambiances, Montréal 2012, Sep 2012, Montréal, Canada. pp.423-428. (halshs-00745830)

¹⁷³ Graziela Andrade, *Corpographies en danse. Les tracés sensibles du corps dans l'espace*. (Paris : L'Harmattan Éditions Distribution, 2015).

¹⁷⁴ Les huit actions élémentaires d'effort : « frapper », « tapoter », « presser », « fouetter », « flotter », « glisser », « épousseter » et « tordre », « représentent une suite de combinaisons du poids, du temps et de l'espace qui repose sur deux attitudes mentales fondamentales, impliquant d'une part une fonction objective, d'autre part la sensation du mouvement. [...] Ces deux attitudes ont été précédemment appelées « lutter » ou « résister », et « s'abandonner » ou « se soumettre ». [...] Les sensations motrices [...] n'ont pas de propriétés objectivement mesurables et peuvent seulement être classées en fonction de leurs qualités, de leurs intensités et de leurs rythmes de développement. Ce sont des états ou caractères apportant une couleur particulière aux actions corporelles. » Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Actes Sud, 1994, p. 105-110.

pratiquent ainsi une écriture de notre *architecture intime* où nous pouvons incorporer des connaissances sensibles (que nous expérimentons dans les mises en relation) et essayer des *(re)prises de corps*. Les appeler *corpographies*, c'est libérer la possibilité de qualifier *un effort d'énonciation qui prend corps* et s'imprégner de la puissance du corps comme ressource et registre de formes d'existence ; mais c'est aussi faire du corps le lieu de production des écritures déliées et de dynamisation des savoirs et des intuitions qui articulent exploration et création¹⁷⁵. Nous cherchons avec les *corpographies* comment se révéler et se nommer, ce premier geste que nous considérons comme prioritaire dans le processus de *(re)prise de corps*.

L'enjeu des corpographies est de donner place à la gravité du corps, se porter, se soutenir, s'incorporer, en mettant en pratique ces potentialités dans une situation de création. L'expérience chorégraphique comme pratique envisage une autre écoute des situations, qui inclut d'autres points de vue et qui teste d'autres positionnements pour cultiver *une écriture du corps* à partir du geste de créer. La proposition d'une trace corporelle visant une écriture à travers une situation de création est un exercice chorégraphique pour transformer notre *prise de corps* et pour pratiquer diverses formes de mises en relation. Dans ce sens, la situation de création chorégraphique est un moyen de transformer nos postures et nos relations et de se réapproprié d'une reconstruction possible.

Les corpographies que nous développons tout au long de cette recherche découlent de la problématisation issue de l'écriture des corps qui se mettent en relation pour faire naître des lieux et des moments singuliers. Il s'agit d'écrire, à partir d'un corps en construction et qui est en train d'expérimenter des manières de s'inscrire, un état de présence où il y aurait de la place pour de multiples formes d'être. À partir d'une situation, il s'agit de cultiver l'expérience du corps, comme une puissance d'agir et de penser des êtres. Par exemple, dans une expérimentation simple du changement de poids d'un pied à l'autre : comment nous portons l'attention aux organes qui accompagnent le déplacement qui balance le corps à partir de l'activation des ancrages d'un côté à l'autre. L'articulation entre agir et penser est nécessaire pour se rendre disponible et attentif au transfert du poids et le laisser émerger comme un

¹⁷⁵ À propos de cette réflexion, voir ma communication « Entre savoirs et intuition : un corps sans *à priori* » dans le Symposium International « Développement humain et milieu de vie, quels partenariats Université / Monde associatif à travers l'acte artistique ? », Université Lille 3, CEAC, Armentières / Le Favril, octobre 2013.

mouvement intégral, en même temps qu'affiner l'attention pour sentir les connexions à l'intérieur du corps. Quand les tensions et les résistances se reposent peu à peu, la structure osseuse pèse, puis elle peut prendre une dynamisation plus fluide. Ces exercices d'attention au ressenti font partie de l'expérience du corps, d'asseoir le regard pour percevoir comment l'espace nous mobilise à mesure que le temps nous densifie et donner gravité à ce ressenti.

Un travail d'écoute profond pour développer l'être ensemble, la disposition et l'autonomie de chaque corps pour se mettre en relation et écrire un monde où puissent tenir de nombreux mondes¹⁷⁶. Dans ce sens-là, les corpographies sont une écriture des corps, dans un sens large, des discours des corps qui font partie de multiples univers. Malgré le champ extensif de l'art chorégraphique et en particulier de la pratique contemporaine à partir de laquelle nous exerçons ce corps en situation de créer, il faut signaler que les écritures corporelles n'essayent pas de devenir une œuvre chorégraphique ; de même que la capacité à se mouvoir ne produit pas nécessairement des danses, en d'autres mots, les corpographies ne cherchent pas à devenir une notation chorégraphique.

Sur la voie de la *pensée de la Relation*¹⁷⁷ d'Édouard Glissant, les corpographies sont en quête d'une écriture émergeant de la pratique des savoirs corporels dans leur pluralité et qui donne toute sa valeur aux dissonances pour en essayer d'autres et créer d'autres correspondances. Dans cette perspective, la divergence comme ressource pour inclure le non-attendu, la différence, le non-classifié, peut avoir lieu à partir de l'hétérogénéité, en testant d'autres manières de nous énoncer (corporelles, en l'occurrence) génératrices de réponses plurielles. Pour Glissant, la pensée de la Relation « ne confond pas des identiques, elle distingue entre des différents, pour mieux les accorder. Les différents font poussière des ostracismes et des racismes et de leur monogonies. Dans la Relation, ce qui relie est d'abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre les unes des autres »¹⁷⁸.

Les nouvelles manières de s'appréhender par le corps, sont l'une des préoccupations qui accompagnent nos questionnements, la fonction du corps nous intéresse par sa sensibilité ; comment incorporer une écriture corporelle comme un acte libre qui développe son propre

¹⁷⁶ Nous faisons référence à la notion zapatiste en espagnol « *un mundo donde quepan muchos mundos* ».

¹⁷⁷ Voir : Édouard Glissant, *Philosophie de la relation : poésie en étendue* (Paris: Gallimard, 2009).

¹⁷⁸ Édouard Glissant, *Philosophie de la relation : poésie en étendue* (Paris: Gallimard, 2009), 72.

processus et ne pas imposer une structure ? Le défi, en tant qu'artiste chercheuse¹⁷⁹, est d'imaginer le cadre d'une mise en relation qui accueille avec la même importance, le corps social en émergence et les formes corporelles singulières. Est-ce que la pratique chorégraphique peut devenir lieu propice pour incarner des processus de *(re)prise de corps* à travers une situation de création ?

Dans la pratique du corps, ce qui nous intéresse est de créer la possibilité d'inventer des formes d'écriture, de déstructurer, pour expérimenter des relations à la fois poétiques et critiques. Nous réfléchissons à une pratique chorégraphique qui suggère une méthode pour laisser surgir la mise en relation des corps dans l'espace, sans clore les consignes qui servent de colonne vertébrale à la proposition d'un corps en train de tracer. Ainsi, la structure chorégraphique ne se réduit pas à dicter des façons de faire. Dans cet essai, la proposition revendique une démarche rigoureuse qui établit des relations de confiance, avec son propre corps (par exemple, anatomiquement, par des postures plus conscientes), avec les autres (à travers un travail de la kinésphère¹⁸⁰) et avec la situation qui est en train de se créer (à l'écoute et en concertation). Cela dans le but de créer des microformes pour expérimenter une mise en relation à travers une pratique chorégraphique qui cultive nos puissances et qui prend soin de notre ressenti.

Dans ce sens, les corpographies tentent des traces qui cherchent de nouvelles intentionnalités qui ouvrent des dimensions du possible - s'autoriser, consentir - pour impliquer le corps dans une écriture qui lui appartient. L'expérimentation de stratégies déterminées comme façon de traverser des habitudes permet de produire des discours du corps renouvelés. Une pratique pour tester, libérer et prendre de nouvelles positions, dans une situation chorégraphique qui crée un état relationnel pluriel. Nous avons développé des

¹⁷⁹ Voir l'article de Betty Mercier-Lefevre, « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place », *Recherches en danse*, n° 6 (15 novembre 2017), <https://doi.org/10.4000/danse.1743> qui discute sur cette double appartenance : « On attend de l'artiste l'exposition d'un questionnement insolite (en particulier sur la valeur des actes accomplis) et d'un franchissement des limites permanent, d'un détournement des codes constants, d'un hors cadre ».

¹⁸⁰ Dans le sens de Rudolf Laban, la kinésphère désigne l'espace accessible directement aux membres d'une personne, elle s'étend tout autour d'elle, jusqu'à l'extrémité de ses doigts et pieds tendus. La kinésphère symbolise l'espace personnel et peut se départager en 3 plans : horizontal, vertical et sagittal. Cette sphère est en réalité un icosaèdre composé de 6 directions principales : devant, derrière, gauche, droite, haut, bas et de 12 directions secondaires. Pour une approche à Laban voir, Hodgson, John et Valérie Preston-Dunlop, *Introduction à l'œuvre de Rudolf Laban*, traduit de l'anglais par Pierre Lorrain, Paris, Actes Sud, coll. L'art de la danse, 1991, 161 p.

stratégies d'écriture corporelle à travers différents dispositifs chorégraphiques : des interventions spécifiques, des actions ponctuelles, un *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* et un solo scénique qui cherchent des expériences et des processus de *(re)prise de corps*. Dans chacune de ces expériences de travail sur des états relationnels du corps, je crée autour de la même question : Comment nous soutenons-nous ?

Les corpographies traversent la méthode de recherche-crédation par des particularités d'intervention, d'action ou de création de pièce chorégraphique que chaque expérience exige. La pratique chorégraphique contient des stratégies corpographiques pour rechercher un état de relation entre les *architectures intimes* et la dimension espace-temps. Dans la pratique chorégraphique, nous étudions le potentiel du corps à expérimenter une *(re)prise de corps* qui crée sa propre densité poétique.

3. L'approche somatique

Notre proposition chorégraphique est comprise comme un champ de savoirs et de pratiques qui étend son action, ses techniques et ses possibilités pour aborder l'étude du corps vivant en mouvement. La pratique du corps est conçue à partir d'une dimension sociale élargie et inclusive, qui élabore un chemin sensible à travers une approche somatique¹⁸¹. Du grec « *soma* » qui signifie corps¹⁸², l'approche somatique vise à développer une conscience du corps vivant qui comprend des modes de fonctionnement ouvrant les possibilités d'une expression corporelle pour établir de nouvelles relations. Les techniques somatiques¹⁸³ font

¹⁸¹ Tel que défini par le philosophe étasunienne, Thomas Hanna, la somatique est « l'art et la science des processus d'interaction synergétique entre la conscience, le fonctionnement biologique et l'environnement ». Thomas Hanna, *La somatique : comment contrôler par l'esprit la mobilité, la souplesse et la santé du corps*, trad. par Sylvie Pizzuti (Paris: InterEditions, 1989), 1.

¹⁸² Thomas Hanna désigne le *soma* comme le « corps perçu de l'intérieur, d'une perspective à la première personne ». Thomas Hanna, « What is somatics? », in *Bone, breath & gesture: practices of embodiment*, 10, no. 51 (Berkeley, Calif. : San Francisco, Calif: North Atlantic Books ; California Institute of Integral Studies, 1995), 341.

¹⁸³ Entendues comme : « diverses méthodes « occidentales », [les techniques somatiques] ont émergé à partir de la fin du XIXème siècle pour connaître un réel développement dans l'entre-deux guerres et se diffuser après la seconde guerre mondiale. Thomas Hanna, praticien et philosophe, a proposé de les regrouper sous le terme de « Somatiques » dans les années 1970 et d'en définir le cadre général (Hanna, 1995), en substituant au mot « corps », dont l'usage est connoté par la dichotomie corps-esprit platonicienne », in Olivia Germon, « Les Ambiances au prisme des Somatiques. Dialogue entre théories et pratiques » (*Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Volos, Greece ; University of Thessaly, 2016*), 641-46.

partie d'un champ disciplinaire¹⁸⁴ dans lequel nous cherchons la possibilité d'adapter et de co-construire des processus d'interaction entre conscience, mouvement, et milieu, pour donner du poids à l'expérience du corps vécu. L'éducation somatique¹⁸⁵, définie dans le dictionnaire Larousse de la Danse comme « [c]hamp disciplinaire émergent [sic] d'un ensemble de méthodes qui ont pour objet l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace »¹⁸⁶, a dans notre pratique proposée, l'objectif d'affiner le sens kinesthésique » (celui qui nous permet de savoir dans quelle position nous sommes, si nous sommes stables ou en train de bouger, quelle est la position de nos membres même si nous ne les voyons pas¹⁸⁷) *pour cheminer un processus de connaissance sensible du corps*. À partir du travail somatique¹⁸⁸, nous construisons, par exemple, la suspension du jugement : l'épochè¹⁸⁹. L'épochè, mot grec (ἐποχή / epokhè) qui veut dire en premier lieu « arrêt, interruption, cessation », a été utilisé en phénoménologie, notamment par Husserl, comme « une altération de la thèse d'existence, consistant à la neutraliser, à la 'mettre entre parenthèses' : il ne s'agit pas de nier l'existence du monde mais de cesser d'adhérer à cette thèse, de la 'dévitaliser', afin précisément d'avoir accès au sens d'être véritable du monde.

¹⁸⁴ Yvan Joly, psychologue et fondateur de l'Institut Feldenkrais d'éducation somatique à Montréal (1992) explique que « L'éducation somatique est le champ disciplinaire de ces méthodes qui s'intéressent à l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans son environnement social et physique ». Yvan Joly, « L'éducation somatique : au-delà du discours des méthodes », *Bulletin de l'association des praticiens de la méthode Feldenkrais de France*, n° 14 (hiver 1993). Une version consultable ici : http://www.yvanjoly.com/downloads/L_educ_som_au_dela_vlong-fr.pdf.

¹⁸⁵ Les techniques regroupent diverses écoles de pratiques expérientielles du soma, comme la méthode Feldenkrais, l'eutonnie de Gerda Alexander, la méthode Laban-Bartenieff, l'Ideokinesis, le Body-Mind Centering de Bonnie Bainbridge Cohen, etc... En France, Isabelle Ginot, Odile Rouquet, Jacques Gaillard sont des références dans l'étude et la pratique du champ somatique. Pour approfondir sur les pratiques somatiques, voir l'article : Laurence Jay, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *De Boeck Supérieur, Sociétés*, n° 125 (mars 2014): 103-15, <https://doi.org/10.3917/soc.125.0103>.

¹⁸⁶ Yvan Joly, « Somatique (éducation) », in *Dictionnaire de la danse*, Librairie de la danse (Paris: Larousse, 2008), http://yvanjoly.com/downloads/Def_larousse.pdf.

¹⁸⁷ Isabelle Ginot, *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle* (Lavérune (34880): Éd. l'Entretemps, 2014), 10.

¹⁸⁸ Travail qui est basé sur l'expérience incarnée et qui paraphrasant Isabelle Ginot, cultive en douceur de basses intensités, est une « discipline d'érudition du sentir ». Isabelle Ginot, « Douceurs somatiques », *Repères, cahier de danse* 32, n° 2 (2013): 22, <https://doi.org/10.3917/reper.032.0021>.

¹⁸⁹ Voir : Natalie Depraz, « L'épochè phénoménologique comme éthique de la prise de parole », *Expliciter*, septembre 2005, Le journal GREX no. 61 édition, 1, <https://www.grex2.com/assets/files/expliciter/Epoche%20ethique%20prise%20de%20parole%2061%20septembre%202005.pdf>.

L'époché peut donc être décrite comme un mouvement de conversion qui, se détournant de l'emprise du monde, oriente le regard vers les vécus en lesquels se constitue ce monde »¹⁹⁰.

La dimension sensible est travaillée à partir des techniques somatiques car cette pratique adhère à une connaissance qui se situe en dehors de l'efficacité et la productivité pour privilégier un aspect sensible du processus d'apprentissage corporel. L'usage social des pratiques somatiques est sensible, car celles-ci renoncent à l'hégémonie des savoirs, mais aussi à rendre hégémonique des manières de sentir et de ressentir. La réflexion sur les pratiques somatiques, en suivant Isabelle Ginot, « plaide pour l'ouverture du vaste chantier épistémologique et politique »¹⁹¹.

En ce sens, la pratique est un usage d'une qualité du corps pour se mettre en relation sensible avec nous-mêmes, avec les autres, avec le temps et l'espace pour exercer une relation dynamique entre pratique et réflexion corporelle. Le va-et-vient entre théories et actions a un point de rencontre dans l'écriture corporelle, une possibilité de s'inscrire à partir de ces graphies diverses, de composer des traces. Les corpographies développées dans le cadre de cette thèse sont des écritures de nos *architectures intimes* en mouvement qui abordent des problématiques concrètes de la situation du corps qui expérimente, à travers le geste de créer, des réponses possibles aux questions précises sur la *(re)prise de corps* ; recherche et création qui traverse des états de corps qui mobilisent une réflexion sur nos potentialités pour chercher une transformation de l'état relationnel – principalement entre corps et milieu - à partir d'un travail chorégraphique.

Nous prenons appui sur la notion de corporéité du philosophe Michel Bernard (1927-2015) pour souligner une autre conception possible du corps en mouvement. Bernard souligne que :

[...] le corps n'est pas une réalité une et permanente dessinée par la configuration anatomique et le fonctionnement physiologique [...].

¹⁹⁰ Renaud Barbaras et Jean Greisch, « Phénoménologie », in *Encyclopaedia Universalis (en ligne)*, consulté le 12 avril 2020, <http://www.universalis-edu.com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/encyclopedie/phenomenologie/>.

¹⁹¹ Isabelle Ginot, « Un défi épistémologique et politique : les pratiques somatiques et leurs usages sociaux », *Spirale. Art lettres sciences humaines*, n° 242 (Automne 2012): 1.

[...] Autrement dit, le corps n'est pas une chose, une substance ou un organisme, mais un réseau plastique contingent et instable de forces sensorielles, motrices, pulsionnelles, mieux, une bande spectrale d'intensités énergétiques aménagée et gérée par un double imaginaire : l'imaginaire social et l'imaginaire individuel ou « radical », selon la terminologie de Castoriadis.¹⁹²

Plus loin dans cet écrit, nous nous concentrons sur le fait de donner du poids à l'expérience chorégraphique, de bâtir une construction possible du corps. Nous utilisons la notion d'« *architecture intime* » pour explorer notre puissance d'agir, la façon de nous restructurer et de recréer une mise en relation qui cherche une empreinte dans l'espace. À partir d'une situation de création chorégraphique nous explorons la transformation issue de la prise de position et de la façon de soutenir le corps en construction. La notion d'*architecture intime* que nous proposons, fait partie d'une écologie corporelle qui conçoit l'usage du corps comme une pratique du soma¹⁹³.

L'accent mis sur le développement de la sensation de soi, de la sensation de confort et l'ouverture à ses besoins fondamentaux, l'apprentissage, l'écoute, la reconnaissance et l'usage du principe de nécessité invitent à une prise de conscience de son action sur l'environnement et sur soi-même. Cela invite à l'autorégulation, à développer une forme d'écologie du soi, un rapport équilibré à soi-même¹⁹⁴.

Les techniques somatiques¹⁹⁵ nous intéressent dans le processus d'écriture corporelle pour la pratique du sensible dans « le devenir du soi au corps »¹⁹⁶. La conscience du corps à partir d'une approche somatique fait partie de la construction gnoséologique d'une posture de cette recherche-crédation. Depuis les années 1970, Thomas Hanna a effectué des recherches sur l'intelligence corporelle :

¹⁹² Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Recherches (Pantin, France : Centre national de la danse, 2001), 225.

¹⁹³ Entendue comme soma : l'ensemble des cellules somatiques à travers lequel on se rend disponible à sentir et à donner attention à la conscience du corps en mouvement. Soma, selon Germon, « compris comme sujet sentant, éprouvant, pensant, agissant, en relation avec le monde et dans l'idée d'une pleine conscience de soi. » Germon, « Les Ambiances au prisme des Somatiques. Dialogue entre théories et pratiques. »

¹⁹⁴ Laurence Jay, « Pratiques somatiques et écologie corporelle », *De Boeck Supérieur*, Sociétés, n° 125 (mars 2014): 103-15, <https://doi.org/10.3917/soc.125.0103>.

¹⁹⁵ Dans l'ampleur du terme technique et dans le sens politique et esthétique d'une pratique somatique, voir par exemple ; *Penser les somatiques avec Feldenkrais: politiques et esthétiques d'une pratique corporelle* (Lavérune (34880): Éd. l'Entretiens, 2014).

¹⁹⁶ Dans le sens utilisé par Laurence Louppe quand elle dit « La question "quel corps ?" (...) délivre de la présence d'un corps absolu, universel et univoque, véritable fantôme conceptuel (...). Tout le sens de la danse contemporaine, au contraire, consiste à se débarrasser du fantasme d'un corps d'origine. On aura compris combien le travail de la danse implique la longue quête de ce qui pourrait être un devenir-corps ». In : Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine : la suite* (Bruxelles: Contredanse, 2007), 75.

La prise de conscience est une activité somatique d'exclusion : elle utilise l'inhibition motrice pour exclure toute reconnaissance sensorielle qui ne soit pas au niveau du point de focalisation ; qu'il s'agisse d'un élément de l'environnement externe (observation à la troisième personne) ou interne au soma (observation à la première personne). [Le travail somatique est] capable à la fois d'une conscience intérieure et extérieure à soi. Le soma, perçu de l'intérieur, est catégoriquement distinct d'un corps, non pas parce que le sujet est différent mais parce que le point de vue est différent : c'est une proprioception immédiate, un mode sensoriel qui fournit des données uniques¹⁹⁷.

Ainsi, dans cette recherche, nous cherchons comment le corps peut-il s'énoncer à travers la prise de l'espace et approfondir un état relationnel dans une approche somatique fondée sur l'exercice de la trace du geste qui cherche à écrire l'état de présence de ce corps. C'est une première approche de la graphie du corps pour prendre et donner au corps sa gravité.

4. La conception des dispositifs chorégraphiques

La conception des dispositifs chorégraphiques que nous avons développés dans cette recherche, part de trois principes du travail corporel pour travailler une *présence élargie*. Ces trois préceptes ont comme fonction de délimiter le terrain des possibles et de focaliser des caractéristiques qui s'adressent au corps en mouvement, disponible à la relation. Notre proposition chorégraphique met l'accent sur une construction sensible du flux dynamique entre le corps et l'espace, l'intérieur et l'extérieur. Nous développons un travail de ressources du contenu de notre présence principalement à travers des techniques somatiques¹⁹⁸ pour composer une disponibilité dans notre *architecture intime*.

Dans cette proposition, le savoir devient découverte dans l'expérience et l'écoute de ce vécu trouve sa résonance dans l'incorporation à partir d'une situation de création. Plus profondément, le processus de *(re)prise de corps* révèle sa puissance poétique à travers ses potentialités dans lesquelles faire et laisser émerger s'affectent et nous sentons le son de

¹⁹⁷ Thomas Hanna, « Qu'est-ce que la somatique ? », trad. par Agnès Benoit-Nader, *Recherches en danse [En ligne]*, 16 juin 2017, <http://journals.openedition.org/danse/1232>.

¹⁹⁸ La présence, dans cette recherche, est étudiée à partir des techniques somatiques : « *Les Somatiques travaillent également sur les modulations toniques, sur les formes d'état de corps et de présence. Le ralentissement et l'extrême attention portée à la micro-échelle corporelle favorisent un état de veille, une baisse importante du tonus, en même temps qu'une vigilance sensorielle accrue caractéristique des pratiques de conscience corporelle* ». Olivia Germon, « Les Ambiances au prisme des Somatiques. Dialogue entre théories et pratiques » (Ambiances, tomorrow. Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Volos, Greece ; University of Thessaly, 2016), 641-46.

l'espace-temps résonner dans les situations de création en quête du poétique. C'est dans les situations de création que les manières d'imaginer, d'agir, de ressentir, prennent leur tonalité dans notre corps. La situation de création incarne un toucher qui correspond à notre énergie d'existence et cela construit aussi l'expérience. Nous cherchons dans cette puissance de création chorégraphique les écritures propres qui approfondissent la recherche corporelle de *présence élargie*.

Nous proposons, pour cela, un cadre d'étude spécifique : celui de la pratique chorégraphique comme possibilité d'expérimentation et de développement d'autres formes de mise en relation. Nous déclinons cette recherche en trois couches d'étude qui passent par ; la physicalité, par un positionnement critique et par un ressenti poétique. Nous parlons de couches pour faire référence à un travail en profondeur composé de multiples tissus témoignant d'une porosité entre les couches. L'image est celle de la peau, d'ailleurs composée aussi de trois couches superposées : l'épiderme, le derme et l'hypoderme. Dans cette proposition, les couches structurent le travail holistique qui construit les interfaces par lesquelles la masse corporelle est imprégnée, jusqu'à sa surface, à la recherche d'un mouvement organique et critique. Nous ne cherchons pas à être dans les trois couches au même degré. Nous nous focalisons sur l'enveloppe qui englobe le travail de ce corps - poreux - en construction qui va créer l'expérimentation chorégraphique dans laquelle bâtir notre *architecture intime*. Les trois couches d'étude sont :

- La physicalité du corps, qui ne se réduit pas à la forme, et qui prend appui des techniques somatiques pour nous approcher à l'étude et à la pratique de notre structure anatomique.
- Le positionnement critique est un travail du corps qui consiste à réfléchir à comment le politique passe par notre *architecture intime* et réactive le corps en mouvement. Ce qui conduit à questionner les discours sur le corps.
- Le ressenti poétique s'agit d'un processus créatif dont expérimenter et (se) récréer passe par un potentiel ludique à travers la pratique chorégraphique.

Nous cherchons, à partir d'une situation chorégraphique, à entraîner d'autres mises en relation qui dynamisent notre structure corporelle, par exemple à partir de ces questions : quelle condition du corps engageons-nous dans l'occupation d'un espace précis ? Ou,

comment se relâcher et donner le poids du corps à une autre personne tout en gardant notre autonomie ? Quels mécanismes puis-je activer, ou, comment puis-je donner du poids à l'autre, tout en dynamisant mon centre de mouvement pour être responsable de mon corps ? Ces questions cherchent à affiner une écoute du contexte afin de participer d'une manière plus consciente et active, à notre situation, à notre milieu.

Il s'agit d'une proposition théorico-pratique dans laquelle les éléments qui composent la *(re)prise de corps* cherchent un positionnement singulier qui soit différent des gestes dominants ou automatisés du quotidien. L'enquête ne consiste pas à ajouter un discours politique par le mouvement, mais à proposer de nouvelles manières d'être dans une mise en relation et dans ce sens-là donc, découvrir son contenu politique. Celui-ci se retrouve alors dans le potentiel du corps lui-même, dans l'incorporation des décisions, par exemple, de la prise d'espace, ainsi que dans le contexte dans lequel la situation de création est vécue. Il s'agit alors d'offrir des possibilités de mouvement à travers des techniques corporelles et de découvrir des mises en relation avec l'espace-temps pour se sentir libre d'y prendre place et pour reconfigurer ainsi le positionnement du corps. Puis, de réfléchir sur le champ relationnel qui est activé dans l'acte d'expérimenter une situation de création. Le but est de construire une *présence élargie* qui se rende disponible pour se mettre en relation avec le milieu et articuler pensée et ressenti du corps afin de produire une écriture, c'est-à-dire une énonciation au monde.

Nous recherchons ce travail à travers un état de disponibilité du corps qui inclut :

- La façon de se resituer le corps, d'incorporer une nouvelle situation
- La manière de soutenir, de prendre soin du corps
- L'état d'alerte du corps, d'attention et d'action

La construction du corps dynamique se nourrit de la notion d'*embodiment*¹⁹⁹ et d'*awareness*²⁰⁰ pour étudier une disposition du corps qui nous donne une ouverture sensible. L'approche vers la construction de ces caractéristiques du corps prête attention aux qualités et aux états de la présence comme des contenants à utiliser dans les corps pour une mise en relation (et en mouvement) avec le dehors. Le travail d'intentions et de disponibilité corporelle, au-delà d'installer une attitude, habilite une pratique du corps et s'en sert dans la mise en relation avec les autres, avec le milieu.

Le but de ce travail de disponibilité est de développer des caractéristiques pour accompagner des situations de création où le corps produit sa propre écriture, révélant ainsi sa dimension poético-politique. Étant entendu que le corps peut mettre en pratique un état relationnel, incarner une conscience et pratiquer des connaissances qui nous forment, celui-ci contient une sagesse qui rassemble l'expérience de nombreuses générations, et active des savoirs qui nous habitent. J'expérimente les notions à travers un travail corporel pour construire une méthode qui soit le soubassement d'une recherche des potentialités du corps pour créer de nouvelles relations au milieu. En étant attentive à ses prises de décisions, au mouvement qui naît et se met en place.

L'état d'alerte : awareness

L'état d'alerte consiste à une mise en corps d'une écoute fine, à un aiguisement dans le sentir. Une manière d'être ouvert à ce qui arrive ou pas. Un état de corps qui cultive une attention au présent pour se dynamiser à partir de sa situation en se référant à une porosité localisée dans le corps.

Le travail de l'état d'alerte entoure toute la peau dans le sens de trouver le chemin organique qui convient à chaque corps pour affronter une situation incertaine. L'état d'alerte

¹⁹⁹ Le concept de *embodiment* ici reprend les apports somatiques et les contributions anthropologiques. Il part de la proposition d'Elizabeth Behnke dans « Critique of Presuppositions, Apperceptive Traditionality, and the Body as a Medium for Movement », *Studia Phaenomenologica* XI (2011), pour se concentrer dans la relation entre cinesthésie et touché ; *Touching and Being Touched : Kinesthesia and Empathy in Dance and Mouvement*, éd. Gabriele Brandstetter, Gerko Egert *et al.* (Berlin et Boston : De Gruyter, 2013).

²⁰⁰ Voir : Kent De Spain, « *The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation* », in *Taken by surprise: a dance improvisation reader*, éd. par Ann Cooper Albright et David Gere (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2003), 27-39.

est entendu comme la possibilité de transiter une situation en prêtant une attention qui passe par une activation corporelle. Une capacité d'agir en empathie, en étant solidaire de l'autre, et se mouvoir vers elle/lui dans un mouvement qui suspend le jugement.

La suspension du jugement nous le travaillons par l'*epochè* comme décrit précédemment, c'est-à-dire la capacité de mettre entre parenthèse des présuppositions, de suspendre les préjugés. Cela oriente la pratique vers le différent, l'inconnu, et permet de vivre le corps en action depuis une atmosphère plus accueillante, loin des jugements. Ce travail développe une ouverture du regard, une écoute attentionnée, pour nous mouvoir en sécurité dans l'espace avec les autres ; une attention créative, qui cherche divers chemins possibles dans une situation. Par exemple, nous le travaillons avec des stratégies chorégraphiques pour s'intéresser à l'autre, pour devenir curieux de l'ensemble qui est en train de se former et pour que les corps s'éveillent et se mettent en action. Par exemple, voici un exercice pour démarrer une atmosphère de confiance : nous formons un cercle et une personne au centre bascule, se renverse, et se laisse tomber, tout le cercle doit agir pour la rattraper. Chacun avec sa trajectoire propre et ses moyens. Ceux qui sont du côté de la chute s'avancent et protègent ce corps du contact avec le sol, ceux de l'autre côté doivent trouver une stratégie pour également l'aider à temps. Cet exercice réveille l'attention pour prendre soin d'un autre corps qui se donne en confiance, et en même temps, évoque une responsabilité qui demande une concentration totale dans l'action.

Lorsque je pense à l'origine de l'état d'alerte, ce procédé qui consiste à nous sentir concerné et ouvert à ce qui arrive, je pense que tout est parti de l'expérience d'avoir grandi sur une terre : de l'expérience du tremblement de terre. Je suis née à Mexico et j'appartiens à cette génération qui a appris à penser en s'accordant aux mouvements de la Terre. J'ai acquis un savoir par l'observation qui permet de dialoguer avec l'*architecture intime* parce que l'on savait que la terre pouvait, à tout moment, (nous) bouger. Nous mettons en pratique cet état d'alerte, dans les diverses consignes chorégraphiques que je donne ; par exemple, des exercices qui demandent l'ouverture des sens pour pouvoir dynamiser le corps et répondre à une situation, pas forcément de danger. C'est un moyen de faire partie de l'ensemble avec et grâce à nos différences. L'état d'alerte rend visible les risques et cela peut nous permettre, entre autres, de ne pas nous blesser.

L'état d'alerte questionne le corps en mouvement. Par exemple : quand dois-je me déplacer ? Quelle est la possibilité physique, active dans la décision ? Comment mes actions changent-elles l'état relationnel du corps et par conséquent la situation ?

La manière de soutenir : care

Les formes de *care* : (l'attitude d'assister, les formes de prendre soin) : l'un des premiers gestes qu'on vit en tant que corps est d'être accueilli par d'autres corps. Le ventre maternel d'abord, puis dans les bras de quelqu'un. Pour élargir cette manifestation, nous faisons référence à un soin que le corps vit, se doit à lui-même et aux autres. C'est l'attention au toucher, le temps accordé à écouter la vie dans ce corps.

Nous apprenons à recevoir, en tant que geste, à être soutenu et inconsciemment, nous donnons notre poids. Cette caractéristique me semble intéressante parce que dans la pratique du corps il est très difficile de mesurer combien on se donne et combien on donne de son poids à l'autre et à l'espace. Nos habitudes quotidiennes (traverser l'espace, nous déplacer) sont presque automatiques et il nous est très difficile d'avoir conscience de ces actes.

L'action de soutenir fait appel à un effort empathique qui nécessite une présence active. Les formes de prendre soin, les formes de care répondent aux questions suivantes : Comment se porter ? Comment nous soutenir ? Comment nous soutenons l'espace entre nous tous ? Comment je soutiens un regard ?

Nous nous référons au corps urbain, qui par exemple dans le métro, marche avec un objectif très clair de trajet à faire et peut-être même avec une contrainte de temps. On ne pense pas, pendant le trajet, au transfert de poids d'une jambe à l'autre. Nous ne réfléchissons pas au poids qu'on donne à la paroi du wagon quand nous nous appuyons dessus. Nous ne pensons pas à la manière qu'ont les autres corps d'être soutenus par eux-mêmes puis par l'espace. Lorsque nous posons le regard sur cet ensemble de corps, pensons-nous à leurs poids, et comment ces corps sont soutenus ?

Cette disposition formée par les corps dans le métro est très rarement analysée par une observation des poids que chaque corps soutient et donne dans l'espace. Peut-être, pensons-nous que tout cela n'est pas important mais la manière dont on donne du poids change notre posture, celle-ci reconfigure petit à petit la structure de notre corps et cette

nouvelle posture du corps forme aussi l'espace extérieur. Tous ces corps vont ainsi donner une lecture de l'espace social. Ainsi nous voyons comment une pratique artistique peut en donner sa propre lecture et rendre visible ce qui ne se voit pas.

Nous pensons que l'influence du poids pour soutenir le corps et être soutenu par et dans l'espace peut être un élément à étudier pour travailler à des stratégies chorégraphiques et (re)conformer nos manières de nous organiser corporellement et spatialement, à l'intérieur comme à l'extérieur. Différentes techniques de danse ont développé ce travail du poids du corps ; par exemple, la danse classique en rejetant la force naturelle de gravité et en essayant de créer un être qui se tient sur une surface minimale. La danse contemporaine a travaillé le poids vers la terre, en appui dans la terre et même dans des équilibres précaires. Le tango est l'une des techniques où l'on a cherché dans le transfert du poids sa caractéristique essentielle. La technique du *contact improvisation* a développé diverses manières de prendre soin (*le care*) de l'autre et de nous-même en collectivité. Dans la pratique corporelle, je propose de travailler cet état de disposition du corps présent et de rechercher diverses manières de prendre soin de l'espace à travers notre posture corporelle, de prendre soin de l'autre et de nous, dans le chemin que nous prenons pour réorganiser notre structure corporelle.

La façon de se resituer :

Le corps ne cesse pas de faire des changements tout au long de la vie ; se réadapter, résister, transformer, et nous ne serons jamais totalement préparés pour une situation déstabilisante. Néanmoins, nous pouvons donner de l'espace au corps pour assimiler les changements et nous pouvons aussi exercer la capacité à rejeter, se réadapter, transformer, etc. Nous suggérons qu'à travers la situation de création nous pouvons travailler des manières de nous resituer pour incorporer un dialogue avec la situation et le milieu. Le pari est que la situation chorégraphique peut affiner notre observation sur les changements de formes, nos façons de nous mouvoir dans les déséquilibres et de nous accompagner dans les transformations, avec une démarche qui travaille sur les désajustements, car la conformation d'un état de disponibilité s'incarne dans des contextes divers et presque jamais en juste équilibre.

D'une manière pratique, nous proposons de commencer par des séquences de mouvement où le corps passe par différents niveaux de proximité du sol, et se faire accompagner par des pauses qui permettent des questions simples : que suis-je en train de changer ? Puis, aiguïser notre perception, ressentir notre positionnement et se resituer ; après avoir effectué les changements encore se demander : que suis-je en train de modifier ? Et à nouveau se resituer...

Les consignes chorégraphiques que nous incluons pour cette étude engagent des processus de transformation qui passent par l'expérience vécu et il est possible que l'inspiration pour explorer cette stratégie a son origine dans mon actuelle qualité d'étrangère. L'éventail des lectures et des écritures avec des codes différents qui se produit quand nous traversons une frontière inscrit un apprentissage culturel. Les couches de compréhension et les façons de comprendre le monde, la vie, le mouvement, passent par les corps. Nous pouvons être étrangers dès que nous quittons le pays de naissance et que nous nous déplaçons et vivons hors de ce lieu et, il y a divers degrés et étapes d'adaptation. Mais, nous avons une origine corporelle en tant qu'êtres vivants, au-delà de ce pays : le corps comme origine commune, le fait d'être des animaux mammifères, est une source partagée. La proposition est de jouer à incorporer ou pas, les changements dans une situation et à expérimenter différentes manières de nous resituer. Dans le fait de dialoguer avec l'espace que nous occupons, d'activer le corps selon différentes manières de nous situer, nous créons un milieu. Puis, l'expérimentation continue par un travail pratique et de réflexion sur la gravité du corps. Par exemple, proposer des exercices qui jouent avec le poids de nos différentes parties du corps pour tester un autre ordre d'organisation et réfléchir à la place et au rôle que nous donnons au corps au quotidien. En se focalisant sur la façon de changer notre positionnement habituel, pouvons-nous regarder l'espace d'une manière différente et élargir cette attention pour observer et transformer nos positions ? L'attention portée à l'espace - et en extension, au monde - entretient une *(re)prise de corps* disponible pour prendre son volume et son poids et habiter un milieu d'une manière plus consciente. Les manières de nous réadapter aux nouvelles situations demandent ainsi une écoute de temps ouvert aux relations potentielles pour nous resituer dans le contexte que nous vivons pour rencontrer le rythme de notre *architecture intime*. Un exercice qui cherche à pratiquer une appartenance des mouvements corporels qui nous rétablissent ; à une *(re)prise de corps*.

Les stratégies chorégraphiques que nous mettons en place cherchent par exemple, à tester des positions horizontales, transversales de tout le corps mais également expérimenter à partir des différentes parties du corps. Ceci permet que le poids du corps ne soit pas dirigé toujours par la même partie, que la tête ne soit pas toujours en haut, enfin que nous puissions penser le corps autrement. En développant ces questions sur la manière d'articuler de façon différente nos corps, pouvons-nous donner une autre source à la connaissance que celle qui vient du cerveau ? Peut-on élargir la capacité de penser aux parties du corps et pas seulement à la tête ?

Est-ce que les changements que nous proposons par un exercice chorégraphique de renversement des corps et, par incidence, une manière de transformer l'espace, peuvent nous servir pour repenser nos manières de nous structurer ou de structurer le corps pensant. Par exemple, est-ce que le fait de se renverser permet d'être un corps plus poreux, et permet de repenser le poids que l'on donne à la connaissance, au savoir ? Peut-être cela ne se fait pas d'une manière directe ni immédiate. Cependant, le fait d'organiser le corps pour prendre un

autre point d'appui, demande d'activer d'autres formes possibles. Au-delà du fait d'arriver à prendre une position spécifique, l'important pour cette étude, est le processus qui entraîne le changement de regard, l'habitude. Cette recherche d'équilibre en dialogue avec l'extérieur, mène à un apprentissage (reconnaissance, résistance, adaptation, transformation, etc...) de notre état relationnel. En ce sens, les stratégies que nous proposons cherchent à construire un travail de corps disponible à une mise en relation à travers une présence qui bâtit notre *architecture intime*.

Nous partons du principe selon lequel pour approfondir le ressenti d'une puissance par le corps, il faut : se connaître/s'apprendre, expérimenter/pratiquer et écrire/créer. Dans les séances nous donnons du temps pour apprécier les couches de ce processus qui consiste à apprendre à se sentir en construction. Il existe des moments d'apprentissage par des exercices somatiques où l'on va entrer en contact avec l'autre et toucher l'autre et aussi une connaissance du corps, puis une connaissance sensible avec ou grâce à l'autre. Par exemple, développer une séquence en expérimentant les schémas organiques du corps grâce à un premier moment de répétition. Puis, en ne reproduisant pas, en ne copiant pas cet apprentissage, il s'agit de trouver son propre chemin pour habiter la phrase proposée. Dans cette étape d'apprentissage on peut passer par un rappel des principes de l'anatomie en mouvement. L'accent est mis sur la relation que le corps en mouvement établit avec le temps et l'espace. Avec le postulat incontournable : nous faisons attention à notre corps et aux corps des autres, nous soutenons et créons l'espace d'expérimentation.

Dans la proposition somatique, il y a la phase d'expérimentation de notions pour aller chercher, dans des exercices corporels concrets, l'assimilation, le renouvellement, voire, l'appropriation des dites notions. Par exemple, un exercice du toucher : pour expérimenter ce sens/cette sensation par le regard de l'autre, on se met à deux et dans ce corps à corps, l'on s'observe pendant longtemps. Puis par exemple, on s'assoit au sol, dos à dos, pour chercher le toucher de colonne vertébrale à colonne vertébrale, ou encore on se met par terre pour que la peau touche le sol mais également que l'air traversé touche la peau. Dans cet apprentissage, on collecte une information précise par exemple, que la peau est l'organe le plus large du corps humain, que pour un adulte la moyenne est de 2m² et que son poids est en moyenne entre 3 et 5 kilos. Cet organe protège le corps de l'extérieur en même temps qu'il est la surface la plus directe avec l'autre. C'est à dire que la particularité de la peau dans sa

résistance mais aussi sa souplesse lui donne cette caractéristique de transmission, grâce aux terminaisons nerveuses, entre le monde extérieur et les informations de l'intérieur. Puis on revient à un exercice corporel ou l'on essaye de bouger à partir de la peau : la peau qui touche l'espace et la peau qui est touchée par l'espace. Un temps d'écriture est laissé aux participants. À partir d'une consigne chorégraphique nous recherchons un engagement, une conscience dirigée vers la pratique des potentialités du corps par une présence disponible afin d'établir des relations. Exemple : on se concentre sur les changements de température que la peau ressent. A partir de cela on improvise avec les autres, différentes formes de ressentis de cette température. On observe comment notre corps réagit face à sa propre température, à la température de l'autre et à la température de l'espace.

Deuxième Partie : Les corpographies comme dispositifs de
résistance créative

Notre approche de la situation de création chorégraphique comme dispositif de résistance créative a fécondé la question : qu'est-ce qui nous soutient ? La recherche des potentialités du corps donne le cadre d'une expérience relationnelle accueillant un jeu d'énergies propice à expérimenter une *(re)prise de corps* qui inscrit sa trace dans l'espace en tant que matière productrice d'une écriture. En ce sens, nous reconnaissons la trace faite avec le corps comme une graphie corporelle qui nous permet de prendre place et poids dans un espace qui le contient. Ainsi, nous cherchons à inscrire la trace du corps comme une graphie qui renouvelle la manière (physique, critique, poétique) de nous énoncer, de créer une écriture corporelle qui trouve sa posture dans la relation avec un milieu vivant. C'est la trace de cette inscription corporelle que nous appelons *corpographie*.

Les corpographies sont des écritures du corps en quête d'un *sentirpenser*, d'une pratique et d'une poétique du corps qui nous rendent disponibles pour écrire et nous inscrire dans des relations multiples. L'objectif étant que chaque corps expérimente ses propres ressources et ses propres nécessités. Nous ne cherchons pas une traduction d'un discours du corps, ni une transcription d'un discours sur le corps, mais une graphie qui est en son premier mouvement, un *donner corps*. Au-delà d'un support d'identité, celui-ci va bâtir son *architecture intime* en s'énonçant dans l'espace par son énergie dynamique, affirmant ainsi son existence qui se bâtit et s'écrit au fur et à mesure. Les marques de ce ressenti en construction et les signes de ce *sentirpenser* en mouvement que le corps incarne nous l'appelons *corpographie*.

Cet exercice chorégraphique d'écriture du corps demande la mise en commun de certains principes, englobés dans des « savoirs somatiques » qui engendrent une approche sensible du corps. L'intention est que la pratique permette, à partir d'un travail qui relie le corps avec le milieu, d'exprimer une position poético-politique. Ce positionnement est complexe car il appartient à un processus plus profond, que celui que nous vivons dans une situation de création. Il comprend des échelles diverses qui affectent l'exercice de *(re)prise de corps* dans la construction de notre *architecture intime*.

Dans ce cadre, nous mettons en œuvre des situations de création pour expérimenter des états relationnels inscrits dans un espace-temps dans lequel le corps teste son (sa) (ré)existence. La situation de création devient une expérience sociale et sensible, apparaissant

comme un essai ludique ouvert à l'Autre tout en cherchant à déclencher un processus de *(re)prise de corps* pour dynamiser une *architecture intime* avec sa dimension poétique et politique.

Les corpographies cherchent à reconnaître la valeur du corps comme matière énonciatrice et le corps en question comme langage manifeste, mouvement d'autonomie, prêt à s'écrire. Il s'agit d'un premier mouvement consistant à incarner une énonciation dans un temps et un espace qui génèrent une trace du corps, un apprentissage - en processus - de nos formes relationnelles. La graphie comme dispositif d'émancipation du corps cherche à expérimenter divers sens et non-sens à partir des savoirs du corps ; à appréhender et à tracer une *présence élargie*.

Malgré la possibilité d'envisager un deuxième mouvement de cette pratique, dans lequel, par exemple, il y aurait l'écriture d'une partition, comme accompagnement, production, ou archive de l'expérience chorégraphique, nous avons décidé, pour cette étude, de ne pas aborder ce deuxième pas. L'inclusion de partitions demande un autre cadre d'analyse et de traitement de l'information qui ne concerne pas cette thèse. Pour cette étude, il ne s'agit pas d'enregistrer l'expérience corporelle dans un autre support que le corps, ni de fixer un moment corporel dans une écriture précise. Les corpographies sont un premier stade de reconnaissance des potentialités du corps, un déclencheur pour chercher « notre voix » dans tout le corps et une possibilité relationnelle de bâtir notre *architecture intime*.

Nous cherchons à approfondir la pratique chorégraphique pour concevoir d'autres perspectives d'ouverture et inclure d'autres corps afin que la situation de création génère d'autres formes de relation. Cette notion chorégraphique ouverte et inclusive vise à problématiser ses *fondamentaux* et à découvrir d'autres formes d'organisation de la relation *corps-milieu* qui réfléchissent à d'autres structures, pour créer d'autres mises en lien possibles. Cette possibilité de construction passe par divers questionnements qui méritent un poids d'énonciation et d'affirmation : une *(re)prise de corps* à travers laquelle s'accomplit la mise en relation dans l'espace qui est le point de départ de nos graphies et donne lieu à la sensation de gravité comme marque d'un engagement. L'action du corps en tant que prise de l'espace, loin de nous soumettre à une écriture de l'extérieur, cherche une autonomie dans le fait de nous énoncer.

Les stratégies corpographiques contiennent des questions relationnelles provenant du corps, qui invite à exercer la puissance de s'écrire. Dans cette acception du terme écriture, les graphies du corps sont des pensées-actions d'une *architecture intime* qui se battent et nous permettent de dynamiser l'être en construction que nous sommes. S'exprimer par le corps signifie s'approprier un usage autre que celui de tous les jours, et s'inscrire ainsi dans une utilisation autre du terme écriture. Dans cette pratique chorégraphique il s'agit de la puissance de s'auto-tracer sans l'idée de symboliser, de déclencher un processus d'ouverture à partir du ressenti corporel pour mettre en pratique un droit à s'énoncer et à être responsable de notre propre écriture. S'énoncer par le corps implique que l'acte fondateur des graphies ait sa source dans l'expérience corporelle.

Nous utilisons ainsi la notion de corpographie pour nommer les écritures que nous réalisons dans le cadre d'une situation de création qui provoquent l'éveil d'un besoin : être pleinement dans le corps et écrire dans l'espace grâce à la présence du corps ancré dans la gravité. Cela signifie focaliser sur ce qui émerge du geste et qui transporte le vécu de chaque corps dans l'expérience de bâtir ensemble. L'intérêt réside dans les dynamiques émanant de l'expérience chorégraphique pour incarner des compositions personnelles et des rencontres collectives qui explorent une gamme de positionnements possibles. Ces exercices d'énonciation déclenchent des écritures qui prennent le corps comme support d'un *sentirpenser* et se concentrent sur la présence disponible à un état relationnel, à une correspondance avec le temps et à une reconnaissance de la pensée en action, qui réfléchit, qui danse des états relationnels et accueillent des formes en présence.

Les corpographies font partie du processus de cette pratique relationnelle qui reconnaît la trace par le corps comme signe d'autonomie, au sens où nous décidons comment nous inscrire dans l'espace. Ainsi, établir un dialogue avec le temps et donner de la gravité à la *(re)prise de corps*, soutiennent l'éphémère d'un geste minimal à travers une écriture propre. Ponctuellement, les corpographies détiennent un usage du corps où *l'architecture intime* est le texte même d'une potentialité. Ce travail provoque une première découverte de la puissance d'écriture d'un corps qui apprend à s'énoncer dans l'espace. Dans cette étape, les corpographies ne cherchent pas à devenir nécessairement une danse. Il y a une pensée chorégraphique depuis laquelle les consignes corpographiques sont proposées. Cependant, il ne s'agit pas de codifier ladite écriture, mais de déclencher une graphie révélatrice de son

rythme propre et de ses propres manières de s'incorporer, de s'énoncer. En ce sens, pratiquer une graphie suggère la possibilité de donner de la gravité au corps par nos présences, cela veut dire ouvrir un champ conscient et poétique, plus ample que soi, un engagement corporel profond qui cherche à se déployer dans tout le corps (pas seulement une écriture qui sort des doigts ou de la voix). L'action énonciative d'un *sentirpenser* du corps dynamise divers sens : critiques, politiques, poétiques pour la mise en œuvre d'un champ discursif de l'art chorégraphique dans le but de pratiquer une potentialité du corps.

Sans nier qu'une écriture suppose à un certain moment une lecture, le cadre de notre étude se focalise, dans une première étape, sur l'ouverture de la pratique chorégraphique à différents niveaux de travail et d'approche des corps. De plus, notre proposition s'attache à certains éléments chorégraphiques pour nous concentrer sur les potentialités du corps, ayant pour objectif d'incarner un état qui se préoccupe de la qualité - singulière et collective - de sa mise en relation. En d'autres termes, il s'agit d'une écriture qui se dilate dans le corps et trace dans l'espace le ressenti avec le temps. Nous cherchons l'ampleur de cette expérience dans le processus de *(re)prise de corps*. Incarner une corpographie requiert une épistémologie particulière qui donne lieu aux dialogues entre : faire partie d'un ensemble et construire notre *architecture intime*.

Nous focalisons sur les techniques applicables aux corps en question et incluons différents types d'objectifs d'écritures du corps, comme nous le développerons par la suite dans nos cas d'étude. Dans les cas d'interventions et d'actions spécifiques, d'abord nous envisageons les corpographies comme des exercices d'écoute corporelle, puis, elles deviennent des tentatives de nous accorder au milieu pour nous énoncer dans l'espace et dans le temps.

Chapitre 1. Danser une rencontre comme expérimentation corporelle sur des traditions

La corpographie « *Qui danse le monde et le joue à son image le change !* »²⁰¹ cherche à tracer une mémoire en mouvement, à partir des dictons qui révèlent une partie de la vision d'une communauté. Le projet élabore l'expérimentation corporelle à partir des souvenirs en mouvement et cherche à construire une danse qui rapproche deux différentes générations pour la (re)construction d'une mémoire communautaire. À partir d'une rencontre intergénérationnelle, nous cherchons à réactiver la mémoire d'une communauté, pour construire une danse qui fasse émerger, grâce à un jeu de proverbes, les gestes qui correspondent à sa propre vision du monde.

« *Qui danse le monde et le joue à son image le change !* » (voir [Corpographie 1](#)) est une approche interculturelle qui s'est développée de 2014 à 2015 sur deux territoires : l'Avesnois dans le Nord de la France et l'état de Morelos au Mexique. Dans chaque lieu, j'ai travaillé avec deux générations : les enfants d'une école primaire et leurs grands-parents. Je cherche à travers cette proposition intergénérationnelle, et sur un mode ludique, d'autres potentialités de rencontre et de construction communes. L'objectif principal a été de construire un souvenir chorégraphique commun à travers la mise en place d'un espace-temps de rencontre dansé. En outre, en élargissant cette expérimentation chorégraphique grâce à l'utilisation des technologies de communication, nous avons fait le pari que les deux groupes d'élèves (du Mexique et de France) seraient amenés à se rencontrer à travers leurs danses.

À l'origine de cette idée se trouve un questionnement : comment un souvenir peut, ou pas, se construire par la danse et comment cette mémoire peut habiter dans nos corps ? En méditant ces questions, je pense à mes ancêtres, je me souviens d'Inès, ma grand-mère maternelle qui s'exprimait presque toujours avec des proverbes. Le souvenir de Juan, mon grand-père maternel, est celui d'une danse partagée ; la nuit venue, nous montions sur le toit, le jeu consiste à se mettre à l'horizontal avec le cœur vers le ciel puis la musique commence

²⁰¹ Un article sur ce projet est consultable en ligne : Zambrano Scheherazade, « *Qui danse le monde et le joue, à son image le change ! Expérimentation corporelle sur des traditions caméléonesques* », Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société, Façonner un milieu, Édifier le commun, no II (18 mai 2016), <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=759>.

et nous cherchions les constellations, nos partenaires de danse. Pour « *Qui danse le monde et le joue à son image le change !* », le corps a eu un point de départ intime (mes souvenirs avec mes grands-parents) dont j'ai voulu prolonger l'expérience à travers la danse.

Le point de départ de cette recherche réside dans le désir d'archiver corporellement une rencontre qui nous constitue parce qu'elle nous précède. J'ai élaboré des stratégies chorégraphiques pour réentendre leurs mémoires et pour apprendre des proverbes à explorer différentes façons de mettre le corps en jeu. L'intérêt d'explorer leurs mémoires est de se relier à un souvenir pour finalement accueillir des gestuelles naissantes de la rencontre dansée. L'urgence créative de cette corpographie est alors apparue : comment, à partir de cette rencontre dansée, pouvons-nous ressentir la (re)construction d'une temporalité ?

En établissant le cadre d'une rencontre entre des générations distinctes, comment, pouvons-nous faire émerger des gestes qui deviennent des archives corporelles de nos souvenirs partagés ? Ces mises en jeu par les gestes sont une manière d'affirmer (et de pratiquer) que nous sommes des êtres temporels ; papi/mamie racontent un peu d'eux-mêmes, le temps d'une danse et cela donne accès à un contact nouveau, à la connaissance d'une autre partie de notre histoire, à une connexion autre avec nos ancêtres directs. Enfin, l'exercice d'un temps passé ensemble entre des êtres proches, est à même de transmettre une histoire dans le corps, une bribe de vie, à partir de la reconstruction des gestes d'un métier spécifique, pour générer des adaptations et d'autres gestes issus d'un matériau mémoriel. Aussi en venons-nous, d'une part, à faire se rencontrer la création de formes nouvelles de connexion à l'autre, et d'autre part, à exercer, en des lieux où la temporalité est ambiguë, située à la fois entre le passé et le présent, entre mémoire (du métier et des dictons) et reconstruction du souvenir (par les gestes et à partir de l'exploitation des dictons). Quelle réflexion, enfin, naît de ce ressenti d'une (re)construction du temps et comment ce dernier ouvre la possibilité de repenser la notion de temps vécu ensemble, et l'émergence d'une mémoire partagée avec les autres ?

La méthode de travail s'intégrait à une recherche-crédation dont la principale qualité fut de garder une oreille attentive pour trouver assez de souplesse dans les procédures engagées pour ajuster au mieux les contraintes et le déroulement de notre étude. Cette corpographie impliquait la création d'un espace-temps où la rencontre intergénérationnelle

puisse trouver son propre rythme de recherche de gestes. La danse se construit et possède une appartenance commune. Nous avons donc procédé à la création de stratégies corpographiques en quête de mouvements capables de retranscrire et signifier le lien qui unit les gestes et les proverbes. Après une première récolte de gestes, il a fallu se questionner : à quelle *tradition* ses gestes appartiennent-ils ? La tradition étant entendue ici comme le passage d'une histoire, d'une information qui atteste un temps vécu. Souvent, les dictons inclus dans des légendes et la manière de les expliquer révèle une vision ou une façon d'imaginer - peut-être, une manière de comprendre - certains aspects de la vie. D'autre part, la reprise des gestes du métier transmet une manière de se bouger, une façon de faire avec le corps qui est devenue une habitude, au sens de transmettre une possession, la remise d'une vision ou d'une action portée dans le corps. C'est ainsi que nous proposons de réfléchir à la tradition que nous pouvons incorporer.

Comment les textes (par le biais des proverbes), les souvenirs (les récits de métier) parviennent-ils à *prendre corps* et à se recréer à travers la construction commune d'un souvenir dansé ? Si nous élargissons l'objectif de cette stratégie corpographique, alors il s'agit d'abord de se demander comment une partie de la culture peut être contenue, écrite dans les corps, pour analyser, ensuite, comment se rencontrent ou non ces écritures corporelles, développées à partir de ces mêmes stratégies corpographiques, au sein de deux territoires distincts ?

L'élaboration des stratégies corpographiques a été menée à partir des questionnements suivants : quels gestes permettent, ou non, de dépasser les frontières culturelles ? Quelle construction de souvenirs dansés peut garder une écriture assez singulière pour se lire dans un autre contexte culturel que celui où ils ont émergé ? Comment les stratégies corpographiques dialoguent-elles avec les différences linguistiques, entre autres, à travers les dictons, où se synthétise une lecture du monde ? Comment créer du commun à travers la danse, malgré les différences culturelles ?

Les gestes se sont développés principalement à partir de ces rencontres, avec le point de départ d'une mémoire revisitée qui constitua le *pre-texte* pour écrire une danse ensemble (grands-parents et enfants). Cette écriture a pris une forme propice au partage d'une temporalité et de gestes qui émanent de la mémoire.

Pour cela, des exercices étaient proposés pour prendre soin des autres corps (ceux des grands-parents envers les enfants et ceux des enfants envers les grands-parents). Nous cherchions à prioriser une découverte commune par la danse, une attention affinée, comme autant de manières de se connaître, de connaître nos histoires, de produire des micro-savoirs engagés dans une relation de *soin* (du *cuidado* en espagnol, et du *care*, anglais). Cette proposition cherchait à porter l'attention sur la manière de construire des souvenirs en commun en donnant une qualité de *soin* à l'état relationnel qui se tisse avec la danse. Toutefois, la pratique de cette attention est un cadre propice pour renouveler l'intention du commun, en éprouvant les ressentis de la rencontre. En découle une puissance créatrice liée à une mémoire et un temps communs.

Danser une rencontre : lieu de mémoire

: « *Qui danse le monde et le joue à son image le change !* » conçoit la chorégraphie comme un lieu qui témoigne par le corps d'une nouvelle relation en construction. La rencontre est un vaste terrain de partage et d'apprentissage, de liens possibles à créer (par et avec les autres) et de lieux d'intentions singuliers, collectifs, qui par la chorégraphie transforment notre état relationnel. C'est en ce sens que Laplantine conçoit la chorégraphie :

La notion de chorégraphie [...] a l'avantage de nous faire comprendre (mais d'abord de nous faire ressentir, regarder, écouter) l'être ensemble du chœur qui désigne à la fois le lieu où l'on danse et l'art de danser. *Chora* est ce lieu en mouvement dans lequel s'élabore une forme de lien qui est un lien physique. Mais, pour appréhender les infimes modulations du corps en train de se transformer, son aptitude à devenir autre que ce qu'il était et, plus précisément encore, à ressentir la présence en lui de tout ce qui vient des autres, il convient d'introduire une dernière notion : non seulement *chora*, mais *kairos*, qui est l'instant où je ne suis plus avec les autres dans une relation de simple coexistence mais où je commence à être troublé et transformé par eux.²⁰²

Depuis le corps, nous pouvons pratiquer et réfléchir aux changements de point de vue, de positionnement, aux manières d'établir et de tisser la rencontre. Cette proposition entre en résonance avec le temps présent de la rencontre pour mettre en danse un souvenir issu de la richesse de ces rencontres. Le projet est né de la mémoire des rencontres inscrites dans un corps singulier²⁰³, aux prises avec des résonances et des interrogations partagées, notamment

²⁰² François Laplantine, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Téraèdre, 2005, p. 42.

²⁰³ *Le mien. Les rares rencontres que j'ai eues avec mon arrière-grand-mère et qui chaque fois étaient des invitations à danser ensemble, ainsi que mes discussions avec ma grand-mère qui s'exprimait seulement à travers*

à propos de la question de l'origine : quelles sont les traditions à l'origine de la culture qui m'ont modelée ? Concrètement, la démarche proposée aux participants - enfants et grands-parents - vise essentiellement à créer entre eux de nouvelles formes de rencontre. Construire une danse à partir de cela permet de se confronter à une altérité culturelle et un décalage générationnel : comment aborder la diversité des mémoires, celles où apparaissent des syncrétismes que nous habitons ? Qu'est-ce qui, à la différence du temps vécu, touche notre présent ?

Cette expérimentation invite à s'accorder une pause dans une mise en relation qui permet à chacun de s'écouter tout en faisant un pas vers l'autre, double prétexte pour danser ensemble au sens fondamental de marcher vers l'autre, d'écouter le *milieu*, de se mouvoir avec l'autre et d'inventer, dans une mutuelle mise en mouvement, sa danse.

L'action artistique a pris la forme d'ateliers organisés par alternance dans deux écoles, l'école primaire du village du Favril (Nord-Pas de Calais) et la *Primaria General Álvaro Obregón* du village de Zacualpan de Amilpas (Morelos)²⁰⁴. Les ateliers visent à avoir une structure similaire de part et d'autre et à suivre les mêmes consignes dans les deux écoles, dans le but de partager un même vocabulaire. À travers les stratégies corpographiques, on cherche à déclencher des formes de relation en développant des situations auxquelles les participants doivent s'accorder collectivement par leurs actions (en dynamisant la prise de décisions pour leur positionnement dans la relation en construction par exemple). L'invitation à construire une danse comme terrain commun se fait en cherchant dans le corps une forme de communication qui passe par le mouvement, élaborant un langage par lequel les groupes communiquent et expérimentent d'autres formes de mise en relation à travers la danse.

Les dictons, les expressions idiomatiques, la langue porteuse d'une sagesse séculaire, ont constitué le foyer d'inspiration et le point de départ du projet qui se mit à respirer alors par ses deux poumons : l'aspect intergénérationnel d'une part, la dimension interculturelle d'autre part. Concernant l'aspect intergénérationnel, ce projet tenta de redonner du poids aux Anciens, habitants du territoire et passeurs de dictons et autres expressions idiomatiques.

des dictons sont des souvenirs d'enfance qui ont fait surgir cette question aussi simple que fondamentale : comment chacun se met-il en relation avec l'autre ?

²⁰⁴ Je suis intervenue, dans chaque école une vingtaine d'heures, pendant deux semaines.

Cependant notre proposition ne voulait ni céder aux tentations de la métaphore ni souligner le caractère moral de l'élément linguistique. Ce qui importa fut avant tout le processus collectif, local et néanmoins amplifié par les deux expériences, française et mexicaine, interagissant, qui plaçait au cœur de cette synthèse rythmique un simple proverbe ; c'est ensuite le fait que ces condensés d'imaginaire populaire, presque toujours anonymes, furent une source de matériaux renouvelant les points de vue, « *caméléonisant* » une manière commune de regarder le monde, un jeu, par lequel on développa le tissu relationnel et l'appropriation du corps.

1 « Qui danse le monde et le joue à son image le change ! » : les enfants en situation de création

Une première rencontre entre enfants et grands-parents eut lieu à l'école du Favril. Nous avons invité les grands-parents à écrire, ensemble, les dictons ou proverbes qu'ils/elles employaient le plus souvent et qu'ils/elles souhaitaient transmettre aux enfants. La sélection de ces dictons ainsi que la présentation du métier de chaque grand-père et/ou grand-mère fut le *pre-texte* (dans le sens d'un déclencher pour l'écriture) à un jeu corporel générateur de micro-séquences dansées.



Image 1



Image 2

De façon sensiblement différente, nous avons choisi de prendre comme point de départ de l'expérience menée à Zacualpan la présentation des grands-parents à partir des questions posées par les enfants eux-mêmes et appelées à structurer les micro-séquences. Par exemple : « Raconte-moi le souvenir le plus important de ta vie ? », « Quelle chanson aimais-tu danser ? », « Quelle tradition te paraît-elle essentielle à conserver pour notre communauté ? », etc.

La proposition chorégraphique établit des consignes permettant d'identifier principalement ce qui est à soi, en propre, afin d'en extraire diverses structures chorégraphiques. Ainsi, nous avons demandé aux enfants les gestes dont ils/elles se souvenaient pour les avoir vus exécuter par leur grand-père ou leur grand-mère. Liés à leur métier ou à une activité habituelle, les gestes remémorés ont permis une lecture contextuelle qui montre que nos activités s'inscrivent corporellement et socialement, en mobilisant le corps singulier qui rend visible une partie de la vie en communauté. Étant donné que les deux territoires ont des caractéristiques similaires, nombre de métiers sont représentés dans les deux pays mais ce sont les différences spécifiques qui nous invitent à affiner une analyse du

mouvement. Dans l'exemple de la coupe d'un arbre, l'enfant mexicain fait le geste de la machette tandis que l'enfant français mime l'usage de la machine. C'est à partir de ces similitudes d'activité que le travail corporel s'enrichit avec des détails sur l'effort et les outils qu'une même activité déclenche, cela donne un contexte à la proposition chorégraphique et les gestes témoignent d'une économie spécifique.

Au cours des expérimentations chorégraphiques, nous avons exploré diverses manières d'aborder la mémoire, par exemple, nous avons eu des séquences chorégraphiques qui jouaient avec un processus de répétition parvenant à transformer le cheminement corporel initial. Nous avons découvert alors que cela générait un jeu dynamique entre la répétition et la déconstruction de ladite répétition, par la vertu du mouvement. Et c'est dans cette métamorphose du mouvement que l'activation d'une imagination a pu naître notamment en dialogue avec un souvenir et surtout, par la sollicitation créative du corps. Les participants ont été invités à aborder l'expérimentation en variant les prises de décision et en cherchant collectivement le socle d'une articulation entre les corps, par exemple en étendant les possibilités corporelles dans les déplacements.

Nous insistons sur le processus en collectif de la forme par laquelle se construit un positionnement hors du centre conventionnel pour changer la manière de prendre des décisions, plus que de chercher un résultat consensuel. Les corps s'engagent dans l'action, à leur propre rythme et la structure chorégraphique se consolide pas à pas, selon les négociations du collectif et les manières d'inscrire les retrouvailles dans la situation de création²⁰⁵. Au cours des expérimentations, les relations corps à corps lancent leurs propres pistes pour développer un champ de tensions qui font surgir des formes relationnelles contribuant à créer leur propre danse.

Au cours des premiers rendez-vous, nous avons commencé à recueillir des gestes pour la danse, grâce à la mémoire des grands-parents et parfois des arrière-grands-parents, qui témoignent d'une action du passé qui leur était propre et qui faisait partie de l'histoire de la

²⁰⁵ Comme Nancy Stark Smith l'a écrit : «*It was not just the material itself but how and when it was delivered that gave it depth and power*» (Ce n'est donc pas la matière en soi, mais la manière dont elle est amenée, ainsi que le choix du moment, qui lui confèrent profondeur et portée). in : Nancy Stark Smith, « Editor Note : Taking No for an Answer », *Contact Quarterly* 12, n° 2 (Printemps/Et 1987): 3.

communauté. Nous avons repéré des moments qui approfondissent la relation entre grands-parents et enfants, à travers une rencontre qui attestait d'un passé et qui, repris au présent, a bouleversé le temps mémoriel en donnant une nouvelle lecture, entièrement reconstruite dans la danse, animée par les souvenirs.

Dans un second temps, nous avons joué avec les proverbes, les avons mis en voix, et entre tradition et imagination, nous avons exploré la dynamique d'une situation de création montrant comment nous procédions avec le corps en mouvement pour les désarticuler et pour mieux les recomposer. La transformation des proverbes passait notamment par des mises en relation entre les corps et par l'activation d'une imagination créative. Nous avons pris plaisir aux simples changements, aux rythmes inspirés par la marche, aux diverses sensations : sentir l'air jusqu'au ciel, les extrémités de son propre corps ; sentir le proche et le lointain, les frontières franchies, des autres corps.

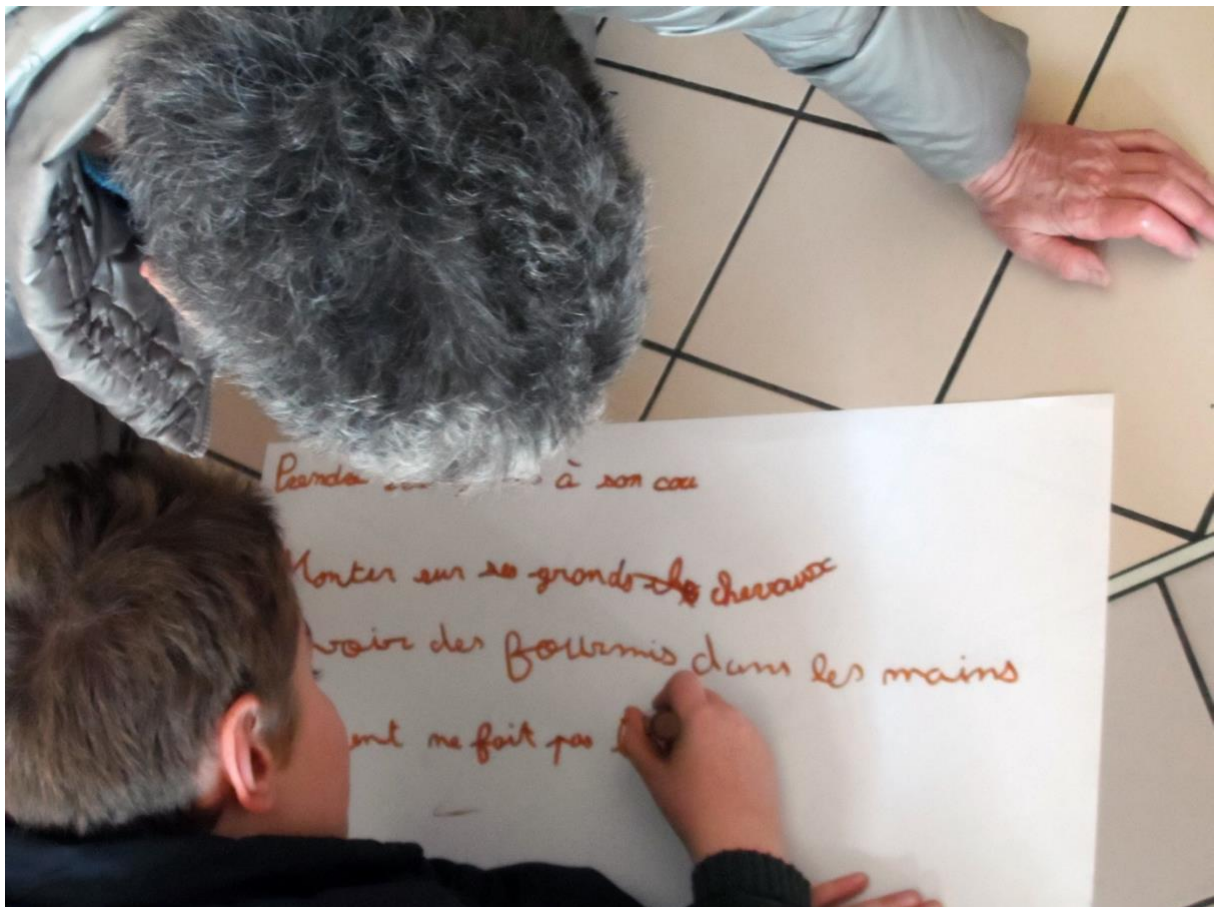


Image 3

Ce projet a été conçu pour une durée d'une année avec des interventions ponctuelles et alternées entre les deux pays. Étant un projet interculturel, développé dans deux territoires avec des langues et des cultures différentes, des questions ont surgi : qu'avons-nous en commun ? Comment créer un lien entre les deux groupes ? Comment chacun(e) d'entre nous peut-elle-il apprendre de l'autre ? Créer des relations entre nous par le mouvement comme langage principal, tel est le défi que nous nous sommes lancés pour cette rencontre dansée.

À la fin de la première rencontre, nous avons créé avec les enfants une petite forme chorégraphique à partager avec les habitants du village. Dans les deux villages, nous avons présenté la chorégraphie publiquement, devant les grands-parents réunis, les mêmes auxquels nous avons rappelé leurs propres chansons, leurs gestes et une partie de leur vie, incarnée sous leurs yeux par leurs petits-enfants.



Image 4

Pendant la deuxième année du projet, le langage corporel a été davantage développé pour mettre en place la première rencontre virtuelle entre les deux groupes. Grâce à une communication audiovisuelle (*skype*), nous avons établi un premier contact qui a permis aux enfants d'échanger sur les situations chorégraphiques. À distance, quoique guidés par les images, elles/ils ont dansé et mis en commun les gestes correspondant aux séquences chorégraphiques. L'une des premières consignes était que chaque élève réussisse à tracer une carte dans la place centrale de sa communauté ou dans la salle que nous avons pour danser, en transposant les lignes de sa main. Dans cette carte, l'élève a intégré des photographies de

ses grands-parents et dessina ainsi une espèce de bio-cartographie qui fut l'élément d'échange entre les deux groupes. L'intérêt a été de partir d'une écriture corporelle qui suivait la carte, faite de ligne et d'images qui devenaient le support relationnel pour établir une rencontre chorégraphique. Étant donné que les deux groupes avaient suivi les mêmes consignes et que nous avons invité à développer des situations chorégraphiques échangeables, il fut possible de partager un peu de leurs histoires par le geste corporel et laissa ouvert la possibilité de chorégraphier à nouveau les séquences. Le geste, ici, est un acte de relation à l'autre, de relation au monde, de *pre-texte* (avant écriture) pour un circuit de partage. Effectivement, il y a de la distance et des limites au niveau d'une communication entre deux langues différentes et qui passe par un emplacement différent. Cependant, les problèmes liés à la communication verbale ne font pas partie de notre analyse car ce qui nous intéressait était la relation que nous pouvions construire sans les mots, à travers les gestes des séquences chorégraphiques. Autrement dit, ce qui nous intéressait d'observer et d'étudier était la potentialité de l'écriture du corps pour établir une communication au-delà du logos verbal.



Image 5

Les participants ont été amenés à développer une relation particulière qui place le mouvement corporel au centre du lien. Dans l'idéal, il aurait été souhaitable que les jeunes élèves voyagent afin de rencontrer leurs correspondants pour établir un contact avec une énergie directe du mouvement. En attendant que le voyage réel soit possible, nous avons profité des outils technologiques pour que le projet atteigne sa véritable dimension

interculturelle. Nous avons commencé par enregistrer (par téléphone, caméras ou appareils photo) les biographies des grands-parents en vue des futures séquences que nous échangerions par la suite grâce à une communication virtuelle et danserions en même temps²⁰⁶.

La corpographie « *Qui danse le monde et le joue, à son image le change !* » m'a permis d'identifier une expérience du temps vécu, faite d'une mémoire dansée et des souvenirs reconstruits à travers la rencontre. Dans cette corpographie, la mémoire est devenue une possibilité de construction commune avec laquelle j'ai pu construire une situation de création qui a donné lieu à un tissu de liens intergénérationnels et interculturels. Après l'année de recherche sur ce projet, les résultats de la rencontre furent des danses partagées qui ont abouti à une expérimentation corporelle. Ces échanges, m'ont permis de travailler sur les notions de mémoire et de tradition à partir du ressenti du temps, notions qui avaient pris du poids et du corps dans les danses et les rencontres entre les participants. L'objectif principal était d'accorder une qualité d'attention à la rencontre dans laquelle les temps vécus, partagés et (re)construits, étaient la matière de l'élaboration des liens. L'intention d'écrire cette expérience corporelle du ressenti des temps divers, s'accomplit en créant en commun un souvenir dansé. Ces corpographies ont enrichi la mise en corps d'une temporalité complexe qui élargit le temps passé, grâce à l'agencement d'un temps qui dure, d'une mémoire au présent, que nous cherchions à faire perdurer à travers le geste, dans un tissage multiple qui relie le temps vécu à l'espace existant. Cette expérience permet de réfléchir à la spatialité comme *l'intervalle suspendu dans un temps qui nous relie*, comme propose la notion de *ma*. Un *sentirpenser* qui ouvre à des questions telles que : Comment un temps s'établit d'un corps à l'autre lorsque nous dansons ? Dans cet espace qui émerge et qui est mis en commun, à quoi cela nous relie-t-il ?

C'est ainsi, que le voyage de la mémoire des grands-parents vers les gestes des enfants est une expérimentation corporelle qui focalise leur ressenti dans le partage d'une notion d'espace et d'une notion de temps qui s'élargissent grâce à la danse créée. La rencontre

²⁰⁶ En septembre 2015, nous avons accompli la deuxième session au Mexique, voici un extrait de cette intervention : Scheherazade Zambrano Orozco, *Tradiciones camaleónicas*, s. d., <https://vimeo.com/339852689> Nous devons aux deux associations locales le soutien des équipes pédagogiques des deux écoles, lesquelles ont accompagné les ateliers et assuré la continuité du projet auprès des élèves.

dansée, dans un premier pas, propose de fortifier les relations intergénérationnelles (enfants/grands-parents), particulièrement au sein des populations rurales, pour concevoir des danses sur des mémoires revisitées en laissant la place à l'imagination et à la liberté du geste pour recréer lesdites mémoires.

L'accent mis sur l'importance d'une nouvelle lecture des traditions (les gestes de métiers et les dictons) par le corps et sur la création d'une mémoire corporelle qui installe une nouvelle relation, grâce aux jeux corporels entre deux générations et en l'occurrence, entre deux cultures, vise à analyser la potentialité pour construire des liens et des lectures diverses d'une mémoire à travers la danse. Cette corpographie nous a permis d'éclaircir la question sur ce point : Comment, dans ces conditions, la tradition habite-t-elle notre corps et comment nos corps la transforme-t-elle ? Au sein des communautés, quelles sont les conditions des gestes pour rendre possible une nouvelle lecture des dites traditions (soit énoncées à travers les dictons, soit par les récits de métiers) ?

En analysant le matériel et l'expérience de cette corpographie, je constate que la découverte du geste revisité propose diverses façons de regarder et de comprendre le monde, à soi-même et à l'autre. La tradition devient un élément en mouvement : elle se transforme, se *contemporanise* et prend corps dans notre quotidien. Dans la corpographie elle a une racine et un présent incarné nourri d'une pluralité des temporalités et des spatialités et ces ressentis contiennent une lecture contextuelle de la mémoire qui éclaire les diverses dimensions que nous pouvons rencontrer et pratiquer à travers une danse comme exercice de ré-existence d'une histoire commune. Dans ce sens, la mémoire peut être un processus de différenciation qui n'exclut pas la possibilité de se reconnaître en l'autre dans la mesure où nous faisons partie d'une même communauté où nous avons des clés de lecture du contexte référente. Les gestes et le jeu relationnel de cette écriture avec le temps et l'espace donnent l'essentiel de cette corpographie ; écouter les relations : passées, instantanées, en mémoire, en transformation et prendre des décisions pour tisser la danse de cette rencontre.

Les proverbes sont le *pre-texte* qui nous invitent à transformer une partie d'une mémoire. Or, les histoires menées, à partir des proverbes, ne sont pas les seuls facteurs à privilégier, car la recherche des métamorphoses qui passent par le corps et l'imagination créatrice prennent place dans un corps dynamique et créent un changement dans l'état

relationnel des participants. Le cœur du projet est le tissage dans la danse des microprocessus de rencontre, dans laquelle les mouvements des enfants peuvent se réinventer à travers les souvenirs de leurs grands-parents.

Nous avons créé un vocabulaire corporel qui nous a permis d'échanger et de construire un langage commun. Mais le langage corporel qui nous rapproche de l'autre, au-delà des proximités et des frontières culturelles, nous a fait découvrir des limites et des zones d'incompréhension. Les séquences chorégraphiques apparaissent comme des danses nées de gestes chargés d'un passé (celui des grands-parents) auxquels nous avons commencé à donner une lecture et une écriture contemporaines. Malgré les impasses de langue, d'âge, de contexte, se pourrait-il qu'une rencontre par le corps ouvre d'autres approches pour nous permettre de déplacer les mémoires et expérimenter une autre lecture des traditions ?

Le projet « *Qui danse le monde et le joue à son image le change !* » est une expérimentation qui contient non seulement une proposition d'ouvrir nos manières de lire le monde mais aussi de *faire monde* ; comme une invitation à mettre le corps au centre de la recherche et surtout, d'offrir l'occasion d'une rencontre, multiple : intergénérationnelle et interculturelle à travers une danse. Cette recherche invite les participants à mettre en mouvement des questions telles que : Comment créons-nous un *commun* par la danse ? Avons-nous une histoire de gestes partagés, une tradition dans nos corps pour parvenir à créer une rencontre dansée ?

Nous voulons inscrire les corps dans une danse qui tisse une rencontre entre souvenir et reconstruction d'une mémoire commune mais : qu'est-ce que tout ce travail corpographique produit ? Quel type de connaissances et de ressentis pouvons-nous produire à partir d'une pratique chorégraphique ? Ou encore avec d'autant plus de profondeur dans la recherche : quelles potentialités du corps révèle cette corpographie ?

Dans la création « *Qui danse le monde et le joue à son image le change !* », les participants ont fait surgir une nouvelle écriture de leur relation et le processus chorégraphique a généré un nouveau dialogue avec la temporalité. Puis, une fois la rencontre interculturelle vécue, les séquences chorégraphiques ont ouvert les frontières des expériences et incarné d'autres manières de *faire monde*. En guise de réponse aux questionnements, je soutiens que cette recherche corpographique produit *un mode de*

connaissance singulier, un usage nouveau d'un savoir à partir de la mise en relation avec une partie de notre propre histoire. Un micro savoir, à partir de l'expérience du temps et de la création collective au présent avec une partie du groupe social auquel nous appartenons, la famille, la communauté. À cette échelle, cette corpographie a expérimenté une notion de temporalité plus complexe qui donne lieu à une *présence élargie* appelée à revisiter une tradition qui compose avec la mémoire – les ancêtres vivants - et avec le présent d'une rencontre pour construire une danse.

Pour conclure, l'intérêt de produire une rencontre entre deux générations qui gardent une danse comme souvenir permet d'expérimenter une pluralité de notions du temps, mises en commun – à partir de la mémoire, du temps vécu, du temps chorégraphique – dans la danse pour déplacer le regard habituel sur la tradition comme un temps passé et intouchable. La production d'une nouvelle dimension temporelle par l'exploration et la création d'une mémoire de gestes, écrit et tisse la matière principale de la rencontre dansée entre les participants. Cette corpographie donne du sens au corps et aux gestes qui incarnent des éléments du *milieu* qui est à l'origine d'une culture. Cependant, dans la situation de création, j'ai insisté pour créer un autre centre depuis lequel nous situer et prendre des décisions pour nous organiser. Grâce à cette expérience, j'ai compris que parfois, un simple déplacement dans le même centre est le plus important pour découvrir l'organisation qui nous correspond. De même, le fait d'accueillir les transformations dans la manière de prendre des décisions permet de faire émerger des formes qui répondent à l'organisation d'un *commun* qui est en train de se créer par la danse.

Il faut mentionner que j'ai eu un manque de perspective en laissant virtuelle la présence physique des grands-parents dans les chorégraphies présentées publiquement. Le fait qu'ils/elles n'étaient pas inclus alors qu'ils/elles étaient la source principale pour repenser et réactiver la dimension temporelle qui a déclenché cette problématisation chorégraphique, laisse vacante une présence qui témoigne d'un tissage relationnel ayant enrichi cette écriture du corps. Et ceci est une limite en termes de socialisation et de visibilité du processus de la situation de création.

Cette corpographie est une invitation à repenser et à re-danser à partir d'un ressenti du temps, à nous questionner sur nos formes de construction de la mémoire auxquelles nous

prêtons attention et soin, à travers un jeu chorégraphique qui permet une mutation et que nous avons appelé ; *l'expérimentation corporelle sur des traditions caméléonesques*²⁰⁷. Dans cette proposition, avoir un souvenir « en commun » a été le *pré-texte* pour prendre soin d'une relation par la voie de la mémoire à protéger. Le partage d'une danse qui se construit à partir d'une certaine tradition en lien avec un vécu qui la revisite n'est pas seulement un souvenir qui se réactualise mais une mémoire qui ouvre une potentialité de saisir notre *héritage* en tant qu'*être au monde*²⁰⁸ et de *faire monde* par la danse.

²⁰⁷ Pour créer les dispositifs chorégraphiques nous avons utilisé la bibliographie suivante : Cosimo Campa, *Expressions populaires françaises* (Levallois-Perre: Studyrama-Vocatis, 2010); Geneviève Blum et Nestor Salas, *Les idiomatics français-espagnol* (Paris: Seuil, 2003); Miguel Reyes Pérez, *Relatos, cantos, reflexiones y demás: textos en Nautl, Me'phaa y Tu'un Savi* (México: Secretaría de Educación Pública, 2012); Elisa Ramírez Castañeda et al., *Oficios y ocupaciones* (México: CONAFE: SEP, 2012).

²⁰⁸ Dans le sens de Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Collection La philosophie en effet (Paris: Galilée, 2001), 51.

Chapitre 2. Le corps en limite

Nous avons entamé une recherche sur la notion de *corps en limite* pour questionner la portée de notre proposition chorégraphique dans des conditions d'enfermement. L'étude prend appui sur des interventions artistiques en milieu carcéral pour proposer des dispositifs artistiques donnant lieu à des pratiques d'écoute corporelle visant à développer des formes d'être plus proche de notre corps, dans des conditions spatio-temporelles *en limite*.

Dans la perspective de découvrir des ressources corporelles que nous puissions mettre en place dans des situations contraignantes et/ou dans un milieu extrême, Il s'agit de construire, par la pratique corporelle, un espace relationnel où l'on puisse libérer le mouvement pour accueillir une énergie attentive au ressenti et qui fasse émerger des formes de résistance ou de ré-existence dans un corps enfermé. Nous cherchons à créer des mises en relation qui rendent possible la prise d'un nouveau positionnement corporel dans une situation limite. En ce sens, nous analysons comment une pratique chorégraphique peut (ou pas) développer des états de corps dans la contrainte et lui (re)donner une vitalité nouvelle dans ses rapports avec lui-même, avec autrui et avec le *milieu*. Sans nier le potentiel du geste créatif pour reconstruire des liens affectifs et pour tisser des relations de soin, nous ne poursuivons pas ici un objectif thérapeutique. Il s'agit plutôt d'activer une approche chorégraphique qui crée de nouveaux rapports au monde dans l'acte d'agir par le mouvement corporel, en cherchant à faire éprouver, dans le geste, la genèse d'un nouvel *être au monde*, susceptible de donner de la gravité au corps en train de s'écrire, de manière à la fois poétique et politique (pour échapper à la normalisation et au gouvernement des corps dans nos sociétés).

Cette recherche sur *le corps en prison* a fait l'objet d'une première expérience au Mexique avec des femmes en situation d'enfermement (longue peine²⁰⁹). Elle s'est poursuivie en France, de 2011 à 2014, à travers ma participation au programme scientifique, *Le Jeu d'Orchestre*, une recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté. Pendant trois

²⁰⁹ À la suite d'une année d'intervention avec une groupe de femmes en situation de longue peine au Centre féminin de réadaptation sociale de Tepepan à Mexico, j'ai écrit mon mémoire sur « La *prisonnalisation* et la résistance des femmes incarcérées », Université Autonome Métropolitaine de Mexico, 2003.

ans, nous sommes allés, avec les étudiants et une équipe internationale de chercheurs, dans les onze prisons des Hauts-de-France, en présentant chaque année les résultats de notre investigation dans des colloques²¹⁰ ayant nourri la publication collective finale qui rend compte de l'expérience²¹¹. C'est dans ce cadre que s'inscrit la proposition chorégraphique participative *L'Entre-Silence* (2013)²¹². Cette étude sur le *corps en limite* fut complétée par mes interventions dans une prison d'Andalousie, proche de Grenade (Espagne)²¹³, dans lesquelles la pratique corporelle était proposée comme geste d'appropriation d'une existence dans des conditions limites.

Nous occupons un lieu du monde avec notre corps mais cette évidence ne prend pas nécessairement en compte *comment* nous y existons, les enjeux, les décisions et les hasards qui se vivent dans les formes tangibles que nous devenons. Notre corps, composé de formes précises, de formes débordées, de formes propres, de formes d'absence, de formes déformées, nous donne un territoire tangible qui bouge et nous transforme. Par exemple, l'effort que nous déployons pour monter un escalier, la forme par laquelle nous nous mettons debout, le rythme par lequel nous marchons, l'engagement de notre bassin pour nous asseoir, la façon dont nous libérons le mouvement²¹⁴. Ces schémas corporels provoquent au quotidien des flux d'énergie et des tensions qui permettent à notre corps de prendre position dans le monde. Toutes nos actions provoquent des postures multidimensionnelles qui mobilisent notre territoire - le corps -, devenant un véritable exercice politique de négociation de forces nécessaires pour habiter cet espace et composer avec notre corporéité, au sens où

²¹⁰ Le Jeu d'Orchestre a présenté régulièrement les résultats de la recherche à l'université de Lille, tout en ouvrant la réflexion à d'autres pratiques artistiques réalisées en prison. Cf. Le colloque « Éthique et création en milieu carcéral » les 18 et 19 novembre 2013. Une partie de la recherche est restituée dans une création artistique pluridisciplinaire où il s'agit de témoigner de la nécessité vitale de ces pratiques, capables de créer des espaces de liberté en ces lieux et de transformer l'environnement en milieu humain.

²¹¹ Lassus Marie-Pierre, Sbatella Licia, Le Piouff Marc (dir.), *Le jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté* (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2015).

²¹² *L'Entre-Silence* est une chorégraphie (Durée : 55 minutes. Musique en live) à partir de l'expérience d'intervention en prison, qui explore la sensation d'enfermement et nos espaces interdits dans notre propre corps, ainsi que la force du lien humain.

²¹³ Grâce au partenariat entre l'Université de Grenade (Espagne) et l'Université de Lille dans le cadre du projet le « *Jeu d'orchestre* », j'ai été invitée à donner en mai 2012 un atelier de danse, auprès de 60 participants - divisés en 4 groupes - à la prison d'Albolote à Grenade.

²¹⁴ Nous prenons en compte dans « mouvement », les quatre composantes que Rudolf Laban propose : l'espace, le temps, le flux et le poids.

l'entendent les phénoménologues : le fait d'*être au monde*. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty écrit :

Il y a donc un autre sujet au-dessous de moi, pour qui un monde existe avant que je sois là et qui y marquait ma place. Cet esprit captif ou naturel, c'est mon corps, non pas le corps momentané qui est l'instrument de mes choix personnels et se fixe sur tel ou tel monde, mais le système de « fonctions » anonymes qui enveloppent toute fixation particulière dans un projet général. Et cette adhésion aveugle au monde, ce parti-pris en faveur de l'être n'intervient pas seulement au début de ma vie. C'est lui qui donne son sens à toute perception ultérieure de l'espace, il est recommencé à chaque moment. L'espace et en général la perception marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée²¹⁵.

Ainsi, la corporéité dans son unité intègre de multiples relations tant avec notre intériorité qu'avec le milieu. Par exemple, quand nous marchons, entre un pas et un autre il y a une multiplicité de dialogues possibles avec la gravité. Déplacer notre poids est une action quotidienne qui nous semble presque automatique et nous ne remarquons pas toutes les décisions qui ont lieu dans notre corps, les jeux de tensions musculaires nécessaires pour arriver aux différentes vitesses et les charges culturelles que nous incarnons et qui nous donnent une certaine cadence, ou des signes sociaux qui s'imprègnent dans la façon de marcher (le positionnement de la tête ou la direction du regard) une façon déterminée de laisser une empreinte de nos trajets. En ce sens, la corporéité se pense « comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique »²¹⁶. En résumé, la corporéité est un « espace extensif et intensif »²¹⁷ de relation avec le milieu en tant qu'être humain.

Les conditions de privation de liberté génèrent de nouveaux rapports de tensions, de contradictions et de négociations tant au niveau interne qu'avec le *milieu* et cela modifie – fond et contenu – les postures corporelles. Le *corps en limite* peut adapter différentes formes –

²¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Bibliothèque des idées (Paris: Gallimard, 1945), 294.

²¹⁶ Julie Perrin, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche », in *Projections : des organes hors du corps (1ère partie) : Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006*, vol. 1 (Paris: UMR 7171 Université Paris 3-CNRS, 2008), 102, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454090>.

²¹⁷ Rudolf von Laban, *Espace dynamique: textes inédits; choreutique; vision de l'espace dynamique* (Bruxelles: Contredanse, 2003), 273.

par exemple, bruyantes, sur-musclées ou bien presque absentes ou inaudibles - qui semblent être sur le point de déborder, de s'effacer ou d'exploser. Pourtant, une grande force de résistance, de ré-existence, ou simplement d'être moins *en limite* avec soi-même, peut se créer dans ces formes *en limite*.

Nous nous référons à la *limite* dans une acception de brèche, d'une ligne qui sépare deux choses, une frontière qui divise et identifie un territoire et le différencie d'un autre. La limite comme frontière qui est établie par rapport à un lieu défini est la marque de ce lieu. Or, la limite, comme c'est le cas pour la frontière, est bien réelle et en même temps, elle est en quelque sorte, imaginaire. Elle est donc un point de jonction, une possibilité de liaison, de connexion en puissance et peut ainsi se redéfinir. C'est par cette lecture que la notion de *limite* introduit une porosité en permettant de penser cette ligne comme une zone de contact dans le *corps en limite*, par exemple, entre la conscience et l'inconscient, la raison et le sensible, le concret et l'imaginaire, l'intuition et les savoirs. L'altérité est au cœur même de ces frontières : elle constitue le lien du même et de l'autre.

Dans un *corps en limite*, la ligne qui délimite l'individuel de l'étranger est déplacée, et ces nouvelles limites déclenchent une migration au creux du corps dont l'intimité, lissée par l'institution carcérale, est effacée aussi par la confrontation aux normes de contrôle social qui traverse l'individu et le dépassent, dans une sensation de non-appartenance à soi-même.

Dans cet éloignement qui affecte le *corps en limite* on ne peut manquer de s'interroger : comment la pratique chorégraphique peut-elle agir pour que les mouvements d'autoconservation, de renfermement, de repli, etc. établissent eux-mêmes les changements intérieurs nécessaires pour redéfinir les rapports entre corps et milieu qui permettent de se reconstruire ? Le *corps en limite* est alors dépassé, devenant en même temps, un territoire de possibles offert à des situations de création, et en quête d'expériences de mouvement qui apportent un changement opérant dans le corps.

L'approche chorégraphique que nous proposons fait appel à un jeu de négociation de forces qui comprend diverses énergies et des subtilités à partir des actions et des prises de position, pour tisser de multiples rapports au *milieu*. Autrement dit, l'expérimentation chorégraphique comme jeu d'intention, d'attention et de tension est un terrain propice pour provoquer des transformations dans nos mises en relation. Il s'agit d'une proposition au sein

de notre propre territoire, le corps, que nous énonçons en tant que force politique. C'est une prise de position : ce par quoi, en quoi, prendre corps dans des lieux comme la prison où, précisément l'on prend le corps ; c'est prendre espace c'est-à-dire être dans le monde et incarner notre *architecture intime*, comme l'explique Arianna Sforzini :

[...] les grandes batailles politiques ne se jouent pas seulement au niveau de la revendication des droits, mais aussi de l'invention des corps d'une part et de l'épaisseur de l'expérience de l'intolérable d'autre part, en deçà des indignations devant les injustices.²¹⁸

Nous cherchons à nous relier spatialement et temporellement, par un travail sur des relations qui nous dynamisent, à partir de propositions permettant au corps de se reconstruire en accordant de la place aux ressentis. Malgré le fait que le *corps en limite* soit replié sur lui-même, il a une puissance propre pour éprouver ses frontières ; nous essayons ainsi de développer un jeu relationnel, une articulation entre l'intérieur et l'extérieur pour expérimenter d'autres rapports au monde à travers des exercices chorégraphiques. Et c'est en cela que le lieu d'un contact avec l'autre commence à l'intérieur du corps, et non pas seulement dans ses couches externes. Dans ce jeu de redéfinition entre la frontière de l'individuel et du social, le propre et l'étranger, le travail corporel n'est pas ce qui reste extérieur ; il est le résultat de l'intention de chaque membrane. Par exemple, pour l'explorer de manière pratique, nous avons proposé de développer une séquence chorégraphique à la manière du portrait et même de l'autoportrait. C'est dans une première couche que nous cherchons à ce que le mouvement relationnel se manifeste et se rende visible, par exemple, en nous focalisant sur la peau, qui change ainsi de texture sous l'effet de diverses émotions : c'est là, à la superficie du corps que se situe la manifestation même de l'autre, d'une altérité également profonde. Les trajectoires passent par une série de devenir et, quand la situation extérieure change, le mouvement de rejet ou d'adaptation provoque un changement de chemin corporel. D'autres positions dans l'espace deviennent nécessaires et en même temps complexes, car les contours dessinés par le corps définissent l'autoportrait.

Dans la quête d'un nouvel équilibre à partir du mouvement corporel, se créent de nouvelles positions et aussi des résistances qui complexifient notre masse. Attentifs à l'écoute

²¹⁸ Arianna Sforzini, *Michel Foucault: une pensée du corps*, 1re édition, Philosophies 227 (Paris: Presses universitaires de France, 2014), 152.

du mouvement, qui naît d'abord à l'intérieur, nous prêtons attention à l'élaboration de ses contours, de cette matière corporelle qu'il nous offre en se focalisant sur la pesanteur du corps : une malléabilité en dialogue avec l'espace et le temps. Le corps, continuellement, construit son équilibre à partir d'une structure, la colonne vertébrale, qui, elle, est dynamisée pour garder l'équilibre. Ainsi, afin de simplement se tenir debout, il y a, dans le mouvement continu de la colonne vertébrale, un jeu de forces internes qui disposent, lors de chaque mouvement et de chaque changement de position, de nouvelles limites et retrouvailles intérieures.

Foucault a beaucoup étudié le pouvoir et son rapport au corps. Dans *Surveiller et Punir*, il écrit :

[...] le corps est [...] directement plongé dans un champ politique ; les rapports de pouvoir opèrent sur lui une prise immédiate ; ils l'investissent, le marquent, le dressent, le supplicient, l'astreignent à des travaux, l'obligent à des cérémonies, exigent de lui des signes. Cet investissement politique du corps est lié, selon des relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination ; mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé) ; le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti. Cet assujettissement n'est pas obtenu par les seuls instruments soit de la violence soit de l'idéologie ; il peut très bien être direct, physique, jouer de la force contre la force, porter sur des éléments matériels, et pourtant ne pas être violent ; il peut être calculé, organisé, techniquement réfléchi, il peut être subtil, ne faire usage ni des armes ni de la terreur, et pourtant rester de l'ordre physique. C'est-à-dire qu'il peut y avoir un "savoir" du corps qui n'est pas exactement la science de son fonctionnement, et une maîtrise de ses forces qui est plus que la capacité de les vaincre : ce savoir et cette maîtrise constituent ce qu'on pourrait appeler la technologie politique du corps²¹⁹.

(re)prise de corps dans les lieux de détention

Dans cette proposition du corps comme lieu de possibles et de *la corporéité comme posture politique*, prend forme une pratique chorégraphique comme approche à partir de laquelle nous mettons en marche des exercices pour nous dynamiser et pour nous faire une place dans le monde, proposition que nous développons par la notion de *(re)prise de corps*. Nous cherchons à pratiquer des situations de (re)construction et de ré-existence pour entrer

²¹⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Collection tel 225 (Paris: Gallimard, 2011), 34.

en relation avec nous-mêmes et avec les autres en développant d'autres types de rapports - d'expression, de communication, de dialogue - qui donneront lieu à une concertation des corps, prêts à établir une correspondance avec le milieu.

Le corps s'assimile presque toujours à l'image première que les autres perçoivent de nous et que l'on transmet de nous-mêmes ; il est un lieu privilégié d'inscription qui établit un paradoxe : d'un côté, il est une construction qui nous expose à tout ce qui peut advenir de l'entourage, de l'extérieur. Et d'un autre côté, ce n'est que *dans, avec* et *à partir* de notre propre corps que, dans des conditions *en limite*, nous pouvons le (re)créer pour qu'il puisse se préserver. L'enquête chorégraphique cherche à créer un espace-temps à partir de l'expérimentation du mouvement relationnel au sein d'un groupe lui-même en construction.

Démarche et stratégies de création dans les lieux de détention

Nous travaillons à appréhender le corps comme lieu de ré-création d'une énergie singulière et plurale, un symbole d'existence unifiée et commune de contact avec le monde et avec les autres. À partir du corps en mouvement comme fil conducteur, nous développons des situations de création qui cherchent à cultiver des dialogues en trois étapes :

- La construction d'une boîte à outils : un travail à la fois sur soi et en groupe qui sera mené au cours des cinq à sept premières séances avec les participants – expérimentation, formation des idées, expériences de constructions.

- Les installations des corps et le dialogue avec l'espace : il s'agit de jouer avec l'intervention du corps dans l'architecture du lieu : resituer et délocaliser le corps. Nous projetons de réaliser avec les participants des installations, dans divers lieux, en y associant les travaux réalisés autour du corps. Ces installations seront photographiées et nous travaillerons ensuite en groupe à partir de ces nouveaux éléments, créant ainsi une manière de faire voyager les créations de chacun.

- La restitution et le partage d'expérience : il s'agit de la dernière étape du projet, qui s'étalera sur trois ou quatre séances et qui consistera à partager les retrouvailles avec soi-même et les ressentis dans notre rapport au *milieu*. Cette étape invitera les uns et les autres à appréhender, chacun à sa manière, ce qui aura été fait tout au long de la pratique, à relier,

à sa façon, ce qui aura été vécu collectivement, comme l'effet le plus puissant dans l'expérience.

Planification de l'intervention

1° Présentation du projet et première rencontre – 2 h 00 (1 séance)

Au cours de cette première rencontre, nous travaillons déjà à la construction de soi et du groupe. Nous invitons les uns et les autres à exprimer par n'importe quel moyen (la parole, le mime, le dessin, etc.) ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas. Chacun est libre de répondre à ce jeu en se mettant personnellement en scène, en inventant un personnage ou en trouvant un avatar. Nous consacrons le reste de la séance à commencer un collage, qui pourra être poursuivi la séance suivante.

2° De la déconstruction à la construction – 8 à 10h (4 à 5 séances)

Nous invitons les participants à choisir une partie de leur corps à partir de laquelle il s'agit de travailler, par différents moyens : plastiques et chorégraphiques), par exemple reproduire, par l'empreinte, le moulage, le dessin, le collage etc. une partie aimée de son propre corps. Dans un second temps, nous travaillons avec une consigne contraire : faites une action avec la partie du corps qui vous pose le plus de difficultés, que vous n'aimez pas. L'orientation globale de toutes ces reproductions, matérialisations du corps, est la construction d'un corps pluriel, comme un puzzle à partir des constructions de chacun. C'est là une approche de l'unité : comment trouver de l'harmonie dans cette nouvelle forme en construction du corps humain ?

3° Prise corps – 4 à 6 h 00 (3 à 4 séances)

Après la construction de ce corps fait d'une partie différente de chaque participant(e), il s'agit de faire un retour sur soi, au corps singulier. Nous invitons à faire un va-et-vient entre le premier collage réalisé au début de la pratique et le corps construit. Il s'agit de donner un déclencheur du geste pour retracer, relier, renouer des liens entre les différents moments de la pratique *prise corps*. Puis, nous invitons à improviser des séquences dansées en se réappropriant des moments de l'atelier.

C'est à cette étape qu'il est important d'appréhender les expériences vécues plus que de retracer le parcours de cette pratique. En croisant les mots et les images, les réalisations plastiques partagent le processus de chacun dans la pratique. C'est un moyen de déployer le parcours suivi et de partager des ressentis et des réflexions qui ont émergé tout au long du projet.

Ce projet cherche à créer, dans des situations chorégraphiques, un lieu de résistance créative pour expérimenter des liens à travers les potentialités du corps ; étant entendu qu'il s'agit de mettre en place, par le mouvement, un tissu de liens qui se focalisent sur un ressenti d'exclusion du sein de la société, une histoire mutilée, une façon de *ne pas y être*, une sensation de perte ou d'oubli. Ces stratégies chorégraphiques font expérimenter des exercices qui permettent d'apporter des transformations à ce qui lui arrive. Dans ce cas, celui d'un corps en limite, nous proposons la notion d'*inil* (i.e. exil), comme un état par lequel peut naître un processus de réappropriation du corps grâce à un exercice de dissociation (entrer/sortir) ; un époque en limite qui permet de « mettre entre parenthèse » la situation d'enfermement pour rebâtir une *architecture intime* à partir de l'expérience vécue du dispositif chorégraphique. L'*inil*, comme état de résistance, est une traversée sensible à l'épreuve des limites. Il s'agit de donner les conditions nécessaires pour mettre en pause la situation réelle. L'*inil* est une mise en suspens : ce qui (m')arrive : celle-ci révèle la distance de ce que nous vivons avec soi-même. Il faut pouvoir constituer une spatio-temporalité interne, intime, un lieu d'intention possible. En situation extrême, il y a toujours une confrontation avec soi-même. De cette confrontation il peut advenir aussi bien une mort qu'une renaissance (deux extrêmes qui se touchent) en faisant apparaître leur point de contact comme lieu possible d'une métamorphose, celui d'une force irréversible. L'*inil* est un état dans lequel le corps n'a plus rien à quoi (à qui) se rattacher si ce n'est lui-même ; mais c'est là que réside une force, une sortie de soi, passant par une réappropriation du corps, un mécanisme que nous proposons par un acte créatif. Dans la proposition chorégraphique nous cherchons à développer une sorte d'exil de la situation dans laquelle nous sommes immergés. Cela nous fait éprouver un ressenti élargi en plongeant dans le mouvement comme une invitation à devenir espace (c'est-à-dire être complètement en mouvement) et accueillir une suspension de la situation *limite*. Nous opérons un ensemble de stratégies chorégraphiques pour explorer une dimension profonde de soi-même, permettant d'envisager dans notre propre espace intérieur, la matière même de la transformation en

ramenant par le mouvement une force intérieure : une rencontre avec soi-même qui ne soit pas prédéfinie par la situation.

Dans un corps qui résiste, le corps résilient²²⁰, l'inil comme exercice artistique peut apparaître comme le contenant des extrêmes et des hétérogénéités. C'est là que le corps peut être contenu par le mouvement, pour se concentrer dans le geste de se (re)créer en faisant émerger un filament lumineux pour sortir d'une force accaparante du présent. Cela permet de chercher dans la profondeur d'un temps élargi, la possibilité d'une réappropriation du corps, terrain fertile pour un croisement de forces et de lignes hétérogènes. De la confrontation avec ces hétérogénéités, une énergie va naître et activer la possibilité de se (re)créer²²¹. Le contact de l'espace interne avec l'extérieur est à la fois abstrait et réel : en tant que contact physique, matériel et s'inscrivant dans cet espace, il est réel. En tant que mouvement, il est abstrait. Le point de rencontre, dans le mouvement, entre une cohérence et un chaos, résulte de la coexistence des hétérogénéités d'où advient l'énergie qui est le moteur de la création. Ces exercices de repositionnement produisent des déplacements à l'intérieur, des tensions à l'extérieur, des expressions d'énergies constituant elles-mêmes une forme de résistance. Parfois dans le cas d'un *corps en limite*, il ne reste à l'individu que sa corporéité comme territoire : c'est la seule « manière générale d'avoir un monde²²² ». En ce cas, comme nous continuerons à l'analyser dans l'expérience du *Jeu d'Orchestre*, il s'agit de libérer la vie emprisonnée grâce à l'énergie déployée par la musique et les corps.

²²⁰ Michel Manciaux définit la résilience comme la capacité d'une personne ou d'un groupe à se développer bien, à continuer à se projeter dans l'avenir, en présence d'événements déstabilisants, de conditions de vie difficiles, de traumatismes parfois sévères. Ce concept apporte une voie d'entrée à la compréhension de l'inil comme une stratégie de résistance créative dans le corps, à ce sujet, voir : Michel Manciaux, « La résilience. Un regard qui fait vivre », *Études* 395, n° 10 (2001): 321.

²²¹ Au sens où l'entend Gilles Deleuze, « créer c'est résister » et il poursuit : « [...] l'art ça consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonnée. L'homme ne cesse pas d'emprisonner la vie. Il ne cesse pas de tuer la vie. La honte d'être un homme. L'artiste c'est celui qui libère une vie, une vie puissante, une vie plus que personnelle. Ce n'est pas sa vie. [...] Libérer la vie, libérer la vie des prisons que l'homme ... et c'est ça résister. C'est ça résister ... c'est, on le voit bien avec ce que les artistes font. Je veux dire, il n'y a pas d'art qui ne soit une libération d'une puissance de vie. Il n'y a pas d'art de la mort d'abord. » Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze - R comme Résistance*, DVD (Paris, 1988), sect. R comme Résistance.

²²² Maurice Merleau-Ponty, *Op. Cit.*, Paris : Gallimard, 1972, p. 17.

1. Le Jeu d'Orchestre : une analyse chorégraphique en milieu carcéral

*Le Jeu d'Orchestre*²²³ est un dispositif musical dont le but est de créer en milieu carcéral un espace de liberté, de rencontre et d'échanges où chacun trouve une place pour s'exprimer ; une invitation à prendre le violon, le violoncelle, la percussion, la harpe – entre autres instruments – pour jouer de la musique ensemble. Cette expérience musicale a des effets retentissants sur l'individu et le groupe, en créant un espace propice aux échanges non-verbaux.

Le Jeu d'Orchestre émerge dans l'espace institutionnel de la prison comme un contre-espace²²⁴ par la création d'une pratique ludique qui donne aux personnes détenues la possibilité de jouer un autre rôle en rendant visibles leur présence par la valorisation du son que ces corps produisent ensemble. La singularité placée au cœur du collectif essaie des formes différentes de se repositionner et une autre tension corporelle naît grâce au jeu musical ; une écoute s'affine par défi de devenir un ensemble, de se concerter dans l'unité spatio-temporelle du collectif, créateur d'un son commun. Le projet « *Le Jeu d'Orchestre*, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté » avait pour objectifs :

sur le plan de la vie en détention, d'améliorer les conditions de vie; favoriser les contacts avec le monde extérieur et, par ce biais, déclencher la projection sur l'avenir ; sur le plan de la responsabilité sociale, de rendre présent les absents de notre société et sensibiliser les élus politiques, comme le public, à la réalité de la vie carcérale afin de changer le regard sur les prisonniers et contribuer à la construction d'une société responsable et solidaire ; mettre en place de nouveaux dispositifs d'éducation créatrice en prison pour faire de l'art une pratique de la liberté ; soutenir des entreprises artisanales par des

²²³Le projet « Le Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté » s'inscrit dans le cadre du dispositif culture justice porté par la DRAC, Nord Pas de Calais et dans le programme « chercheurs citoyens » a été soutenu par la direction interrégionale des services pénitentiaires de Lille, porté par le conseil régional Nord-Pas de Calais et développé par l'Université Sciences Humaines et Sociales de Lille, le Laboratoire CEAC en partenariat avec les associations Hors Cadre et Échos.

²²⁴Foucault appelle contre-espace des lieux « [...] absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier » il appelle indistinctement ces espaces des hétérotopies qu'il définit comme « [...] des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Michel Foucault, « Des espaces autres (1967, Hétérotopies) », in *Dits et écrits : 1954 - 1988. 4: 1980 - 1988*, éd. par Daniel Defert, vol. IV, Bibliothèque des sciences humaines (Paris: Gallimard, 1999), 755-56.

actions artistiques pouvant les solliciter (achats d'instruments chez les luthiers) afin de constituer, à terme, un instrumentarium dans les prisons du NPDC²²⁵.

Le Jeu d'Orchestre centre sa proposition dans la construction d'une sonorité qui change le son quotidien de la prison et le transforme en un flux d'énergie humaine et musicale pour nous accorder à un ensemble en construction. Ce dispositif, au sens où l'entend Michel Foucault²²⁶, cherche à créer de nouvelles formes de mise en relation dans la contrainte. Quand nous intervenons en milieu carcéral, la question du rapport à la liberté est incontournable. Nous cherchons par l'expérimentation chorégraphique à donner un cadre pour développer une pratique relationnelle qui permette aux participants d'exercer des formes et des mouvements de liberté. Le premier défi est d'éprouver la tension de l'inconnu en suspendant le jugement pour tester des positions corporelles, des mouvements inexacts, et affronter des déséquilibres pour nous stabiliser avec une sorte d'énergie plus ouverte au commun. Nous nous mettons à l'écoute de l'autre pour approcher différentes réalités, en accueillant l'inattendu pour construire un espace de confiance qui cherche à rejeter les peurs et à modifier les espaces de contrôle et de connaissance. Le corps singulier est affecté par le corps collectif et vice-versa ; de nouvelles limites sont redéfinies et nous sommes redessinés par les ressentis. Le collectif se renforce pendant que les corps prennent du volume : les torsos s'ouvrent en donnant place à la respiration. Face aux instabilités, la fluidité et la subtilité commencent à apparaître dans les déplacements. Un autre être surgit dans le corps qui réussit à suspendre des impatiences et à se donner à la proposition créative en mettant à l'écart le quotidien de la prison pour se concentrer sur des préoccupations musicales.

Quand un corps se relie dans l'orchestre, c'est la musique qui le relie aux autres. L'attention à l'écoute et la tension du toucher sur les instruments génèrent une intention

²²⁵Projet déposé dans le cadre de l'appel 2011 au programme "citoyens-chercheurs" du Conseil Régional Nord-Pas-de-Calais.

²²⁶ Foucault entend par dispositif « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit ». Le dispositif est déterminé par les rapports entre savoir et pouvoir dans lequel il s'inscrit et par conséquent répond toujours à un moment historique déterminé et répond à une « urgence ». Il n'est, donc, jamais statique mais change et s'adapte aux nouvelles conditions et nouveaux besoins, aux effets qu'il a lui-même produit, à la corrélation des forces et d'éléments qui le conforment. Le dispositif produit ainsi des savoirs, des relations de pouvoir, des subjectivités et d'objectivités. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault (entretien sur l'Histoire de la sexualité) », in *Dits et écrits. 2 : 1976 - 1988* (Paris : Gallimard, 2001), 299.

sonore qui nous met en action pour faire partie d'un ensemble. La première opportunité de prendre une décision a lieu dans le choix de l'instrument. Ce moment est comme un premier symbole de la possibilité de choisir²²⁷. Le choix de l'instrument se répercute sur une décision corporelle qui va déterminer un *tonus* particulier. Dès le premier contact avec l'instrument, nous nous rendons compte que notre corps doit s'adapter et se mettre en action pour le tenir. Puis, une nouvelle consigne est donnée : « changez d'instrument ! » Nous devons en trouver un autre et c'est comme si toutes les sensations de déstabilisation recommençaient à nouveau. Cependant, quelque chose a évolué : le corps s'est rendu compte qu'il ne pouvait pas aborder un autre instrument avec la même tonicité corporelle et il doit, donc, renégocier des tensions à l'intérieur pour trouver un nouveau chemin. Ce champ de tensions internes se dynamise et de nouveaux mouvements émergent pour adapter notre posture à l'instrument. Il n'y a pas de formule toute prête et cette expérience passe aussi par le fait de trouver des cheminements propres. C'est là que se pose la question : comment, à partir de l'instrument, les tensions se créent en faisant appel à différents muscles.

La dernière étape est celle de la construction du paysage sonore. C'est par une énergie collective que la singularité est traversée, dans sa relation avec l'instrument, et participe à l'ensemble en ayant une responsabilité dans la construction musicale de l'orchestre. Ce dernier naît d'une concertation des corps, du geste corporel comme fil conducteur d'une écoute corporelle singulière et du mouvement de l'ensemble. Le geste devient une voie pour jouer sur l'instrument, une manière d'aborder les sons et de nous moduler pour éprouver différentes vitesses en intégrant le flux d'énergie de l'orchestre.

Nous avons remarqué que les trajets pour changer d'instrument offrent la possibilité d'essayer d'autres tensions, d'autres poids et d'autres manières d'être dans le son commun. Les transformations corporelles se font aussi dans ces trajets dans lesquels nous incarnons à nouveau l'espace qui nous inclut et cet espace qui nous transforme. Le geste permet ainsi de *découvrir un tonus* et d'entrer en relation avec une intention. Merleau-Ponty nous dit que le

²²⁷On peut se demander si on arrive à faire de ce choix une décision (posée et réfléchie), puisque bien souvent, on croit ne pas savoir pourquoi l'on va vers un instrument. Parfois, nous choisissons un instrument pour ne pas être exposé, et rester en sécurité dans le groupe, ou bien parce que nous pensons que c'est plus facile, ou parce que l'on n'est pas debout, ou pour toute autre raison. L'essentiel, dans cette situation, est le fait que ce soit un choix ouvert, même si le hasard ou l'accident sont le moteur pour choisir un instrument, car cela offre au corps une première relation qui établit une possibilité d'accomplir un choix.

corps propre « [...] n'est pas un assemblage de particules dont chacune demeurerait en soi, ou encore un entrelacement de processus définis une fois pour toutes [...]. On a toujours remarqué que le geste ou la parole, transfiguraient le corps, mais on se contentait de dire qu'ils développaient ou manifestaient une autre puissance, pensée ou âme. On ne voyait pas que, pour pouvoir l'exprimer, le corps doit en dernière analyse devenir la pensée ou l'intention qu'il nous signifie »²²⁸.

Ici, c'est le son qui nous occupe et qui exige notre concentration pour entrer dans l'ensemble, manifester notre rythme, en mettant en évidence l'importance de la respiration, et plus encore, l'écoute de la respiration des autres. Cette participation, en termes corporels, n'est pas une métaphore du geste car *Le Jeu d'Orchestre* crée un tissu qui constitue une opportunité de se (re)créer²²⁹ par la disposition sonore. Il n'y a pas une organisation figée des formes ni dans la conception de ce dispositif, ni dans la proposition générale du travail corporel de cette recherche-crédation.

Nous partons du fait que notre *architecture intime* répond à un tissu plus complexe et que les manières de nous accorder au milieu passent par des formes d'organisation : l'exercice chorégraphique à travers des situations de création propose de faire appel aux techniques et aux stratégies pour dynamiser un *sentirpenser* qui met en action nos corps afin d'essayer de résister, de transformer, d'adapter, de réguler, de découvrir ou d'inventer des mises en relation.

Il est difficile de mesurer l'impact relationnel du *Jeu d'Orchestre* sur la vie des détenus. Mais ce dispositif créatif a offert aux participants une bouffée de liberté. Les inspirations et les expirations avaient un autre rythme dans cette hétérotopie où les changements réguliers d'instruments nous mettaient sur un pied d'égalité pour créer un son commun. *Le Jeu d'Orchestre*, à travers une expérience sensible, a rapproché des mondes qui autrement se seraient difficilement rencontrés. Nous concerter pour faire partie de l'ensemble ouvrait l'écoute corporelle à une possibilité musicale et nous engageait en tant qu'*êtres dynamiques* dans une construction sonore. Cela demandait - aux non-musiciens – de prendre une autre

²²⁸Maurice Merleau-Ponty, *Op. Cit.*, éd. Gallimard, 1945, p.230.

²²⁹Pour Hubert Godard, « C'est le geste qui fabrique le corps à chaque instant », voir son livre « À propos des théories d'analyse du mouvement », in « Marsyas » n° 16, décembre 1990, p. 19-23.

posture que l'habituelle pour faire attention au son et à la construction d'un ensemble. Nous cherchions par la création sonore à reconfigurer un ressenti du temps, différent de celui, quotidien, de la prison ; c'était une tentative de faire entendre autrement des *vulnérabilités en limite* et ce pari était proposé à travers le jeu.

Le dispositif mobilise une écoute de l'autre qui prend forme à travers le jeu, par exemple, avec un instrument *inconnu* pour émettre des vibrations, en faisant silence pour ressentir les échos de l'ensemble, ou en sentant un pré-mouvement pour laisser émerger le son. Tout cela connecte des singularités qui orchestrent une sonorité à même de reconfigurer nos rôles au sein de l'ensemble. Le son devient un contact avec soi-même et ce geste musical contient une manière de se relier qui fait apparaître d'autres rapports au milieu, en transformant le « nous », intime et pluriel à la fois. L'acte de se relier par le geste de créer, en l'occurrence une sonorité, génère une attention aux mises en relation qui éveillent une transformation dans notre état corporel pour faire partie du jeu et devenir orchestre. Nous cherchions, dans cet état corporel, une ouverture par l'écoute qui permette d'être pleinement dans la construction sonore et d'entretenir une énergie plus tonique pour traverser l'expérience et réinvestir le lien entre notre intérieur et le milieu. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un travail visant la conscience corporelle, les flux d'énergie que demandent ce jeu, produisent une autre cadence qui reconfigure nos postures corporelles et cela installe dans l'orchestre une attention pour nous accorder à la construction d'un ensemble et réveiller une disposition pour un travail conscient de nos corps.

Un dispositif de recherche-action tel que *Le Jeu d'Orchestre* qui propose une mixité des participants - dont des non-musiciens - se nourrit du collectif mais il nécessite plus que de la coopération et de la volonté pour déployer une proposition musicale en milieu carcéral. Il demande de développer une *disposition à s'accorder* qui commence par un affinement de l'écoute pour intégrer l'orchestre et entrer dans le son. Le fait d'introduire une sonorité en milieu carcéral, à travers un instrument, implique une prise de responsabilité du geste musical qui régénère les présences qu'entretient le commun. L'expérience ludique de *Le Jeu d'Orchestre* transforme la sonorité de l'institution pénitentiaire à partir de la prise du rôle des participants ; et cette posture inédite en milieu carcéral, a révélé dans la réflexion – aussi bien citoyenne qu'universitaire - l'importance de la réflexion dans les processus qui engagent des formes de liberté dans la contrainte. Cette méthode participative d'intervention en situation

des *corps en limite* reconfigure notre rôle et par conséquent notre *architecture intime*. La réflexion à partir de la méthode du *Jeu d'Orchestre* sur le fait d'expérimenter une co-construction plurielle du geste sonore, dans le sens de *faire orchestre ensemble* (musiciens et non-musiciens) trouve une résonance dans notre travail chorégraphique et nous amène à repenser nos pratiques corporelles. Par exemple, analyser comment donner lieu, à partir de l'écoute, à la construction de chemins sonores pour la transformation de paysages, de nous-mêmes, des relations comme part essentielle du geste créatif. Une écoute qui nous convie à nous laisser traverser par les transformations provoquées par le geste de co-crée un espace-temps (en termes foucauldien une hétérotopie) qui reconfigure, d'une manière plurielle, les ressentis et les compréhensions. Ainsi, cette expérience nous invite à rester attentifs pour ne pas installer une hégémonie conceptuelle dans le déroulement de la proposition et à articuler les envies et les postulats artistiques.

Nous avons développé divers outils pour documenter et réfléchir à l'expérience du *Jeu d'Orchestre*²³⁰ qui a donné l'impulsion pour chercher la notion de *corps en limite* en dehors de la prison. Pour nous, il s'agit de garder l'effort d'une écriture corporelle comme matière principale d'expérience et d'explorer une autre construction du *corps en limite* à travers un autre champ relationnel : chorégraphique.

2. Création : L'Entre-Silence²³¹

Le processus vécu en milieu carcéral a donné lieu à une écriture corporelle et à un discours qui incarne des urgences chorégraphiques en quête de leur espace de création. Les expériences qui transitaient autour de la notion de *corps en limite* prennent du volume en creusant dans un *sentirpenser* que problématise la *limite* à partir du mouvement comme support principal de cheminement. Nous prêtons attention au regard critique qui provoque

²³⁰À partir des différentes disciplines scientifiques et artistiques se sont développés divers types d'archives (enregistrements sonores, visuelles, questionnaires, cartographies, etc.) par F. Añaños, E. Duguet, C. Cormont, et S. Zambrano, voir plus in Lassus Marie-Pierre, Sbatella Licia, Le Piouff Marc (dir.), *Le Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté* (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2015).

²³¹*L'Entre-Silence* est une pièce chorégraphique présentée le 19 novembre 2013, conçue en deux parties : une première étant la déambulation partant de l'amphithéâtre où se déroulaient le colloque international « Éthique et création en milieu carcéral » et amenant à la seconde partie, la création scénique, prenant place au Kino, salle de spectacle de l'Université Lille. Le spectacle peut être visionné entièrement sur : <https://vimeo.com/lamalagua/lentre-silence>

des questionnements depuis un autre champ relationnel, à partir d'une approche chorégraphique hors de la prison où les protocoles d'intervention et de création sont différents : les comportements et délits commis à l'extérieur et ayant conduit à la détention, ne sont pas connus, tandis que l'exploration sur les contraintes et les limites que nous chargeons dans le corps sont matière à discussion et font partie du déroulement du projet chorégraphique. Je laisse agir les méditations et les confrontations pour me frotter à d'autres regards qui se questionnent sur la *limite* et avec d'autres correspondances et ressentis de la chair. Le besoin d'ouvrir les pores de la peau et de déplacer la pensée en mouvement émerge de cette question : comment l'expérience de la *limite* affecte le geste de créer et renouvelle notre *architecture intime* ? Plus que de vouloir transposer un vécu qui rende visible l'expérience du *Jeu d'Orchestre*, ce qui m'a intéressé c'est d'explorer comment l'expérience de la *limite* qui s'enracine dans le corps a pu dépasser la condition de contrainte ?

Le pari chorégraphique de *L'Entre-Silence* commence par sortir d'une lecture du *corps en limite* en milieu carcéral et cherche, à travers des stratégies chorégraphiques, à élargir l'expérience pour déplacer la pensée sur la *limite* hors des symbolismes du corps emprisonné. *L'Entre-Silence* est né de ces inquiétudes qui se rencontrent plus avec des silences qu'avec les sons ; mais ces silences n'étaient pas muets : ils devenaient matière à réflexion et à expérimentation, offrant des chemins plus amples à l'approche du *corps en limite*. Ces mises en corps et en son se réalisaient par des voix incertaines, parfois presque aphones, et même par des cris qui ne trouvaient pas de réponses. Cependant, nous avons cherché à ouvrir les pores de la peau pour faire résonner l'expérience de la *limite* avec le corps comme support prêt à bâtir de nouvelles relations. C'est à partir de cette écoute du corps de l'autre et de celui que nous formions tous ensemble, que nous avons exploré des traces corporelles comme matérialisation de la rencontre. Je voulais travailler chorégraphiquement des formes de mouvement libre pour chercher des sensations qui puissent donner à chacun la possibilité d'explorer, d'intégrer ou de rejeter des contraintes d'enfermements que nous chargeons dans nos corps. L'intérêt d'acquérir par le mouvement corporel la *limite* depuis un autre lieu et avec d'autres corps (que ceux de la prison) permet d'un côté, d'expérimenter les frontières de ladite notion, et de voir comment elle peut se lire à partir de territoires différents ; et d'un autre côté, d'observer comment le *corps en limite* contient différentes dimensions à partir desquelles faire face aux contraintes ? Cette expérimentation chorégraphique qui passe par

d'autres espaces et d'autres transpirations fait émerger d'autres préoccupations et ainsi, crée d'autres écritures sur la *limite* qui sortent d'une seule correspondance avec l'expérience d'intervention en milieu carcéral. Cela permet d'observer et d'expérimenter comment certaines charges s'inscrivent sur les corps et comment par un travail chorégraphique ces sensations peuvent trouver une autre écriture, ou dépasser les significations de sa première lecture et peut-être, les transformer.

L'Entre-Silence (voir [corpographie 2](#)) est l'un des fruits du *Jeu d'Orchestre* : créé après deux années d'intervention en prison, il a réuni plus de 50 participants qui sont entrés en résonance, chacun dans sa singularité, pour expérimenter la proposition d'*habiter* autrement la *limite* et par là, nos contraintes. Ce projet rassemble d'autres territoires depuis lesquels découvrir, énoncer et écrire le *corps en limite* à travers des stratégies chorégraphiques qui explorent comment nous incorporons des mouvements et des sensations d'enfermement. Il s'agit de construire une atmosphère de confiance pour entamer une exploration corporelle qui déclenche des mouvements pour découvrir des formes de liberté. Sur ces révélations que donne le mouvement, Merce Cunningham a écrit : « Je pense que c'est la relation avec l'immédiateté de l'action, l'instant unique, qui donne le sentiment de liberté humaine. Un corps lancé dans l'espace n'est pas une idée de la liberté de l'homme : c'est un corps lancé dans l'espace. Et cette action est toutes les actions, elle est la liberté de l'homme, et dans le même instant sa 'non-liberté' »²³².

Les ressentis de *L'Entre-Silence*

La complexité d'une intervention artistique en milieu carcéral commence avant la porte de sécurité et nous lance un défi de résistance pour franchir, articuler ou dépasser des appartenances ainsi que l'anonymat. Des moments poignants nous ont rappelé que dans la prison il n'y pas de place pour la faiblesse humaine.

Pour la création de *L'Entre-Silence*, nous avons décidé d'instaurer une atmosphère ludique pour permettre l'exploration des différentes expériences autour de la *limite* qui sont devenues le matériel d'un tissu relationnel qui a fait apparaître une polyphonie de gestes. La

²³² Merce Cunningham, « L'art impermanent » cité in : Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XXème siècle*, Nouvelle éd. (Paris : Larousse, 2006), 135.

recherche chorégraphique²³³ a consisté à explorer des mouvements et des sensations corporelles qui donnent lieu à des expériences singulières et à la formation d'un groupe. Par exemple, explorer des conditionnements propres à la consigne : aiguïser nos présences aux formes des contraintes qui nous habitent ; la différence de tensions, d'échecs et d'affinités dans l'agir corporel ont permis de concevoir la faiblesse comme un atout et cette particularité nous a donnés consistance pour prendre place de manière singulière au sein d'un groupe soudé et complice.

Lors du processus de création, de nombreuses questions en rapport avec ce qui témoigne d'une *limite* dans nos corps ont été soulevées ; elles confrontaient des prises de position face aux ressentis et cela a donné une écriture plus critique depuis l'exploration corporelle. Cette étape d'expérimentation pointe un renouvellement de la *limite* dans le corps. En termes pratiques, la proposition artistique peut se trouver dans le même élan, au dedans ou au dehors de la prison, l'objectif étant de créer par le geste corporel des mouvements au pouvoir libérateur. Cependant, nous ne sommes pas sur le même registre de création, de liberté, ou d'écriture chorégraphique concernant la puissance de la *limite*. Ceci est dû, d'abord, à des objectifs d'expérimentation chorégraphique différents : tandis que notre proposition d'intervention en milieu carcéral cherche à développer une expérience à partir de créer des formes de liberté (et dans ce sens nous poursuivons la production d'un sentir singulier pour faire en commun ladite expérience, dans *L'Entre-Silence* nous recherchons une production chorégraphique à partir de l'exploration du geste sur la *limite*. Une expérimentation de formes de liberté qui cherchent par le mouvement le tissu relationnel et son écriture corporelle qui co-construit le scénique.

En effet, il est intéressant de se mouvoir dans la discordance des ressentis et des points de vue sur la conception de la *limite*, par exemple, en fonction de la contrainte, puisqu'elle

²³³ D'abord travaillé avec les danseurs Alex Nagy et Alejandro Russo puis, en résidence de création nous avons socialisé les inspirations et cherché les différents paysages de mouvements avec les participants : Alice Millet, Claire Caput, Élise Westrelin, Jordan Brandin, Louise Chevallier, Lucien Fradin, Paul Carpentier, Perrine Wanegue et Adriana Gueant. Simultanément, une recherche de matériaux et de textures était développée par Manon Petit, Amandine Courtin et David Lecront pour la création scénographique et par Mélody Blocquel pour la création costume. Certaines participantes (surtout les étudiantes du master « arts et existence ») avaient déjà une expérience d'intervention en milieu carcéral, soit avec *Le Jeu d'Orchestre*, soit avec d'autres propositions artistiques.

n'a pas la même charge dans tous les corps, ni dans tous les milieux. Dans les deux cas, celui de l'intervention et celui de la création chorégraphique, nous cherchons à faire en sorte que le tissu relationnel se co-construise grâce aux présences singulières et cela renouvelle l'approche chorégraphique expérimentale qu'il nous intéresse de cultiver à travers des potentialités poétiques, critiques et physiques de la pratique corporelle.

Ce projet chorégraphique explore des propositions personnelles à propos des contraintes et des limites que nous posons sur le corps, et convoque des ressentis qui peuvent impliquer un processus ou qui peuvent ressortir des profondeurs par le mouvement corporel. *L'Entre-Silence* avait trait à l'intime. Un intérieur de l'extérieur en quête d'ouverture au monde par petits pas (depuis *mon intérieur* jusqu'à *ton extérieur*). En témoignent différents aspects du parcours sensible que *L'Entre-Silence* a proposés sous la forme d'une déambulation – que nous avons appelée *L'Horizon*. Celle-ci commençait devant l'amphithéâtre où une ligne de masques en aluminium invitait les spectateurs à marcher ensemble dans une action commune mais qui accueillait la possibilité pour chacun de prendre différents trajets lors de la rencontre des diverses installations sonores, jeux scéniques et œuvres plastiques installés dans les couloirs de l'Université. Ainsi, *L'Horizon* jouait en expérimentant divers ressentis du temps avec l'envie d'appréhender une temporalité qui s'étire, se raccourcit, se suspende :

Quand Husserl a parlé de l'horizon des choses - de leur horizon extérieur, celui que tout le monde connaît, et de leur « horizon intérieur », cette ténèbre bourrée de visibilité dont la surface n'est que la limite - , il faut prendre le mot à la rigueur, l'horizon n'est pas plus que le ciel ou la terre, une collection de choses ténues, ou un titre de classe, ou une possibilité logique de conception, ou un système de « potentialité de la conscience » : c'est un nouveau type d'être, un être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s'ouvre l'horizon y est pris, englobé. Son corps et les lointains participent à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en-deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être²³⁴.

La présentation publique de la création scénique *L'Entre-Silence* a eu lieu le 26 novembre 2013 à la salle « Kino » de l'Université de Lille. Après avoir traversé le parcours « *L'Horizon* », nous convions le public à poser son empreinte sur une feuille de papier avant de le faire entrer dans la salle par une invitation sensorielle pour faire accéder chacun à sa place ; par l'ouïe (afin de sortir de l'attention que nous accordons habituellement aux mots)

²³⁴ Georges Arabatzis, « L'iconicité byzantine à l'épreuve de Merleau-Ponty », *Reflexão* 34, n° 95 (juin 2009) : 54-55.

par l'odorat (imprégné de l'odeur des épluchures d'orange) avant de descendre par une série de marches²³⁵ jusqu'à sa place. Sur la scène, devant une montagne de chaussures (celles du public invité à les enlever en entrant dans la salle), les danseurs évoluent à partir des séquences travaillées jusqu'à devenir une masse flottante de corps rampant sous une couverture de survie géante qui, au ralenti, révélait une force appelée à se mettre debout, l'un des premiers gestes que l'on apprend à faire après la naissance et qui déployait une force singulière grâce au soutien collectif. La musique dodécaphonique composée par David Salvador comportait des dissonances évoquant les résonances des sons dans les prisons - d'autant que les salles dans lesquelles se déroulent les interventions sont souvent des gymnases – combinées aux bruits issus directement de la pièce tels que la déchirure de la robe de papier, la respiration des danseurs et le crissement marqué par les rencontres des corps rassemblés sur scène.



Image 6

²³⁵ Ces marches ont reflété un paysage des corps qui progressé dans des transformations corporelles : « *Et alors là l'entrée de Paul, et le long moment où il reste debout face au public, ça m'a clouée sur place. Mais vraiment, c'est à dire que j'étais comme paralysée sur mon siège. Parce que je n'avais jamais vu Paul comme ça depuis que je le connais, parce qu'il avait une présence et une assurance très ancrée dans le sol, très terrienne pour une fois, alors que lui est toujours aérien* ». *Témoignage de Marie Pons.*

L'Entre-Silence éveillait le sens de la divergence, par des questions telles que : fallait-il chercher à dépasser une *limite* ou bien, se recréer avec les contraintes ? Et cette manière de pousser l'exploration corporelle, touche ainsi une réflexion qui cherche d'autres façons de se comprendre et de se connaître, par l'expérimentation du mouvement corporel ; de créer d'autres écritures par les liens d'énergie qui se connectent dans une proximité aux autres et une approche de nous-mêmes, un travail d'entente qui crée des relations de cohésion indélébiles.



Image 7



Image 8

Le jeu, dans ce projet cherchait à mettre en lien la pensée et l'action pour se rendre présent dans l'observation des transformations. Cela créa une rupture qui a laissé place à une multitude de sens différents : par exemple une séquence chorégraphique a été nommée « *rémoulins* » car nous cherchions par le son à faire allusion à une matière qui tourne, tombe, se relève, se laisse rattraper, part, et peut-être revient... Le mot tourbillon peut être tracé plus directement mais nous voulions explorer le ressenti d'un son qui donne plus de possibilités d'explorer l'action de tourner. L'investissement intensif dans l'expérience artistique a révélé un regard attentif aux changements, comme nous pouvons le lire dans certains témoignages des participant(e)s de *L'Entre-Silence*²³⁶, par exemple :

Ce n'était pas facile au début d'entrer dans les exercices et les improvisations contemporaines, ce n'était forcément pas du tout évident pour moi, ce n'était pas naturel. J'ai toujours suivi des règles strictes comme l'impose la danse classique, mon corps a été formaté d'une certaine manière et j'ai eu du mal à le « libérer » de ses cadres, en quelque sorte. Mais ce fut une première étape du concept de l'Entre - silence, laisser mon corps s'exprimer. Ensuite, j'ai réussi à aller plus loin et me concentrer sur moi-même, me centrer sur mon moi intérieur²³⁷.

Nous sommes allés chercher en nous des choses, fortes, sensibles, qui nous étaient intimement liées. Et pour se faire, il fallait que l'on se soutienne les uns les autres, nous devions avancer ensemble, accepter de se donner un peu, de recevoir de l'autre, à vrai dire accepter de partager. Ce ne fut pas chose facile, mais nous avons gagné bien plus que les décilitres de sueur perdus²³⁸.

En conclusion, nous cherchons par l'approche chorégraphique et dans le mouvement, une tenue fragile mais qui nous est nécessaire pour nous repositionner dans le milieu et ainsi permettre que cette nouvelle relation nous transforme. La pratique corporelle de *L'Entre-Silence* prête attention au processus qui libère une reconstruction de notre *architecture intime* par le geste de créer et dans lequel nous engageons un mouvement qui transforme nos positions et, dans cet élan, nos relations.

Nous proposons l'action de créer comme pratique d'une potentialité du corps qui permet de nous rétablir dans une situation *en limite*. C'est une puissance créative dans la contrainte que nous cherchons à expérimenter par l'approche chorégraphique pour pratiquer

²³⁶ Un récit de *L'Entre-Silence* inspiré des témoignages des participants et des spectateurs recueillis par Alice Millet est disponible sur : <http://scheherazadezambanoorozco.com/>

²³⁷ Élise Westrelin

²³⁸ Louise Chevallier

de relations - de stabilité, de résistance, d'ajustement, etc. - avec nous-même, les autres et le milieu. L'enjeu relationnel cherche à partir des stratégies, incorporer la *limite* comme opportunité pour résister, en l'occurrence à une imposition du contexte, et se tenir à pied. Nous sommes, à travers la pratique chorégraphique dans une exploration de *(re)prise de corps* qui transforme le lien vers la notion de *limite* et la façonne comme pivot par lequel expérimenter des formes de liberté - et peut-être une construction d'harmonie - pour trouver un équilibre dans notre *architecture intime*.

Chapitre 3. Le corps déchu

La recherche de la notion de limite et de son ressenti face aux contraintes, a provoqué l'étude de différentes formes d'équilibre que nous explorons à partir de la relation corporelle au champ gravitationnel, avec des stratégies pour les contenir et pour composer avec. La résistance pour nous maintenir à pied dans la contrainte, le geste minimal de se tenir debout, signifie davantage qu'une simple verticalité. Dans un contexte extrême, cela nous conduit à réfléchir sur ce que nous faisons des forces qui s'exercent sur nos pieds et à explorer comment nous nous ajustons sans cesse par rapport à la gravité en prenant appui sur les déséquilibres qui surgissent pour trouver de nouvelles formes de positionnement. Puis, en approfondissant les dialogues gravitationnels qui génèrent la perte d'équilibre, nous explorons le ressenti spatial et temporel de la chute comme geste qui complexifie la notion de verticalité et comme opportunité de trouver d'autres organisations du corps et d'autres relations avec l'espace. C'est une invitation à sortir des habitudes de mouvements et de références spatiales pour enrichir notre écriture du corps ; par exemple, à partir d'une négociation des forces dans un champ gravitationnel qui explore des déplacements d'axes, et qui active d'autres positionnements de direction et de manières de se redresser. Les axes, compris comme paramètres autour desquels des mouvements peuvent s'assembler et s'articuler, orientent la localisation du corps à l'extérieur, sa position dans l'espace. Ces directions deviennent une orientation à l'intérieur du corps, par exemple, en liant le ressenti entre notre centre de gravité et un point spatial. Le fait d'être connecté corporellement à ce centre met à jour une forme de reconnaissance d'un rapport sensoriel à soi-même, aux autres et à notre milieu, source de déploiement des perceptions, des affections et des sensations qui contribuent à composer une spatialité nouvelle, ouverte à de nouveaux rapports. L'expérimentation de la « situation » du corps nous amène à dynamiser (à poser et à activer) notre structure, à trouver d'autres chemins entre des verticales et des horizontales et à chercher l'oblique qui remet en cause la relation du corps à son support et incite à de nouveaux déplacements, comme le suggèrent Claude Parent et Paul Virilio²³⁹ :

²³⁹ Paul Virilio et Claude Parent, *Architecture principe, 1966 and 1996*, Architecture principe 1/10 (Besançon : Ed. de l'Imprimeur, 1997); Claude Parent, *Entrelacs de l'oblique*, Collection Architecture « Les hommes » (Paris: Editions du Moniteur, 1981); Claude Parent et Paul Virilio sont à l'origine du mouvement architecturale

Combien de fois a-t-on dit de l'homme qu'il était vertical (gravité) et frontal (esthétique). Et combien de fois faudra-t-il répondre que l'homme n'agit que dans le déséquilibre permanent, dans la projection de son poids, dans le porte-à-faux. [...] L'homme toujours en mouvement rompt à chaque instant la position de stabilité²⁴⁰.

La chute, comme geste, a été explorée par plusieurs artistes : Yves Klein dans son célèbre *saut dans le vide* (1960), Bruce Nauman dans *Bouncin in the Corner no 2 : Upside Down* (1969), Bas Jan Ader dans *Fall II* (1970) et dans *Broken Fall* (1971), Steve Paxton dans *Fall after Newton* (1972-1983), Hijikata dans *Hosotan*, (1972), Amagatsu Ushio dans *Kinkan Shonen* (Graines de kunquat) (1978), Martin Kersels dans *Falling Photos* (1994-1996), Boris Charmatz dans *Aatt...enen...tionon* (1996), Julien Prévieux dans *CRASH TEST - MODE D'EMPLOI* (1998) et *ROULADES* (1998), Jérôme Bel dans *The show must go on* (2001), Emmanuelle Vo-Dinh dans *Sagen* (2001), Erwin Wurm dans *One minute sculptures* (1997-1998) et *Instructions for idleness* (2001), Karine Saporta dans *Phaëton* (1993), Julien Blaine dans *Chut* (2002), La Ribot dans *40 espontáneos*, (2004), Denis Darzacq dans *La chute* (2004-2006), Fernando Sanchez dans *Fall II (Boyle Heights, CA)* (2007), Anne Vigier & Frank Apertet dans *Les gens d'Uterpan*, Alain Buffard dans *Mauvais genre* (2005), Kira O'Reilly dans *Stair Falling* (2010), entre autres. Pour nous, l'exploration du corps déchu cherche à étudier la transformation dans les manières d'articuler les liens entre corps et milieu à partir du geste de chuter. Celui-ci engage une réflexion critique sur les relations orthogonales qui gouvernent les corps pris entre des axes spatiaux. Ce processus s'enracine dans une expérimentation ouverte, visant à se laisser traverser par des mouvements qui donnent toute l'attention à l'ondulé, au relief (y compris à l'aspect brut et à la rugosité du mouvement) et à l'axial, composant de multiples formes géométriques, parfaitement asymétriques, complexes, offertes à de multiples lectures.

Doris Humphrey a mené une recherche sur ce qui se passe entre le mouvement de tomber et celui de se remettre debout pour développer sa technique du *Fall and recovery* (tomber et se ressaisir) et affirme : « toute ma technique se ramène à deux actes : s'écarter d'une position d'équilibre et y retourner »²⁴¹. *Fall and recovery* (tomber et se ressaisir) est conçu comme un cycle : « Tomber et se ressaisir (*fall-recovery*) constituent l'essence même

« Architecture Principe ». Ils sont notamment reconnus pour leur théorie de la fonction oblique, pour briser l'orthogonalité. Voir, entre autres : Claude Parent, *Vivre à l'oblique* (Paris: Jean-Michel Place, 2012).

²⁴⁰ Parent, *Entrelacs de l'oblique*, 107.

²⁴¹ Cité dans : Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Points (Paris: Le Seuil, 1978), 252.

du mouvement, ce flux qui, incessant, circule dans tout être vivant jusque dans ses plus infimes parties »²⁴². Pour Humphrey, la danse existe entre deux extrêmes statiques, l'aplomb et l'horizontal, et entre eux il y a une zone de danger où interfèrent la perte de l'équilibre et la résistance pour le garder, opposition qui est source de tout mouvement. Elle s'intéresse aux lois naturelles du corps pour résister et céder à la gravité, pour tomber et se mettre debout. Dans son livre *Construire la danse*, elle divise le geste en 4 types : fonctionnel, émotionnel, social et rituel et elle propose que le danseur trouve la capacité de condenser le geste primitif dans ses mouvements. Tout au long de son œuvre²⁴³, Doris Humphrey s'intéresse aux diverses propriétés du mouvement comme le dynamisme et le rythme :

Chez l'animal humain, la marche est le phénomène-clé de la chute et du rétablissement, ma théorie du mouvement -soit l'abandon à la gravité, et le rebond. C'est l'essence de tout mouvement, selon mon opinion. Toute la vie fluctue entre la résistance et l'abandon à la gravité. [...] Il y a deux points immobiles dans la vie physique : le corps debout sans mouvement dans lequel les milliers d'ajustements nécessaires pour le maintenir debout sont invisibles, et l'horizontal, l'immobilité finale. La vie et la danse existent entre ces deux points et ainsi forment cet arc entre deux morts. La durée d'une vie est faite de milliers de chutes et de rétablissements - tous particularisés, exagérés dans la danse - qui donnent des accents de toutes espèces de qualités et de « timings ». Si ces mouvements, surtout ceux des pieds, auxquels s'ajoutent d'autres parties du corps, sont organisés selon des dessins rythmiques, ils se rattachent comme par un cordon ombilical à la vie de chacun.²⁴⁴

La relation entre la terre et les forces que nous abandonnons pour nous laisser tomber, installe un principe de négociation qui est à l'origine du geste répétitif de chuter - et de rebondir - formes de résistance qui amorcent l'impact du corps en séquences, génératrices d'une rythmique propre. Il s'agit de dialoguer (avant, pendant et après la collision) avec la gravité et avec un ressenti temporel. Jean-Luc Nancy (1940-2021) introduit bien ce dialogue avec la gravité :

Qui d'autre au monde connaît quelque chose comme « le corps » ? C'est le produit le plus tardif, le plus longuement décanté, raffiné, démonté et remonté de notre vieille culture. Si l'Occident est une chute, comme le veut son nom, le corps est le dernier poids, l'extrémité du poids qui bascule dans cette chute. Le corps est la pesanteur. Les lois de la gravitation concernent les corps dans l'espace. Mais tout d'abord, le corps pèse en lui-

²⁴² Cité dans : Bourcier, 252.

²⁴³ 50 chorégraphies environ, parmi lesquels *Water Study* (1928).

²⁴⁴ Doris Humphrey, *Construire la danse*, trad. par Jacqueline Robinson (Paris: L'Harmattan, 2002), 122.

même : il est descendu en lui-même sous la loi de cette gravité propre qui l'a poussé jusqu'en ce point où il se confond avec sa charge.²⁴⁵

À la base du rapport entre l'espace et le corps il y a une implication de diverses interrelations de forces qui supportent le mouvement ; par exemple, la pesanteur comme force qui nous attire vers la terre et qui cherche différentes surfaces pour dialoguer avec : le sol, le mur, l'air, l'eau, la profondeur d'appui. Ushio Amagatsu explique : « Ainsi, quelle que soit sa position, horizontale s'il est couché, verticale s'il se tient debout, l'homme vit inévitablement dans un échange constant avec la gravité »²⁴⁶.

Dans ce cadre, nous proposons d'explorer le potentiel - physique, critique et poétique - de notre *architecture intime* en quête d'un parcours intérieur qui s'ouvre à l'espace et prend sa force à partir de la mise en mouvement. Il s'agit d'explorer notre territoire et d'amplifier sensiblement et poétiquement les différentes façons d'incarner des abstractions, en donnant de la densité à notre *architecture intime*. Nous contemplons la densité comme la qualité d'épaisseur du mouvement, un rapport de la masse de notre corps à son volume et au transfert dynamique du poids comme forme affirmée de notre présence où le concret des forces et la souplesse donnent une stabilité dynamique aux articulations. Ce travail corporel est vaste et pour cette recherche-crédation nous proposons certaines caractéristiques pour dynamiser des interrelations entre l'espace, le temps et le mouvement qui constituent trois voies possibles pour activer une présence disponible : la façon de se resituer, la manière de (se) soutenir et l'état d'alerte.

Nous explorons la construction de l'équilibre à travers l'exercice chorégraphique pour créer des états et des qualités de présence qui questionnent les façons de concevoir nos positions, dans ce cas, notre verticalité. Cet exercice réunit des théories et des techniques corporelles sur lequel nous intervenons avec des consignes chorégraphiques pour affiner l'attention de sensations et de discours que le corps entretient à partir d'une situation bipède. Puis, nous prêtons attention aux mouvements de la colonne vertébrale, à la propulsion que les pieds donnent à la terre qui nous soutient et au rapport avec la tête élevée vers le ciel, pour mettre l'accent, grâce à un état de fine tension, sur le *tonus* nécessaire et ressentir des

²⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Paris: A.M. Métailié : Diffusion, Seuil, 1992), 9-10.

²⁴⁶ Amagatsu, *Ushio Amagatsu*, 91.

oscillations à l'intérieur du corps. Nous prenons le temps d'expérimenter cette construction bipède en cherchant le ressenti des centres de mouvement - qui offrent quatre zones de mouvements différents, deux bi axiaux et deux autres triaxiaux - incluant les hanches et les épaules qui propagent la force entrante de la résonance avec la terre vers la colonne vertébrale. Nous laissons émerger la rencontre hétérogène des formes possibles d'équilibre pour construire notre verticalité. Cela produit une ouverture plus critique du mouvement qui joint le ressenti à l'intérieur du corps avec le geste commun d'être debout. L'expérimentation de la verticalité peut s'aborder par différentes méthodes et mécanismes de recherche : à partir de notre pratique chorégraphique nous tentons de faire appel à ces potentialités pour écrire un état de corps relationnel à travers lequel prendre position afin de soutenir - physiquement et poétiquement - une situation, en l'occurrence, la verticalité. Par exemple, en explorant le trajet de l'énergie cinétique qui passe par les trois courbes de la colonne vertébrale pour nous concentrer sur le ressenti de la propagation des ondes, les compressions et décompressions auxquels nous résistons et consentons. Cette approche d'une *anatomie ressentie* qui aborde des informations kinésiques et physiologiques, introduit une dimension biomécanique dans le travail corporel, soucieux de donner des outils pour une compréhension qui affine la conscience du mouvement à partir de l'expérience vécue. Le but n'est pas d'éduquer le mouvement mais d'affermir les principes physico-mécaniques qui promettent des paramètres de mouvement plus organiques à partir desquels expérimenter avec nos corps pour viser *le mouvement senti à la première personne*. L'apport pédagogique des techniques somatiques s'élargit à la mise en mouvement des affections, pensées, images et l'intention d'agir prend en charge notre état pour explorer de manière plus claire nos formes d'organisation, d'autogestion et d'autorégulation. Cette exploration de l'expérience du mouvement est une manière de nous intéresser à nous-mêmes, d'apprendre à nous connaître par une approche pratique du corps et de ses potentialités en tant que lieu de liens. C'est la mise en verticalité d'un corps, par l'expérimentation chorégraphique, qui nous intéresse afin d'entretenir un dialogue gravitaire entre des cheminements pluriels émergeant des états relationnels – par élection, rejet, négociation, hasard, etc. - entre nos *architectures intimes* et leur milieu.

1 Séismes intimes : corpographies autour de la verticalité

L'expérimentation du geste de la chute a produit un processus de recherche de structures solides pour se laisser tomber et bâtir notre *architecture intime* en développant des situations de création qui permettent des allers-retours entre expérimentation, réflexion et création, chorégraphiques. Dans un travail inclusif des formes et des temps de production du travail académique et du travail de création, je fais l'effort de laisser la place à chaque besoin et d'insister sur l'articulation, fondamentale dans une recherche-crédation, d'une pensée et d'une action qui se nourrissent l'une de l'autre pour assembler le *sentirpenser*.

Étant en France, le regard sur mon pays s'est transformé, la distance ainsi que d'autres réalités, ont aiguisé mes sens et m'ont permis de trouver un autre poids et d'enclencher un autre positionnement dans les situations dont la principale fut celle de la guerre contre le narcotrafic au Mexique, initiée par le gouvernement de Felipe Calderón (2006-2012) en 2006, et les implications qu'elle a eu sur les corps des habitants du Mexique.

Le Mexique est un pays de cent vingt millions d'habitants répartis sur presque 2 millions de kilomètres carrés délimités au nord par une frontière de trois kilomètres (3,185) kilomètres avec les États-Unis. Cette frontière comptabilise le plus de croisements légaux et illégaux de biens et de personnes au monde²⁴⁷. C'est une nation qui compte parmi ses habitants l'un des hommes les plus riches du monde²⁴⁸ mais aussi plus de cinquante millions d'habitants en dessous du seuil de pauvreté, c'est-à-dire 45 % de la population²⁴⁹.

Le Mexique est un territoire très riche en ressources mais dépendant de l'investissement étranger. C'est un pays où la corruption se trouve à tous les niveaux de la vie et de la société, qui possède l'une des Constitutions les plus longues du monde, mais où les lois ne s'appliquent que lorsqu'elles conviennent au pouvoir politique qui domine le pays. Cette région, la quatorzième du monde par les dimensions de son territoire et la onzième par

²⁴⁷ Centro de Estudios Internacionales Gilberto Bosques, « Panorama actual de la frontera entre México y Estados Unidos » (Mexico: Senado de la Republica, 1 juin 2017), 1.

²⁴⁸ L'entrepreneur mexicain Carlos Slim a été classé par Forbes parmi les 5 fortunes les plus importantes du monde entre 2005 et 2016 et parmi les 10 fortunes les plus importantes entre 2017 et 2019.

²⁴⁹ Chiffres 2020 du Conseil National d'Évaluation de la Politique de Développement Social (CONEVAL), consultés le 1^{er} septembre 2021 sur : https://www.coneval.org.mx/Medicion/PublishingImages/Pobreza_2020/Pobreza_2018-2020.jpg

la densité de sa population, est dominée politiquement, culturellement et économiquement par son entité fédérative la plus petite, la ville de Mexico. La ville de Mexico est devenue l'une des villes les plus denses du monde avec plus de vingt et un millions d'habitants et dans laquelle sont concentrés les trois pouvoirs fédéraux ainsi que la plus grande partie de l'activité économique²⁵⁰. C'est dans cette ville que je suis née.

Narcorpographie

Narcorpographie est une exploration chorégraphique - menée entre 2012 et 2013 - sur le rôle du corps dans la situation du trafic de drogues au Mexique. Il s'agit d'une corpographie à partir d'une lecture singulière de la situation du corps que le trafic de drogues provoque et ses répercussions sur la transformation du corps social. Dans « Narcorpographie, une cartographie du corps dans le trafic de drogues au Mexique »²⁵¹ j'enquête sur cette situation en cherchant comment le statut du corps change dans la société qui l'inscrit dans une topographie de la violence et une décomposition du tissu social. Je soutiens qu'il existe une résistance créatrice qui crée des processus permettant d'aborder autrement que par la seule compréhension rationnelle cette situation en contribuant à la reconnaissance d'une réalité à partir du ressenti pour soutenir des relations d'équilibre, de transaction, de guérison-soin, etc., singulières et sociales. Malgré cette réflexion, ces sujets me touchent profondément et pendant longtemps je me suis sentie submergée par la question de la violence et par les meurtres liés au trafic de drogues sans arriver à tenir un dialogue chorégraphique avec cette réalité. Finalement, Narcorpographie aborde une situation du corps social rempli de corps anonymes, que je ne pouvais plus ajourner.

Les notions, intuitions et écrits de *Narcorpographie* sont expérimentés à travers des exercices chorégraphiques qui témoignent d'une transformation de l'état des choses à partir d'une écriture corporelle. La chorégraphie ausculte des mises en relation et l'écriture corporelle ne vient régler aucun compte, ni ne parvient à comprendre les impuissances. C'est une manière de soutenir un dialogue avec une réalité pour mettre en relation la singularité qui embrasse la particularité d'un seul corps avec la gravité d'un corps social qui se déchire.

Le contexte du corps dans le trafic de drogues

Le corps comme symbole d'existence de vie comprend, dans une majorité de cas, une identité culturelle collective et une histoire sociale. L'influence sociale sur le corps implique

²⁵⁰ Données consultées en juin 2019 :

<https://unstats.un.org/unsd/demographicsocial/products/dyb/documents/dyb2017/table08.pdf>

²⁵¹ Une première communication-performance fut présentée lors de la Journée d'études « Théâtre et conflit dans les Amériques » organisée par le Laboratoire CECILLE, Université Lille 3, le 11 mai 2012.

que cette matière n'ait pas seulement une histoire personnelle, mais qu'elle devienne un territoire d'influences qui re-déterminent des frontières, des espaces sacrés, des lieux interdits, etc... Particulièrement dans le cas du narcotrafic au Mexique, le corps a toujours joué un rôle important : il est le lieu de règlements de compte, de la vengeance concrétisée dont l'issue est presque toujours fatale. Néanmoins, les repréailles ont longtemps appartenu à une sphère privée et circonscrite, à l'écart de la société civile. Or, en décembre 2006, le gouvernement mexicain a déclaré publiquement la guerre au narcotrafic et c'est à partir de ce moment-là que le rôle du corps a changé. Un jeu de force -auquel plusieurs bandes de trafiquants participent ainsi que des institutions gouvernementales a changé les règles. L'influence du pouvoir sur le contrôle des routes a re-déterminé la lutte pour le territoire qui se matérialise encore aujourd'hui par la violence et prend place dans le corps, des corps citoyens, dès lors devenus anonymes. L'anonymat révèle la tension politique et reconfigure le corps qui, d'individuel, devient une répercussion de l'état social. Comme jamais, les décapités, les pendus, les tués par balle se multiplient dans le pays. Leur mort n'est pas un événement en soi, c'est leur assassinat et leur exhibition dans des zones très fréquentées et médiatisées de la ville qui rendent ce fait irréversible aux yeux des habitants. Les espaces respectés n'existent plus, et les corps intouchables, ceux de la société, auparavant interdits, deviennent une cible du pouvoir qui les détient. Les deux parties, le gouvernement et les narcotrafiquants, essaient de démontrer leur pouvoir dans une bataille au milieu de laquelle se trouvent de plus en plus de citoyens victimes de cette guerre. Entre décembre 2006 et août 2015, plus de cent cinquante mille personnes, dont des enfants, des journalistes et des citoyens innocents, ont trouvé la mort²⁵² et plus de vingt-cinq mille ont été portées disparues²⁵³. Le Mexique est devenu l'un des pays les plus dangereux pour les journalistes. Selon Reporters sans Frontières, plus de quarante reporters ont été assassinés entre l'année 2003 et 2012²⁵⁴. Les exécutions sont devenues massives. L'atrocité est un chiffre : soixante-douze migrants tués en Tamaulipas, cent quatre-vingt-trois cadavres trouvés dans une fosse commune, cinquante-

²⁵² Amaya Ordorika, « Los costos de la guerra contra las drogas en materia de derechos humanos », consulté le 21 mai 2020, https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/85733/5_Amaya_ORDORIKA.pdf.

²⁵³ José Antonio Guevara Bermúdez et Lucía Guadalupe Chávez Vargas, « La impunidad en el contexto de la desaparición forzada en México », *EUNOMÍA. Revista en Cultura de la Legalidad*, n° 14 (19 mars 2018): 165, <https://doi.org/10.20318/eunomia.2018.4161>.

²⁵⁴ Reporters sans frontières. Baromètre de la liberté de la presse. fr.rsf.org/barometre-de-la-liberte-de-la-presse-journalistes-tues.html, site consulté le 18 février 2012.

deux morts dans un casino à Monterrey, trente-cinq corps jetés sur la rue à Boca del Río ; 60% de ces corps assassinés avaient entre vingt et trente ans ; 6% étaient des femmes²⁵⁵. Dans ce contexte, au Mexique, le corps est un territoire où se joue le pouvoir du gouvernement et du narcotrafic. Les morts incarnent la crise politique et l'incapacité du gouvernement à protéger ses citoyens.

Dans la guerre entre gouvernement et narcotrafiquants, le corps annihilé est exhibé comme symbole du pouvoir et la façon de les exposer dans des lieux publics très fréquentés (sur les places, dans les rues passantes, à proximité de lieux de loisirs : plages, boîtes de nuit, ou encore dans les parcs publics) viole leur intimité. Les corps sans vie de victimes sont utilisés comme des toiles sur lesquelles on écrit des messages au gouvernement ou l'on peint des figures. La peau devenue affiche, signale le degré de conflit politico-économique de ce territoire en lutte. Des lettres de menace écrites sur les corps, exécutés dans des restaurants, pendus à des ponts sur des autoroutes, ou envoyés décapités dans des bureaux administratifs, attestent de ce jeu du pouvoir pour le contrôle des corps.

Privé de son identité - ce n'est pas important de savoir à qui il appartient - le corps devient une représentation collective de l'état du pays. L'atteinte portée à la société civile prend une importance considérable car l'inscription de la violence devient quotidienne et ne peut pas se dissocier d'un déchirement du tissu social. L'exhibition du corps dépecé tétanise la population par un sentiment d'horreur et de peur, et elle perturbe la représentation sociale du corps et des espaces : il devient désormais de plus en plus difficile d'assurer la sécurité. Le corps lui-même est devenu un territoire impropre. N'y a-t-il plus d'appartenance ?

Dans une réalité faite d'insécurité constante, avec des cibles anonymes et une liste croissante de personnes disparues, les questions continuent à résonner dans mon corps : quelle *(re)prise de corps* est possible dans ce contexte sociopolitique ? À partir d'où prendre appui pour se mobiliser ? Nous ne pouvons pas nous habituer aux assassinats, au sang qui

²⁵⁵Rapport du coordinateur résident du système des nations unies au Mexique, M. Magdy Martínez Solimán. "Estabilidad, empleo, violencia y fin de ciclo", Information disponible sur : http://www.undp.org.mx/IMG/pdf/Informe_RC_2011.pdf

continue de couler, à la peau qui devient support de messages de vengeance, à ce que les corps ne soient pas des corps : à ce que chaque jour soit « le jour des morts » au Mexique.



Image 9

La problématique du trafic de drogues a généré pendant plus de deux décennies diverses lectures : les assassinats sont reliés au gouvernement et cela redéfinit la structure du pouvoir politique. Le sujet du narcotrafic est un problème qui a touché directement ou indirectement toute une génération au Mexique. La société, impliquée de diverses manières, n'échappe pas au climat de violence et la production de beaucoup d'artistes mexicains est marquée par cette atmosphère de tension et de mort²⁵⁶. Comme le dit le critique d'art et commissaire d'exposition mexicain Cuauhtémoc Medina (1965) : « En impliquant l'œuvre artistique dans les tensions sociales, en empêchant l'art d'échapper à la texture sociale, les

²⁵⁶ Par exemple, l'artiste Teresa Margolles (1963) qui depuis l'année 2000 s'occupe de travailler la mort dans sa dimension sociale. Voir : Juan Carlos Baeza-Soto, « Art et criminalité. L'autre visage l'écriture de la chair morte dans l'œuvre de Teresa Margolles », *Hispanística XX*, n° 29 (2011): 149-60; Teresa Margolles et Cuauhtémoc Medina, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (Barcelona: RM Verlag, 2009); L'exposition « Resisting the Present : Mexico 2000/2012 » montre une génération d'artistes marquée par la violence. Voir : Musée d'art moderne de la ville de Paris et Museo Amparo (Puebla, Mexico), éd., *Resisting the present: Mexico, 2000-2012* (Barcelona: Editorial RM Verlag, 2011).

artistes contemporains cherchent à remettre en cause les taxonomies et les limites symboliques de leur environnement »²⁵⁷.

Réflexion sensible

La lutte pour le pouvoir au Mexique blesse et marque le corps social et, plus grave encore, engendre l'impunité qui n'est déjà que trop répandue. Cette situation génère une atmosphère de peur qui reconfigure la structure sociétale. Après des décennies pendant lesquelles la citoyenneté était tenue relativement à l'écart des luttes entre les cartels du narcotrafic et l'État, les mexicains, n'ont plus d'autre option : n'importe qui peut devenir victime de la guerre contre le narcotrafic, soit à la suite d'une vengeance de narcotrafiquants, soit comme « dommage collatéral » (*sic*) des affrontements entre les *narcos* et les forces de l'ordre, soit parce qu'ils sont suspectés par l'État d'en être un. L'histoire ne peut être écrite par les victimes, elles ont été réduites au silence d'un corps assassiné, d'une façon aussi absurde que quotidienne.

Le fait que la victime civile soit aléatoire atténue peu à peu la limite entre les vivants et les morts, les survivants et les assassinés et cela provoque un état paranoïaque. On assiste à un abatement de l'humain qui démantèle le corps individuel et altère l'intégralité du tissu social de cet état politique du Mexique représenté par la dé-corporalisation qui résonne dans la population mexicaine avec des images qui font déjà partie d'une mémoire collective²⁵⁸.

Pour comprendre comment le corps au Mexique est devenu un territoire où se démontre le pouvoir du gouvernement et des narcotrafiquants, je me suis mise en quête d'une écriture de la particularité du statut du corps dans ce conflit. Ma recherche corporelle a adopté une démarche, une ligne par rapport aux tensions qui se concentrent dans l'expérimentation d'une trace de présence de vie dans un parcours qui marche en sens inverse et qui engage tout le corps en mouvement. Cela est nécessaire pour libérer de l'énergie et chercher, dans le microgeste, un autre chemin corporel différent de celui qui a mis fin à une

²⁵⁷ Notre traduction de l'original : "Al involucrar a la obra artística en las tensiones sociales, al impedir que el arte evada la textura social, los artistas contemporáneos buscan poner en cuestión las taxonomías y límites simbólicos de su entorno". Margolles et Medina, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 24.

²⁵⁸Dans cette optique de résonances sociales, il est intéressant de voir le travail de Mónica Iturrubarría qui est imprégné d'une tragédie sociale due à la situation politique dans le Mexique : <http://mo-itu.com/>

vie. Le Mexique entretient une relation culturelle spéciale dans son rapport à la mort que nous tutoyons depuis longtemps dans notre quotidien et que nous célébrons le 1er novembre, jour de la « Fête des Morts »²⁵⁹. Ce n'est pas ici le geste de la mort que nous explorons mais les assassinats comme geste de pouvoir et manque de gravité de l'existence. Mon travail corporel cherche dans l'écriture chorégraphique la propriété inaliénable d'un pouvoir d'agir qui active une remémoration comme témoin d'un mouvement qui ne s'habitue pas à la mort.



Image 10

La complexité de cette problématique joue sur la confusion de la responsabilité des assassinats entre les trafiquants et le gouvernement, liés l'un à l'autre, et se déploie dans des corps mutilés et exécutés. Et ces corps, qui ne sont ni de l'un, ni de l'autre : ils appartiennent à la société ; ils sont nos morts. Les meurtres sont devenus trop fréquents, au risque d'entrer dans l'univers quotidien, en plus de soustraire le pouvoir au corps comme lieu propre. Les

²⁵⁹ Dans certaines études, les formes d'assassinats sont comparées aux rituels indigènes ; nous pensons que les assassinats de cette guerre n'ont rien à voir avec les rituels précolombiens. Les représentations du corps sont tout autres et la distance avec les rituels est profonde. Dans nos recherches, le corps dans les rituels indigènes ne véhicule en aucun cas les mêmes symboles, ni les mêmes valeurs que celui des victimes de la guerre liée au narcotrafic.

crimes impunis manifestent une crise du gouvernement mexicain et le jeu des confusions augmente le nombre des victimes civiles qui n'ont aucune relation avec le trafic de drogues. Ils font du corps un territoire de bataille, une surface de vengeance sur laquelle démontrer le pouvoir d'y mettre son empreinte. La situation s'aggrave, car il ne s'agit pas seulement de la concentration de la violence, le problème est l'extension de cette violence. L'avenir de la criminalité se trame dans divers organismes du pays.

Stratégie corpographique : déconstruction

La graphie corporelle que je propose incarne une reconnaissance du ressenti d'un corps social déchiré et cherche à mobiliser un point pour désaxer la fin de ces corps, une écriture du corps qui explore le pouvoir de désajuster l'action finale subie par ces corps. L'écrivaine mexicaine Cristina Rivera Garza (1964) propose le terme *nécroécriture* pour identifier l'ensemble des textes parus depuis 1994 au Mexique qui abordent la mort non pas pour la promouvoir mais pour la réfléchir et pour changer la façon dont elle a été traitée dans les médias et par le pouvoir, pour résister à cette force qui prétend qu'on s'habitue à la côtoyer, pour lui donner une autre esthétique²⁶⁰.

J'ai décidé de nommer cette recherche Narcorpographie (narco de narcotrafic, corpo de corps, graphie d'écriture) pour faire référence à une trace du corps dans ce contexte sociopolitique précis. Pour explorer cette thématique, j'ai développé une partition chorégraphique basée sur un dérèglement du chemin corporel. Je m'inspire du concept de déconstruction de Jacques Derrida (1930-2004) comme stratégie pour déclencher l'écriture du corps, qui trouve ensuite sa propre signification dans le processus de création. Selon Derrida, « Il faut entendre ce terme de déconstruction non pas au sens de dissoudre ou de détruire, mais d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif »²⁶¹.

Dans ce processus, nous reconstituons les dernières positions corporelles à partir des photos et nous écrivons un chemin chorégraphique d'un *trajet en retour*. Par *trajet en retour*, nous comprenons le déplacement écrit - que le corps n'a jamais fait- inspiré de la dernière position corporelle de la personne tuée. Il s'agit de créer un « mouvement contre la mort » en commençant par la dernière position que ce corps a vécue pour écrire un parcours qui retourne en arrière, vers le passé. Le procédé commence par une récapitulation des images prises dans les divers journaux mexicains entre 2009 et 2012. À partir du déferlement des

²⁶⁰ Mairie-Agnès Palaisi, « Cristina Rivera Garza: necroescritura y necropolítica », in *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza* (Toulouse: CEIIBA - Université de Toulouse, 2014), 219-31.

²⁶¹ Jacques Derrida lors d'un entretien inédit enregistré le 30 juin 1992 pour le journal *Le Monde* le mardi 12 octobre 2004. Pour plus des références, voir <http://fr.slideshare.net/caudapodo/derrida-1978738>, site consulté le 14 février 2012.

images des corps assassinés, je construis des collages de photographies qui sont le premier brouillon d'étude de gestes. L'enquête passe par l'intervention des images comme outil pour développer la trace du mouvement : elle part de la suspension du geste, du changement de direction et du nouveau sens du parcours, pour travailler une écriture qui s'inscrit dans une action en direction inverse du vécu. Nous avons utilisé une caméra comme support de travail pour enregistrer les chemins tracés, les étudier et ensuite écrire de nouvelles formes pour continuer le parcours. En adoptant une perspective particulière, l'image génère un registre visuel, ainsi qu'un moyen pour déconstruire l'image du corps²⁶². Ce registre peut produire des lectures contextuelles du corps, soit dans la situation d'activation de la chute, soit comme partition qui évolue dans l'étude du geste. Parallèlement, l'image devient matérielle pour une reconstruction de la scène et pour en produire une autre, finale, différente de celle qui est finalement advenu à ces corps.

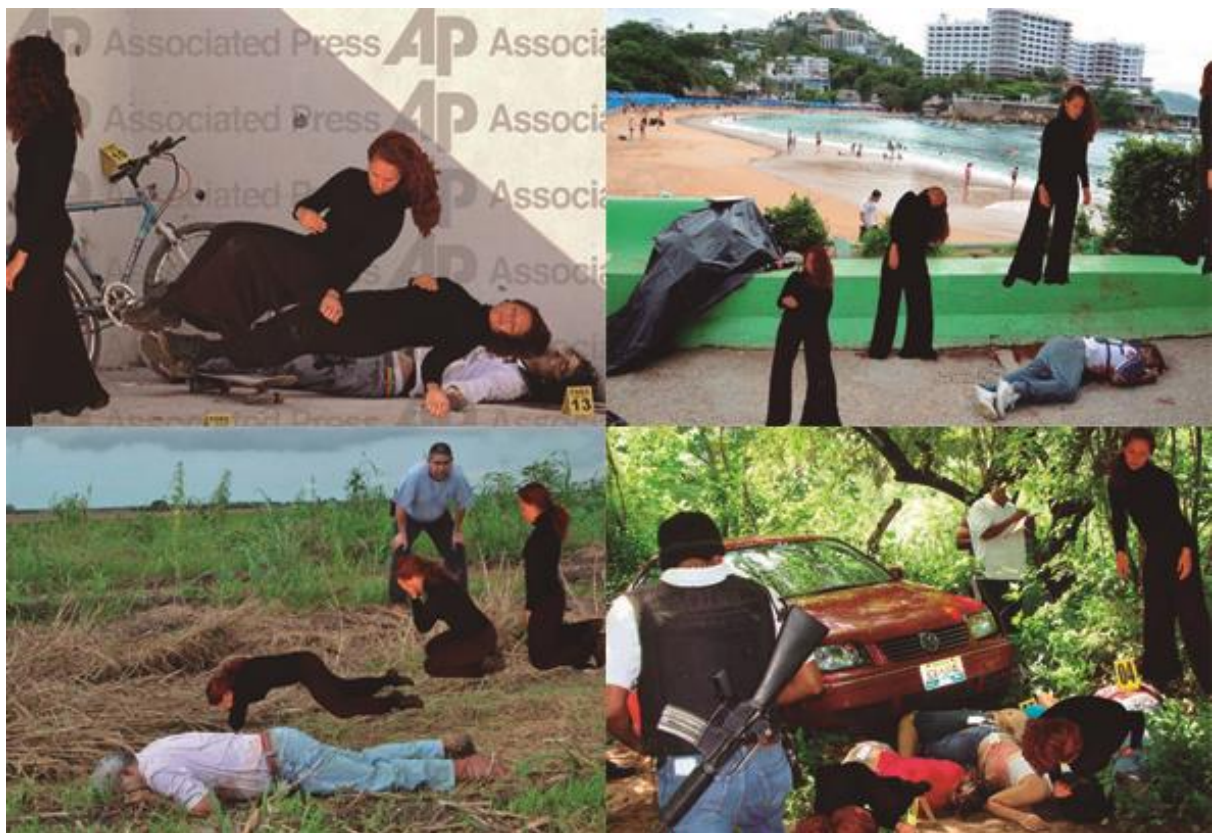


Image 11

²⁶² Sur cette question voir : Philippe Guisgand, « Ce que la photographie dit de la danse », *Ligeia* N° 113-116, n° 1 (2012): 57, <https://doi.org/10.3917/lige.113.0057>.

Le trajet en retour cherche à tracer un chemin autre, en étudiant l'action finale d'un corps pour défaire les mouvements, comme si nous marchions avec une gomme qui effacerait les impulsions surgies lors de la dernière position. La déconstruction comme stratégie nous stimule pour fouiller en nous-mêmes et observer des modèles de mouvements et cela nous conduit à écrire une nouvelle matrice du chemin corporel qui prend appui sur le pas antérieur, dans le passé - pour articuler d'une manière différente le chemin – et avancer - dans l'exercice corpographique – en donnant une forme de continuité autre au parcours original.

La carte corporelle

La recherche de mouvement pour ce trajet en retour aborde les images des journaux, récoltées comme outil pour identifier les positions des corps morts à partir desquelles nous allons travailler. Ensuite, le travail consiste à mettre le corps dans la dernière position pour l'effacer et recommencer un trajet : comment puis-je me positionner face aux corps morts qui m'interpellent ?

Mon corps se fige dans la position de l'abattement puis, je cherche à sortir de cette position pour trouver une faille qui ouvre une voie différente à prendre. Le mouvement me résiste. Impasse. Il y a des sensations que je n'arrive pas à digérer et je sens que le mouvement traverse par les différentes couches de notre *architecture intime*. Trouver une approche pour aborder cette situation prend du temps car le corps assassiné garde des traces qui révèlent une violence liée à la domination d'un enjeu politique ; un ressenti d'impuissance sociale devient intime et je cherche, déracinée, le geste.

Auparavant, les narcotrafiquants au Mexique, s'attaquaient et réglèrent leurs comptes entre eux. Les corps marqués directement sur la peau sont une arme efficace pour affirmer un pouvoir exacerbé sur la plus fondamentale de nos appartenances. Je m'intéresse plus précisément aux éléments qui font de ces décès des messages : un corps pris comme panneau, des lettres directement gravées sur le corps des victimes. Mais le texte amène une différence d'échelle sensible dans la corpographie et m'oblige à chercher une stratégie concrète pour dépasser l'état de découragement du corps singulier. Face à la faillite d'aller vers le corps mort, où rien ne peut y être trouvé, je me rétracte et j'incorpore un chemin de retour abordé à partir de déplacements pour me concentrer sur ce qu'il y a « entre » un pas et le suivant, en arrière. Cette marche à l'*envers* établit un ordre des mouvements contraires à l'avancée de nos directions quotidiennes, sorte de ligne qui cherche son déplacement vers l'arrière, comme si la trace de la marche dans l'espace se cherchait dans l'avant et que ce chemin suggérait un dialogue temporel, vers une remémoration qui va en arrière pour changer les états successifs de choses ; comme une recherche de mouvement vers le passé pour enchaîner avec une continuité qui n'a jamais existé et qui donnerait une autre conclusion.

L'expérimentation corporelle réside dans « l'entre-pas » qui crée une temporalité particulière car elle cherche le subséquent dans le retour et cela révèle des micro-gestes que nous retenons en nous-mêmes, une trace qui s'échappe comme un murmure et des intervalles qui nous font fuir de nous-mêmes : « Avancer d'un pas, c'est se retirer en arrière : l'intuition vient dans le mouvement »²⁶³. L'expérimentation du microgeste génère une somme de traces fragmentaires – dans un parcours en sens contraire du déplacement que nous empruntons socialement - qui attestent dans mon corps la compréhension précaire de la mort à grande échelle. Dans le trajet, les limites du chemin démarqué établissent des contours inaccomplis entre des gestes évaporés, qui n'arrivent pas à s'incarner. L'inachèvement que provoquent les retrouvailles avec la mort et qui prend corps, gagne en espace dans l'instance de l'éphémère. Nous acceptons le sens échappé, la mise en corps qui cherche, dans la scène du crime, l'ultime geste donné à ce corps pour partir en exploration du trajet inverse. Cependant, à la fin de chaque chemin construit, j'arrive encore à une position figée, à un corps solidifié, échec dans la continuité qui me fait questionner l'effronterie gouvernementale en me demandant : à qui est ce corps ? Au-delà de l'image, je réfléchis à une autre consigne qui insiste sur la stratégie de déconstruction et donne du temps à l'élaboration de la partition chorégraphique.

Cette corpographie émane de ces questionnements et d'une analyse centrée principalement sur l'image du corps exposé comme symbole des mécanismes de violence exercés (corps morcelé, corps brûlé, corps disparu...). L'expérience d'une écriture corporelle, en tant que dispositif critique, énonce la situation à partir d'une attention créative et cherche à sortir d'une blessure sociale qui ne fait que désactiver le mouvement. Comment créer un autre temps pour ces corps-là et reconstruire une fin différente pour eux et pour nous, un autre ressenti que la rage ? Dans l'écriture corpographique que je développe, il ne s'agit pas d'appuyer sur la blessure mais de tracer une fin différente pour ces corps sans vie. Dans cette « fiction », je cherche, dans l'inscription corporelle, à activer un questionnement sur la situation de ce corps social, à partir des informations publiques sur la situation.

Malgré le contexte de violence, cette action corporelle est un moyen de se mettre en relation avec un nouveau statut du corps qui provoque une urgence : soutenir un autre agencement possible de ces corps. Le questionnement de cette corpographie nous entraîne sur un cheminement qui part de l'immobilisation suscitée par la scène mortifère, au geste insufflé par une nécessité intime de résister, pour chercher dans le mouvement une énergie

²⁶³Nishida Kitarô Zenshû, œuvres complètes de Nishida Kitarô, t. III, p.283. Cité en *Philosophie japonaise : le néant, le monde et le corps*, Textes clés (Paris : Vrin, 2013), 252.

qui devienne affirmation de la vie : « *tout geste est un mouvement contre la mort* » disait Rudolf Laban (1879-1958).

« *Chutes* » : la (re)prise de corps dans l'espace public

Pendant ma recherche pour *Narcorpographie*, je me suis rendu compte que les femmes étaient une population spécialement vulnérable dans la spirale de la violence au Mexique mais que, une fois de plus, leur situation se dissimulait parmi les statistiques. Malgré le fait que les disparitions et assassinats des femmes ne furent pas un phénomène nouveau (le Mexique été devenu sujet international dans les années 90 à cause de l'assassinat en série des femmes à Ciudad Juárez), le nombre de victimes féminines n'a pas reculé, au contraire, le phénomène s'est étendu à l'ensemble du territoire national. Les organisations criminelles diversifient leurs activités : elles trafiquent, kidnappent et abusent des femmes, prouvant que la guerre contre le narcotrafic n'a fait qu'empirer la situation. Cela m'a renvoyé à des souvenirs gravés dans mon corps - au début des années 2000 - où la violence contre les femmes était devenue un phénomène médiatisé et presque commun au Mexique, pour lequel nous avons forgé un nom : les féminicides.

Dans mon parcours quotidien à Mexico, entre la montée des escaliers des trois étages de mon appartement à *Xochimilco* et la course entre les stations de métro pour effectuer les allers-retours d'une Université à l'autre, à chaque marche, je n'arrivais pas à échapper au rappel des images des parties de corps retrouvés, transmises par les médias : des femmes brûlées, des femmes démembrées ... Je me souviens d'être en train de monter les marches d'un bus à Mexico pour aller danser, pendant que la radio diffusait des informations sur les femmes disparues au nord du pays. Je me suis tordu la cheville et n'ai pas pu soutenir le pas. J'ai ensuite glissé. Les deux événements se sont liés en moi : la situation de la violence contre les femmes au Mexique et la perte de l'équilibre. Comme si les informations concernant les assassinats des femmes survenus à Ciudad Juárez avaient provoqué la perte de soutien. Ce ressenti d'abîme lié à la chute rappelle ce que Tatsumi Hijikata, dans un passage de *Danseuse*

malade (1983) raconte : « Dans mon corps il y avait des choses qui tombaient infiniment, alors j'ai laissé mon corps, et j'ai commencé à courir pour submerger ma peur. »²⁶⁴

À partir de 1995, le concept de féminicide commençait à émerger au Mexique, répondant à une réalité de plus en plus frappante : celle de l'homicide de femmes assassinées par le fait d'être femmes. Le phénomène commença à Ciudad Juárez, une ville à la frontière avec les États-Unis, regroupant environ un million d'habitants, où plus de sept cents femmes ont été assassinées. Malgré les mesures institutionnelles, la création de commissions spéciales gouvernementales, le travail de dénonciation d'associations non gouvernementales, l'attraction des médias et des organisations internationales, loin de diminuer, le phénomène s'est étendu sur tout le territoire et s'est multiplié. Entre 1985 et 2017, cinquante-deux mille deux cent dix meurtres de femmes ont été registrées dont 30% entre 2011 et 2017. Malgré une chute importante du nombre de féminicides en 2007 (la moitié par rapport à 1985), entre 2007 et 2012 les chiffres ont augmenté de 138% arrivant au plus haut en 2012 avec deux mille sept cent soixante-neuf cas²⁶⁵, ce qui correspond à la montée de la violence liée à la guerre contre le narcotrafic. En 2017, trois mille trois cent quatorze femmes furent assassinées, ce qui correspond à une moyenne de neuf femmes par jour²⁶⁶. En 2019, le Mexique occupe la première place en féminicides, selon l'ONU²⁶⁷. Le féminicide, un crime contre une population bien ciblée et avec des méthodes particulières est devenu quotidien et cet élément a ébranlé la sécurité du pays et surtout le danger d'être femme. Les images concrètes de ce phénomène sont largement diffusées par les médias²⁶⁸.

Le corps démembré

²⁶⁴Citée en Kuniichi Uno, *Hijikata Tatsumi : penser un corps épuisé*, Les presses du réel, 2018, 183. A partir de Hijikata, Tatsumi. (1983). *Yameru Maihime* (Danseuse malade). Aratameru Butô (Tous les butôs) Tôkyô, Japon. Hakusuisha, p.35.

²⁶⁵ Carlos Javier Echarri Cánovas, « La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2016 » (México: SEGOB, INMUJERES, ONU Mujeres, diciembre 2017), 17-18.

²⁶⁶ « Informe Anual 2018 » (México: ONU Mujeres, 2018), 18, <https://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20mexico/documentos/publicaciones/2019/ONU-mujeres-mexico-informe-anual-2018-2.pdf?la=es&vs=5444>.

²⁶⁷ Information consultée sur, <https://actualidad.rt.com/actualidad/306053-dramaticas-cifras-feminicidios-mexico#.XO58QZUFFRU.gmail>

²⁶⁸Sauf une courte période en 2011 quand plusieurs médias mexicains signent un pacte pour limiter la couverture des faits violents. Depuis, ces médias violent les normes que les chaînes s'étaient eux-mêmes imposées et continuent à diffuser les images. Article à consulter ; <https://www.jornada.com.mx/2011/03/24/politica/012n1pol>

Le statut du corps social s'altère par le fait de ne pas retrouver l'ensemble du corps, dont des membres sont l'unique représentation d'une vie perdue et transforment la conception de la vie et de la mort. Les assassinats de femmes et la façon de violenter leurs corps établit un statut social de dé-corporalisation dans l'espace public où augmente le risque d'avoir un corps de femme.

La violence structurelle contre les femmes est une problématique sociale au Mexique et le harcèlement reste rarement puni. Selon un rapport élaboré par l'ONU et le ministère mexicain de l'Intérieur, neuf femmes meurent en moyenne chaque jour au Mexique, victimes de la violence de genre²⁶⁹. Dans la ville de Mexico, neuf femmes sur dix ont été victimes de violences sexuelles lors de leurs trajets quotidiens²⁷⁰. L'altération du quotidien par la violence est devenue une problématique à différents niveaux. Les féminicides ont une appartenance sociale, et ainsi frappent jour après jour le cercle le plus proche de la victime : la famille, les amis et collègues de la victime. Le tissu social s'altère car perd ses liens de confiance, de sécurité de vie et cela retentit dans le changement de nos rythmes et de nos postures au quotidien.

Le manque de continuité d'une existence et le manque d'une totalité corporelle sont devenus pour moi, des questionnements chorégraphiques autour de l'altération de l'énergie : comment incorporer la suppression d'une continuité et comment témoigner avec le corps entier, de l'état de dé-corporalisation qu'un lambeau de corps peut contenir ? Face à l'impuissance d'une scène projetée sur la violence systématique contre les femmes dans la contemporanéité mexicaine, l'expérimentation de la chute est une action minimale qui exprime dans le geste abattu, la profonde incompréhension du système politique qui permet une telle situation. L'exploration à travers l'image en mouvement, en l'occurrence le corps

²⁶⁹Information de l'ONU, à partir d'INEGI, « Estadísticas vitales de mortalidad, CONAPO, Conciliación de la Población de México 1970-2015 y proyecciones de la población de México 2016-2050 (2016-2017). » http://www.onu.org.mx/la-violencia-contra-las-mujeres-no-es-normal-nitolerable/#_ftn5

²⁷⁰ Les violences faites aux femmes dans les transports collectifs terrestres n'est pas particulier au Mexique, comme cette synthèse d'une étude exploratoire donne compte : http://www.crime-preventionintl.org/uploads/media/ONDT_Violences_faites_aux_femmes_dans_les_transports_01.pdf (document qui date du 2015, consulté en 2019). Dans ce sujet en France peut se consulter des analyses en : Dominique Fougeyrollas-Schwebel et Maryse Jaspard, « Compter les violences envers les femmes. Contexte institutionnel et théorique de l'enquête ENVEFF », *Cahiers du Genre* 35, n° 2 (2003) : 45, <https://doi.org/10.3917/cdge.035.0045>; Annie Bureau et al., *Féminismes II: 2005 : des femmes et du politique* (Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006), <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1397>.

déchu, devient un symbole d'une blessure sociale qui altère le corps comme unité et le statut du corps dans cette société. Le corps déchu comme distension d'un tissu social est une fissure qui manifeste une violence multidimensionnelle²⁷¹.

Dans cette expérimentation chorégraphique ce sont les déplacements (cet *entre*) qui importent ; le dialogue corporel avec la gravité, entre la perte d'équilibre et le poids du corps où le geste minimal apparaît et révèle une intimité. Les microtraces qui s'échappent comme un murmure, sont des intervalles qui nous résistent, et c'est là que commence un flux d'énergie propre : le rythme de la chute.

La chute comme action qui écrase, nous replace devant la vaste tâche de trouver un axe. La chute est un mouvement qui absorbe des trajets imprécis, une faille dans la continuité. Le geste latent qui peut arriver quasiment à tout le monde, la chute, dans une lecture basique, est un défaut en soi. Néanmoins, c'est aussi une icône de résistance. Paradoxalement, elle offre la nécessité de rétablir, par le corps, le contact avec notre position bipède. L'exploration de la chute en tant que mouvement primaire par lequel nous passons pour nous mettre à la verticale, est une source qu'érode la dichotomie entre équilibre et instabilité. Dans le trajet à terre, ce qui nous intéresse, c'est d'explorer les nuances du *continuum* que les relations entre le poids, l'espace et le temps provoquent, dans les formes du temps qui arrivent et prennent corps ; c'est le ressenti du temps qui laisse la trace en mouvement, le passage de la temporalité manifeste dans la tension et le relâchement qui nous saisissent dans les détours. Les formes qui abandonnent le corps durant le trajet de sa chute provoquent une autre organisation de l'*architecture intime* et marquent l'espace traversé par le corps. Dans l'action de tomber il y a plus qu'une verticalité qui se défait ; c'est notre gravité en mouvement vers la terre, un corps en plan-séquence qui expérimente dans un élan, les intensités du temps, de l'espace et de l'énergie.

²⁷¹ Sur la problématique précise du corps déchu au Mexique, ce n'est pas seulement une multiplicité de la violence, c'est surtout la multidimensionalité de la violence dans notre contemporanéité. L'avancement de cible, ou plus précisément, l'extension de la cible rend le sujet plus complexe car les dimensions du corps social affectées se multiplient. Cette étude commence par des corps violentés par les trafics de drogues, puis se poursuit avec la disparition des femmes. Les corps tués par erreur sont appelés « dommages collatéraux », les assassinats se multiplient ; des corps anonymes, des corps d'étudiants et finalement, des corps sans distinction, quelconques.

En termes de travail corporel il s'agit de se *défaire*, en laissant partir les tensions qui maintiennent la verticalité, pour donner place à l'interaction physique avec l'attraction terrestre en résistant aux chemins habituels pour se détacher des routes connues. L'écriture du corps dans l'espace public dialogue avec les déplacements de la matière corporelle, une situation en constante transformation qui provoque des retournements de l'image du mouvement. Celui-ci s'intériorise et s'infiltré dans le corps pour pénétrer le sens même de la chute et finalement prendre un nouveau parcours. Nous mettons l'accent sur la relation que nous établissons avec le sol qui nous retient ; par exemple sur ce que les déformations ou les fractures incorporent dans le flux du corps, des moments de suspension entre les trajets, des courbures et des intervalles qui « *entrelie* » le corps et l'espace public en donnant une nouvelle position corporelle qui définit à nouveau un espace. Une particularité se répète dans la scène publique : le morcellement des corps des femmes assassinées. Les corps trouvés ne sont pas entiers et là où ces corps ont été « pris », dans l'espace public, apparaît une intimité mutilée, l'exposition d'une fissure sociale qui continue à se fendre avec des corps disparus²⁷².

Le corps qui chute dans l'espace public

Selon son acception la plus simple, donnée par le Dictionnaire Larousse, la chute est « le mouvement d'un corps de haut en bas par l'action de son poids attiré par la force de la gravité ; l'action de tomber, de perdre l'équilibre, d'être entraîné vers le sol ; l'action de se détacher de son support naturel ». À travers cette action nous cherchons l'énergie du geste pour écrire des formes corporelles dans un temps imprévu de positions sonores que la chair rencontre, d'échos suspendus qui se dessinent dans l'espace : *in fine*, la (re)prise de corps dans la défaite de verticalité.

À partir de l'image du corps déchu comme synthèse visuelle, j'ai développé une mosaïque de situations, créées dans différents contextes, en gardant un emplacement pour chuter : les escaliers (Voir [Corpographie 3](#)). C'est à partir de la répétition du geste de chuter

²⁷²À propos de l'avancement de la dimension de la violence subie par le corps : « Il s'agissait le plus souvent de jeunes femmes pauvres, travaillant dans les nombreuses usines d'assemblage que compte cette ville, où les grandes entreprises viennent chercher une main d'œuvre bon marché à proximité des États-Unis. Les corps étaient souvent abandonnés dans le désert. D'autres femmes étaient simplement portées disparues. » <http://www.francesoir.fr/actualites-monde/mexique-des-femmes-contre-les-feminicides-ciudad-juarez>

que je cherche la différence de lecture que peut donner le contexte. Avec l'expérimentation du corps déchu dans l'espace public, j'ai trouvé dans les escaliers, un élément architectural qui dialogue avec les transitions des formes corporelles. Chaque marche donne une possibilité de dissocier la structure corporelle. L'intervention des escaliers dans la chute produit une décomposition du mouvement, un arrêt indéfini, qui parfois arrive de manière insoupçonnée, comme les vies tronquées. Monter et descendre grâce au degré d'inclinaison des marches, nous emmène toujours quelque part : hors de soi, pour s'identifier à d'autres corps et à d'autres postures, et/ou en nous, à notre corps déchu, aux défaites éprouvées, à ce qui reste et qui nous excède.



Image 12



Image 13

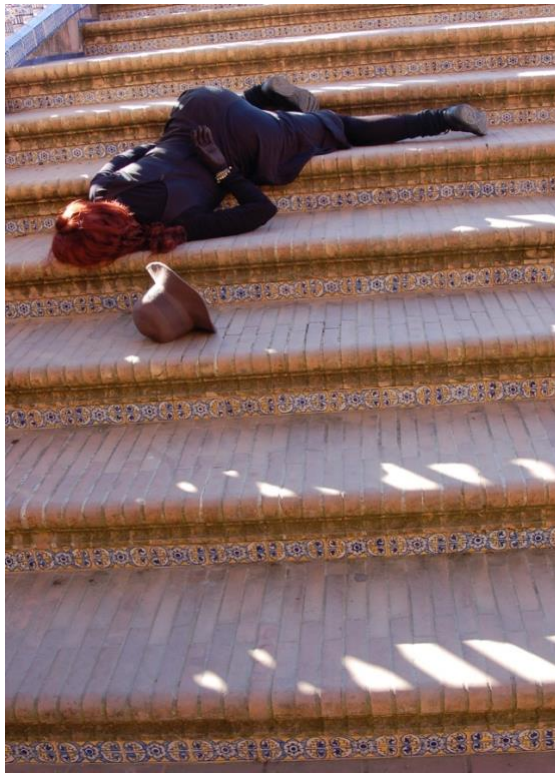


Image 14



Image 15

La proposition corpographique consiste à élaborer une présence qui cherche un double relief : être et se vider ; se jeter dans le vide comme acte nécessaire pour se laisser occuper par d'autres états de corps et habiter une *présence élargie* qui soutient un dialogue avec le temps. Cet engagement corporel est très proche de l'abandon à une totalité du présent, comme seule force pour entraîner de multiples spatialités et pour se laisser habiter par une pluralité de ressentis temporels. Un enracinement dans le corps qui nous permet de partir de soi pour donner lieu à des énergies plurales. Explorer « le tomber » à partir d'une énergie poreuse, pour être disponible et se laisser prendre par d'autres chemins corporels que ceux déjà suivis : être pour s'amortir, et se vider pour laisser advenir d'autres énergies. A propos de cette cohabitation des corps, Tatsumi Hijikata dans son livre *Yameru Maihime* (Danseuse malade) écrit ; « Un autre corps est en train de sortir de mon corps, soudainement, comme une écriture brutale. »²⁷³

L'écriture des *Chutes* interpelle la temporalité sur une des difficultés et des puissances de ce geste : l'action concrète d'arriver au sol ; ce *momentum* qui s'estompe dans la fracture

²⁷³ Uno, Hijikata Tatsumi, 2018, 183.

de la verticalité et qui offre un corps déchu au gouffre. Le voyage vers la terre devient un espace de résistance entre le rythme, à l'intérieur, et la précipitation dans l'espace dont ce corps s'écoule, un temps que nous essayons de dilater²⁷⁴. À ciel ouvert, l'appétence à décélérer ouvre un dialogue entre la situation et notre gravité, entre le dehors et le dedans, l'envie de se fondre dans le ralentissement induit par le corps qui s'écroule.

Comment créer une fluidité qui ne se laisse pas consumer par la vitesse du choc inhérent à la chute ? L'écriture du corps cherche dans la répétition du geste de tomber à ralentir la perte de verticalité et à dialoguer avec les tensions entre *architecture intime* et paysage gravitatoire. La répétition de la chute devient une stratégie chorégraphique pour dialoguer avec l'impermanence du circuit d'énergie et trouver dans l'exercice répétitif les conditions pour faire en sorte que la chute qui arrive et part en boucle nourrisse les ressentis d'une gravité plus ample et dense, obtuse.

Dans la marche, comme dans un territoire des possibles, apparaît l'hésitation entre monter et descendre et parfois à corps perdu, la chute se produit. Les articulations se rapprochent entre elles et se plient vers la terre. La réitération du geste cherche à développer la trace d'une dislocation. Là, dans l'insistance de ce mouvement, la chair s'abandonne dans le même temps qu'elle cherche à appréhender l'espace pour dessiner les contours de l'*architecture intime* dans l'espace et le temps.

Dans le fait de parcourir des marches, le va-et-vient dans les escaliers offre un changement de perspective. Je me demande si un escalier est toujours une invitation au mouvement ? Dans « Appendice aux Escaliers », l'écrivain Julio Cortázar (1914-1984) propose quelques promenades autour des possibilités d'utiliser un escalier :

Dans un passage de ma bibliographie que je préfère oublier, nous avons jadis expliqué que certains escaliers devaient être montés et d'autres descendus ; ce que nous avons alors omis de dire, c'est qu'il existe aussi des escaliers pour reculer. Les usagers de ces engins salutaires comprendront sans trop d'efforts que n'importe quel escalier recule si on le monte à l'envers [...]

²⁷⁴ « Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? » demande Foucault en Michel Foucault, *Le corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, 2019, 5.

N'importe quel escalier extérieur en attestera : une fois dominé le premier sentiment d'inconfort voire même de vertige, nous découvrirons à chaque marche une nouvelle perspective, qui, même si elle appartient à celle de la marche précédente, la corrige, la critique et la développe du même pas. [...] Il suffira en revanche de l'aborder à reculons pour qu'un horizon initialement limité par la clôture du jardin, s'étende maintenant jusqu'au petit champs des Peñalosa, embrasse ensuite le moulin de la Turca, jaillisse jusqu'aux peuplier du cimetière, et, avec un peu de chance, atteigne le véritable horizon, celui dont la maîtresse de CE2 nous enseignait la définition. Et le ciel ? Et les nuages ? Décrivez-les lorsqu'ils sont au firmament, enivrez-vous du ciel qui depuis son immense entonnoir vous frappe en plein visage. Peut-être qu'ensuite, au moment de faire volte-face et de rentrer dans votre appartement, une fois dans cet univers domestique et quotidien, vous comprendrez qu'ici aussi, il fallait regarder beaucoup de choses de cette manière ; qu'une bouche, un amour, un roman, devaient aussi se gravir à reculons.

Mais attention, un faux pas ou une chute arrivent facilement ; il y a des choses qui ne se laissent voir qu'à reculons et d'autres qui s'y refusent, effrayées par cette ascension qui les oblige à se dénuder de la sorte. Entêtées dans leur élévation et leur masque, elles se vengent cruellement de quiconque monte à reculons en quête de singularité, du petit champ des Peñalosa ou des peupliers du cimetière²⁷⁵.



Image 16

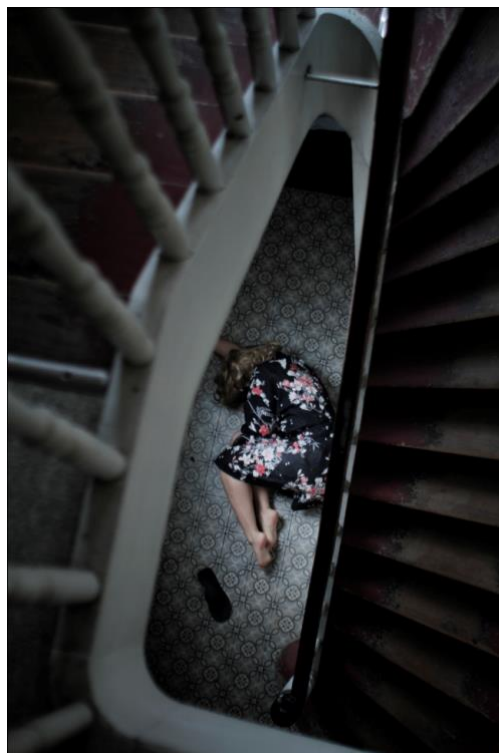


Image 17

²⁷⁵ Julio Cortázar, « Más sobre escaleras », trad. par Renaud Bouc, s. d., <http://www.latinair.fr/wp-content/uploads/2016/11/Appendice-aux-escaliers.pdf>.

Comment se révèle l'essentiel du mouvement corporel en partant d'une image bidimensionnelle, issue des journaux ? En effet, les liens entre l'image extérieure et la tridimensionnalité du corps se complètent dans l'expérimentation corporelle. Le travail de l'image lisse par rapport au volume du corps, nous l'abordons aussi par le ressenti corporel, par exemple, à partir d'une image que nous prenons comme partition, nous abordons la chute à travers l'expérimentation des liquides du corps. Cela peut paraître paradoxal, mais le travail entre image et mouvement intérieur prend en compte le ressenti comme point d'exploration, dans cet exemple, l'écoute du ressenti du système des liquides. « Les liquides sont le système de transport du corps. Ils sous-tendent la présence et la transformation et jouent un rôle primordial dans l'équilibre général entre tension et relâchement, repos et action »²⁷⁶. Dans le fait de s'écrouler il y a une fluctuation qui fait porter l'attention à la circulation des liquides et le mouvement se nourrit d'un va-et-vient entre l'image, l'espace et les tissus organiques. L'improvisation à partir des liquides, parcourt des mouvements générés par une combinaison de chutes, une dynamique de flux à travers l'exploration du corps liquide ; et plus précisément, entre le flux artériel et le flux veineux où l'image prend un chemin à l'intérieur du corps qui entraîne une variation dans la vitesse de la chute : « La chute, la récupération, ça monte et ça descend, sans fin. Si vous écoutez, c'est le son que les veines font en réalité. Le flux veineux c'est le sang qui revient au cœur et il ressemble beaucoup à l'océan, sans fin, chute et récupération - pensez à la technique Limon, tomber et reprendre, où en fait on ne s'arrête jamais »²⁷⁷.

Les entrecroisements des images dans le corps passent d'emblée, entre l'image qui se corporalise, celle de la photographie du journal, puis par les images que le corps fournit à partir de cette lecture ; une incorporation qui prend son propre volume. En d'autres termes, l'écriture des *Chutes* provient de l'image corporelle des photographies conçues à l'avance qui deviennent une partition pour expérimenter les chemins possibles d'une déconstruction de la verticalité. Dans le trajet chorégraphique de cette perte de verticalité apparaissent différentes manières d'aborder l'expérimentation de la physicalité et le traitement du mouvement. Je commence une étude qui englobe le système des liquides corporels en laissant ouverte la

²⁷⁶ Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir et agir : l'anatomie expérimentale du body-mind centering*, trad. par Madie Boucon, Nouvelles de Danse (Bruxelles: Contredanse, 2002), 163.

²⁷⁷ Bainbridge Cohen, 194.

possibilité d'un dialogue en mouvement avec l'espace public. Intervenir dans l'espace public à partir d'un mouvement intérieur, demande un travail connecté à l'instinct et au hasard et cependant fidèle à l'essentiel du geste de chuter pour altérer nos tissus.

Les contours de cette expérimentation se sont établis entre les traces du corps fluide - à partir d'une écoute et d'une dynamisation du système de liquides – et des images corporelles à partir de l'archive photographique des féminicides. L'exploration des liquides corporels trouve une espèce de suspension qui lève l'instabilité du geste minimal et révèle une image concrète : le corps déchu. Peut-être ce mouvement de micro-suspension est une élévation presque invisible, un paradoxe issu du va-et-vient entre le milieu et les tripes. Néanmoins, le paradoxe est apparent parce que la chute se nourrit de l'inconsistance entre les liens générés par la répétition du geste et portant attention à la circulation à l'intérieur du corps. Un mouvement où le corps fluctuant génère la composition d'une matière qui ne reste pas insensible aux déplacements et aux intensités de cette expérience de *gravité paradoxale* évoquée par le poète argentin Roberto Juarroz (1925-1995) :

J'ai eu le sentiment qu'il y avait en l'homme une tendance inévitable vers la chute. L'homme doit tomber. Et l'on doit accepter cette idée presque insupportable, l'idée de l'échec, dans un monde voué au culte du succès. Mais, symétriquement de la chute, il y a dans l'homme un élan vers le haut. La pensée, le langage, l'amour, toute création participent de cet élan. Il y a donc un double mouvement de chute et d'élévation dans l'homme, une sorte de loi de la gravité paradoxale²⁷⁸.

Les interventions démarrent par une observation active de l'espace public, une première approche de l'architecture corporelle ouverte à partir de l'exercice de chuter. Puis, les chutes, *prises in situ*, se nourrissent des gestes quotidiens, matériau donné par les corps qui traversent l'espace immédiat. Comment pouvons-nous proposer un chemin chorégraphique qui prend sa source dans l'inconnu, dans un geste d'instabilité comme celui d'une chute ?

Pour aborder le passage à l'intervention dans l'espace public, je cherche dans le manque d'appui, le geste minimal. La répétition des postures, des paysages, est une poursuite des interruptions qui écoutent les images qui arrivent, le son qui reste. Travailler cette

²⁷⁸ Entretien de Jacques Munier avec Roberto Juarroz pour *Les Lettres Françaises*, avril 1993. Consultable en : <http://www.jose-corti.fr/auteursiberiques/juarroz-roberto.html>

recherche corporelle en espace public passe par une prise de position, là où la négociation des forces à lieu : dans *l'architecture intime* en mouvement. L'intervention dans l'espace public interroge : comment installer le corps en question ? À partir d'où et comment dialoguons-nous avec l'espace ? Pendant l'action, est-ce que je me laisse interagir par les questions des passants ou pas ?

Cet exercice chorégraphique cherche comment habiter corporellement dans la dévastation, dans un moment fragile de rencontre avec l'espace immédiat, de notre corps en chute qui devient une interruption dans le paysage quotidien. Les interventions de « Chutes » proposent une focalisation vers un point qui déclenche l'économie d'un geste ; une approche micro-chorégraphique, une présence qui reste attentive à la rencontre minimale. Le dialogue du mouvement corporel avec l'espace contient diverses dimensions paradoxales entre elles, faisant surgir des images qui confinent aux non-lieux, suggérant les déplacements de soi dans un espace concret et potentiel pour tomber.

Du corps à l'image, les déplacements nous permettent de garder une trace d'un autre flux dans l'occupation de l'espace présent, par la rencontre que nous pouvons avoir à partir de l'image de formes en désorganisation ; c'est-à-dire qu'être traversé par l'image, peut nous faire sortir de notre corps fixe (même s'il nous faisait partir vers l'intérieur). L'expérimentation de cette intervention *micro-chorégraphie* génère les supports d'une altérité qui à chaque fois cherche « à faire corps » même si cela arrive seulement à partir d'une image. Les photographies de ces chutes peuvent alors subir des métamorphoses à partir de points de vue et contextes différents, des renversements d'axes (la verticalité du corps, le corps à l'horizontale, etc.), apportant de nouvelles expériences entre image et corps.

La chute comme mouvement limitrophe qui peut briser, soupirer, écouler, élargit les lectures corporelles dans une seule image. Dans une même séquence il y a des pertes et des rencontres en *continuum*, et l'organisation de ces ruptures produit d'autres relations, d'autres symboles. Dans « Chutes » nous nous interrogeons sur le corps qui est à la fois le point de départ de l'image, ainsi que la ligne de fuite permettant la déconstruction de l'image corporelle vers un au-delà du corps, de l'ex-sistence²⁷⁹. Le fait de jeter le corps dans l'espace

²⁷⁹ Nous faisons référence à un corps au-delà de la mort, vers la vie, dans le sens d'ex-sister (se situer hors).

public, comme manière de rencontrer une pulsion de vie, d'interpeller des formes d'existence dans l'action qui se rapproche de la terre en cherchant un autre seuil pour les corps morts, a pour enjeu de dépasser l'immobilité d'une impuissance : les assassinats de femmes qui perdurent au Mexique, comme dans d'autres pays.

L'exploration corporelle continue sa chute et quand nous ne pouvons plus nous écrouler, la profondeur tombe vers le haut comme le décrit la chorégraphe Eleanor Bauer :

Je me souviens la première fois lorsque Claire Destrée, qui est mon professeur d'Alexander, a utilisé l'expression « tomber vers le haut ». Lorsque ces mots se sont répandus à travers mon corps, toute la force descendante, du sommet de ma tête à la pointe de mes pieds, a disparu, facilement et paradoxalement, à l'aplomb d'une apesanteur lestée. Pour donner une image, c'est comme si une boule de fer était suspendue au bout d'une corde mais le tout à l'envers, avec le poids qui pend du sol et la corde juste en dessous. Ce n'était pas en apesanteur, comme un ballon suspendu vers le haut à une corde. C'était plus lourd et plus puissant que cela, exactement comme un poids qui tombe vers le haut.²⁸⁰

C'est seulement après la recherche individuelle de *Chutes*²⁸¹ que j'ai découvert l'expérience d'une intervention collective comme manière d'explorer divers sens de la perte d'équilibre.



Image 18

²⁸⁰ Eleanor Bauer, « Tomber vers le haut », *NDD*, janvier 2011, <http://sarma.be/docs/1359>.

²⁸¹ Les *Chutes* interventions collectives se réalisent depuis 2013 (France, Mexico, Maroc) toujours comme exercices du corps *in situ*, quelques images sont consultables sur : <https://scheherazadezambanoorozco.com/2018/03/30/caidas-corps-dechu/>

2 Création : Ingravité

Des liens qui se tissent entre le *sentirpenser*, à la source du mouvement (en ce cas précis au vécu du chemin spatial que le corps en chute soutient avec la gravité et la perte de verticalité) comme geste qui laisse le corps ravagé par une temporalité complexe, émerge la création scénique *Ingravité* (voir [Corpographie 4](#)). Il s'agit d'une enquête sur une écriture en mouvement des corps de femmes maltraités, assassinés, démembrés, puis disparus, pour développer un nouveau processus et approfondir le geste de chuter.

L'accent mis sur les victimes et le peu de résolution des responsabilités de ces crimes provoquent une blessure sociale. L'écriture de *Narcorpographie* cherche à sortir de cette impuissance, à inscrire une mémoire pour la reconnaissance des pertes du corps social, en explorant les agencements d'autres parcours corporels. En face de ce deuil du tissu social déchiré par ses corps absents, les « Chutes » mobilisent le geste et installent les corps dans l'espace public pour actionner une puissance commune de *faire terre* en se donnant à elle. La découverte de la force d'une écriture performative et sa capacité d'intégrer des lectures critiques de la violence faite aux corps, a nourri l'envie d'aborder l'expérience du corps déchu dans un relief d'affectation physique qui se concentre sur un dialogue avec la gravité, avec les fractures et déséquilibres émergeant dans le geste de chuter. *Ingravité* est un refuge possible où mettre des affections qui prennent corps dans une écriture qui va « apporter le corps »²⁸² - là où il n'y en a plus - comme une énonciation irremplaçable du passage par une mémoire palpable : telle est ma façon de donner corps aux incompréhensions.

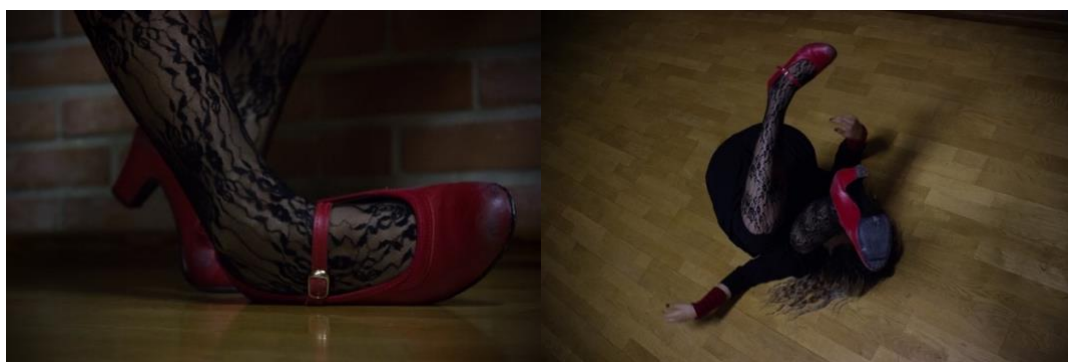


Image 19

²⁸² Cité par Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Collection folio Essais 13 (Paris : Gallimard, 1989), 16.

Topographie en tremblement

Deux millions de kilomètres carrés, cent vingt millions d'habitants. Entouré de cinquante millions d'autres au-dessous du seuil de pauvreté, l'homme le plus riche du monde vit au Mexique. Meurtres massifs de femmes. Ici, on tue des femmes. On les tue parce qu'elles sont femmes. En quatre ans le nombre de féminicides a augmenté de quarante pour cent. Sur cent crimes quatre-vingt-quinze restent impunis. Chaque jour neuf femmes sont assassinées au Mexique. Femmes violées. Femmes mutilées. Femmes brûlées. Disparition, destruction et dissimulation. Normalisation. Depuis, savoir et succomber sous le poids de ce que nous savons, la perte des corps, c'est à chaque fois un seul et même acte ; un dialogue avec la gravité.

L'altération des soubassements de la verticalité comme position d'existence humaine est un acte contre l'oubli de l'autre, mutilé, calciné, liquidé ; un accent mis sur la perte d'existence. Les questionnements sur les corps suspendus sont passés par diverses étapes, de la réflexion sur le manque - d'importance - du corps, à l'instabilité de la perte d'existence, La carte des corps déposés au sol de *Narcorpographie* est la reconnaissance de cette scène dépouillée, explorée par un microgeste ayant produit la série des *Chutes* qui interviennent dans l'espace public avec une graphie en écho des corps appelés à s'éteindre consécutivement vers la terre. Dans *Ingravité*, nous insistons sur l'action performative de tomber qu'incarne la verticalité dans toute sa singularité. Il s'agit d'une autre expérience d'écriture chorégraphique à partir des séismes intimes et des fractures d'un corps qui se déstabilise. Michel Bernard dans son livre *De la création chorégraphique*, réfère à la proposition de Goldstein²⁸³ : « Pour exister, l'organisme doit constamment passer des moments catastrophiques à ceux qui caractérisent un comportement ordonné. [...] il n'y a pas d'être en soi de l'organisme comme prototype, mais seulement une dynamique temporelle de transition orientée et instable »²⁸⁴.

Ingravité est une pièce chorégraphique qui cherche dans la verticalité, la relation au monde à partir de nos fondations ; une expérimentation chorégraphique sur le devenir dans le

²⁸³ Voir : Kurt Goldstein et Pierre Fédida, *La structure de l'organisme : introduction à la biologie à partir de la pathologie humaine*, trad. par E. Burckhardt et Jean Kuntz, Collection Tel 78 (Paris: Gallimard, 1983).

²⁸⁴ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Recherches (Pantin, France : Centre national de la danse, 2001), 50.

temps d'une chute, à partir des relations de tensions et de fractures avec les soubassements de notre structure intime²⁸⁵. L'intérêt de tester dans nos appuis les mouvements qui nous maintiennent debout, implante un questionnement sur le rapport que nous établissons avec la terre qui nous soutient. Nous sommes en train d'ébranler les ciments d'une construction qui interroge des éléments ontologiques. En ce sens, nous explorons la gravité comme matière qui traverse cœur, poumon et foie pour laisser respirer la pensée et prendre peau pour trouver notre orientation, équilibre et rythme. En d'autres termes, à partir de l'expérimentation d'*Ingravité* nous cherchons une écriture corporelle qui explore la profondeur du facteur temps à travers le ressenti d'une spatialité instable.

Le sens de la chute

Ingravité accepte l'instabilité et teste dans la chute l'effet d'un faux-mouvement ou d'une faiblesse physique, la conséquence d'une erreur d'appréciation ou d'un moment d'inattention. Cela va au-delà de la verticalité comme acte de résistance, une déclaration de défiance, un refus de croire, un déni de fermeté. Chuter, oui, pour ne pas déchoir !

Dans cette exploration du sens de la chute, l'opposition entre le haut et le bas ne suffit pas à rendre compte du sens de la chute. Décrire la chute comme un mouvement vers le bas supposerait qu'on l'inscrive dans un système de coordonnées formées par un jeu d'oppositions qui servent à définir la marche, mais que la chute dénie radicalement. À chaque pas, la marche consiste en un acte d'orientation et de décision. Au pied levé, un choix reste à faire : droite ou gauche ? Avant ou arrière ? En face ou de biais ? Chuter c'est rompre avec cet ensemble de possibilités contraires, et même avec l'opposition entre lenteur et rapidité. Car chaque circonstance détermine la vitesse d'une chute, et sa trajectoire. C'est la relation avec la vitesse qui établit dans l'acte de chuter un autre sens dans l'approche à la surface qui soutient le corps, dans ce cas, le sol accentue le traitement parfois à partir d'une écriture qui gomme les mouvements et garde les sensations, et d'autres fois privilégie l'écriture du mouvement dans l'espace sans aller chercher l'origine de ce qui nous émeut.

²⁸⁵ Un texte écrit par la chercheuse spécialiste en littérature mexicaine, Cathy Fourez sur une étape de travail de cette création est à consulter : <https://scheherazadezambanoorozco.com/2021/10/20/in-gravite-en-liquidacion/>

La création « Ingravité »

Chuter c'est donc sortir du cadre qui structure le sens de la marche, c'est s'affranchir du seul plan sur lequel haut et bas pouvaient, l'instant d'avant, encore s'opposer. Car si la chute a lieu c'est parce que le sol lui-même se dérobe sous les pieds, parce que la surface n'est plus fiable, parce qu'on ne croit plus en ce support qui voudrait faire référence, encadrer encore le jeu des différences, qui a cependant cessé de pouvoir nous porter. L'action de chuter n'est ni simple défaut ni défaillance, elle est refus de la déchéance.



Image 20

Le corps qui se déforme, qui se reconfigure et se cherche comme réponse à un manque, à une discontinuité, à une faille produit une rencontre qui secoue les géographies intimes, fait bouger des frontières et déplace des territoires en les rapprochant, mouvement qui donne lieu à une (re)construction. Cela nous a amenée à nous demander ce qui entretisse le rapport au sol, à la notion de stabilité, de sécurité, d'enracinement et de déséquilibre. En géologie, une faille est une « discontinuité de terrain selon laquelle s'est produit un déplacement relatif (horizontal et vertical) des deux compartiments fracturés »²⁸⁶. Les failles sont les responsables de la plupart des tremblements de terre ainsi que des accidents géologiques tels que les

²⁸⁶ Définition du dictionnaire Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/faille/32688>

chaînes de montagnes. La ceinture de feu du Pacifique, qui intègre le Mexique, est un alignement de volcans qui borde l'océan Pacifique sur la majorité de son contour. Cet alignement de volcans coïncide avec un ensemble de limites de plaques tectoniques et de failles. Ces limites sont également marquées par les principales fosses océaniques de la planète. Le jeu de ces plaques tectoniques est aussi à l'origine de fréquents séismes ; 90 % des tremblements de terre et 80 % des plus grands tremblements. Mexico est le terrain de plusieurs secousses sismiques de fortes ou de faible amplitude. L'amplitude importante des tremblements de terre à Mexico est due à l'emplacement de la ville sur la tectonique des plaques. Le centre de Mexico a en outre été construit sur d'anciens lacs. Le fond de ces lacs était recouvert d'immenses dépôts de boue : l'assèchement des lacs au cours des siècles a laissé une gigantesque masse de boue de plusieurs mètres de hauteur, particulièrement sensible aux ondes sismiques. Le 19 septembre 1985, à 7h19 (heure locale), Mexico est frappé par un tremblement de terre de magnitude 8,2. L'épicentre du séisme était situé à trois cent cinquante km au large de la côte pacifique du Mexique, dans la plaque de Cocos. Il a provoqué environ dix mille morts et trente mille blessés avec des dégâts monstrueux. Je suis née dans ce Mexico-là et je fais partie de la génération post-séisme de 1985.

Les tremblements internes d'Ingravité²⁸⁷

Je sens qu'avoir grandi sur une terre bâtie sur de l'eau change le rapport au monde, au soutien de la terre et des éléments ; comme si la relation entre corps et appui avait éveillé un caractère plus dynamique, un ressenti du fond plus profond, au sens d'une amplitude dans le mouvement entre le soutien/être soutenu, aux directions multiples. Le fait de savoir que nous marchons sur un support qui peut s'agiter marque un lien spécial avec la surface qui nous tient et avec la notion de stabilité. Le ressenti d'être debout sur un sol susceptible de se bouger affecte - vers l'extérieur et vers l'intérieur - la construction de notre verticalité, de la relation entre les appuis sur lesquels nous sommes basés et les séismes corporels que nous vivons dans notre structure intime.

²⁸⁷ *Ingravité* explore sur nos séismes, un rendu de résidence peut être visionnée sur : <https://vimeo.com/120959309/ebcffc6222>



Image 21

Lorsque nous sentons la terre trembler, nous nous souvenons que cette terre qui nous soutient est en mouvement, que nous sommes soutenus en mouvement, à la fois, par un élément qui se bouge. Nous nous souvenons aussi que le mouvement est nécessaire pour trouver des équilibres. En grandissant dans une ambiance d'alerte permanente et d'hyper sensibilisation aux possibles mouvements de terre et à leurs conséquences, je développe un questionnement sur différentes formes d'équilibre et sur le mouvement des axes spatiaux et leur relation avec la stabilité.



Image 22



Image 23

En 2015, je commence une collaboration artistique avec un musicien et artiste visuel chilien, Hugo Correa autour des plaques tectoniques et des post tremblements. Le processus créatif sur le ressenti du séisme se développe à partir d'une dérive en chutant sur le territoire que nous habitons, Lille. Correa photographie mon corps désarticulé sur un escalier après une chute. La forme géométrique du corps, les lignes, les angles, les distances mesurables deviennent des frontières que nous projetons sur une carte de la ville de Lille. Un parcours se dessine. Des points d'arrêt, ou « stations », sont physiquement identifiés par des coordonnées

géophysiques : latitude et longitude, un *GPS* corporel. Le jeu entre *plis et vertiges* dialogue avec la gravité pour rechercher les énergies qui nous contiennent, au-delà de vectorisations, des espaces des intensités qui nous font, et l'apesanteur du temps.



Image 24

Inspirés par l'expérience du tremblement de terre, phénomène sismique commun au Mexique et au Chili (nos pays d'origine) nous parcourons cette carte pendant des jours, nous pas s'avancent sur la même ligne, tracée à l'intersection du plan cartographique de la ville et du relevé géométrique du corps désarticulé. À chaque point d'arrêt, je laisse mon corps aller vers une chute qui intègre les caractéristiques topographiques : un mur, la margelle d'un trottoir, un mobilier urbain, etc. Correa prend des photographies de l'intervention dans l'espace public et recueille les sons pendant les dérives. La collection de photographies de chaque point d'arrêt sur la carte est le point de départ de l'écriture chorégraphique d'*Ingravité* et les lignes et croisements qui dessinent la carte servent de partition pour la création sonore.

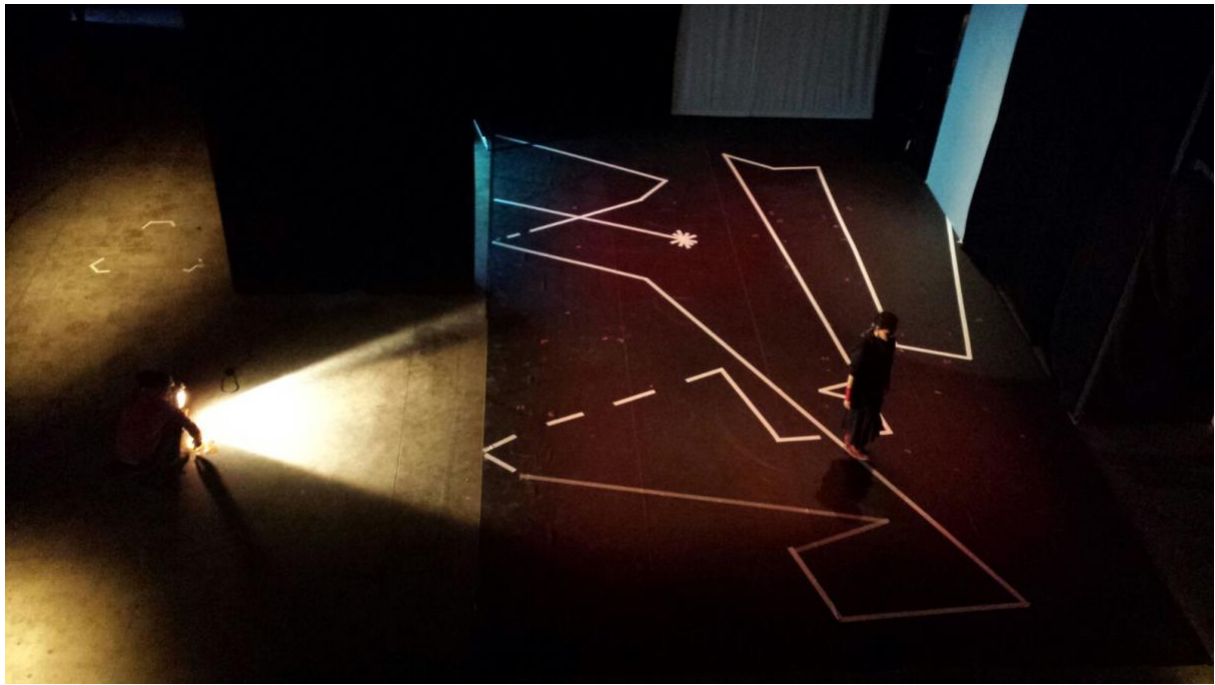


Image 25

Ingravité ouvre une dimension faite de couches de tension entre le corps et la terre, qui déclenche des questionnements : quelle est la relation entre le corps et le territoire qui le soutient ? Comment se transforme la relation entre le corps et le sol sur lequel il marche et sur lequel aussi, il chute ? Comment les séismes intimes nous traversent, nous bougent ? Comment la notion de faille, de désaxé, de débordé *prend corps, ou pas*, dans nos rapports avec les axes ? Si l'exploration de la chute dans l'espace public complexifie la notion de verticalité, le corps déchu dans les escaliers approfondit le ressenti sur la perte d'équilibre. Les *Chutes* en collectif donnent des tons et des registres qui renouvellent le dialogue avec la gravité, transforment les réflexions et clarifient une écriture chorégraphique qui explore la physicalité du corps en chute et désarticule le sens de la chute avec la création *Ingravité*.

Corps en suspension

En poussant mon intérêt et mes recherches corporelles sur la perte d'équilibre et le changement d'axe -sortir de l'orthogonalité- je commence à explorer la profondeur de l'action de « tomber vers le haut »²⁸⁸. Notre époque est marquée par le déséquilibre :

²⁸⁸« Il se spécialisa dans les escaliers descendants. Il finit par tomber vers le haut », dans Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, trad. par Silvia Baron Supervielle (Paris : José Corti, 1994), 146.

environnemental, économique, émotionnel, entre personnes, entre pays, entre pouvoirs, etc. Je me suis mise à chercher à partir de cette situation générale de déséquilibre, comment les états de présence et l'engagement d'énergie à travers le corps pouvaient donner d'autres lectures qui nous repositionnent. Avec le déséquilibre, je cherche dans les socles de l'*architecture intime*, les tremblements qui sont à l'origine de la perte de gravité du corps. La faille par laquelle nous explorons le ressenti du poids corporel et du contexte, où l'*architecture intime* chute et se resitue.



Image 26

L'exercice d'identifier le principe d'une urgence au milieu d'un processus de création, devient pour moi complexe parce que les sources passent par diverses couches que parfois la conscience archive de manières mystérieuses et qui ne sont pas tout à fait accessibles à une pleine compréhension. Cependant, je considère important l'effort de trouver parmi les multiples influences, celles qui contribuent à l'analyse d'une création et aux clés de lecture nécessaires à la conception d'une production plus profonde. En tentant d'identifier d'où commence la nécessité de suspendre le corps, de « me suspendre », diverses pistes et contextes apparaissent et les chemins d'une possible origine se mêlent. Parmi les souvenirs, il y a trois images primordiales des corps en suspension : la première est liée à un jeu de l'enfance. Je me souviens d'avoir accompagné mon père dans l'escalade d'un volcan près de Mexico, et soudain, résultant d'un jeu de perspectives et de lumière dans la montagne, voir

les andinistes²⁸⁹ flotter sur le flanc d'une roche et puis se suspendre dans le vide. La deuxième image est à l'inverse, un profond long plan sur les corps immergés dans l'eau. Des pieds et des lignes de jambes, qui éveillaient dans la natation synchronisée, une conscience des appuis et des points de référence, corporels et spatiaux, que nous tenons pour acquis. Enfin, la dernière image est une image de journal : une femme pendue au bout d'un pont à Mexico. Cela faisait à peine quelques mois que j'étais arrivée en France et cette image, publiée dans un journal digital, m'a frappée avec une force multipliée par la distance du pays.

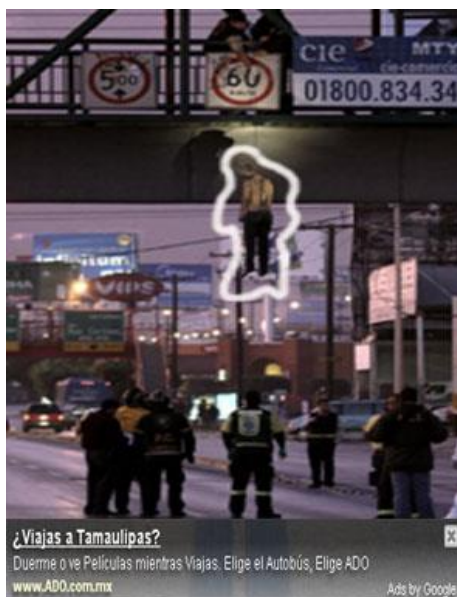


Image 27

J'ai été bouleversée par cette photographie d'une femme suspendue sous le pont et je ne suis pas arrivée à comprendre mon ressenti ni ce que ce corps interpelait en moi ; si c'était le fait d'être suspendu ou bien d'être exposé ainsi, comme un morceau de viande sur laquelle écrire un message. Je me suis senti interpellée par la manière dont le contexte social affecte le statut du corps, y laisse sa trace. L'image de ce corps suspendu sur un pont, ce corps suspendu de la vie, ne m'a pas laissé indifférente. Je m'interrogeai sur les lectures d'un corps en suspension et les couches de pensée ont réveillé en moi une pulsation intime, une urgence qui m'a mise en mouvement pour éprouver cette condition (d'être suspendue) et la nécessité impérieuse de l'explorer pour découvrir ce qu'un corps suspendu contient.

Dans ce cadre, je cherche dans la « pratique verticale » (de me suspendre) à expérimenter de nouvelles relations spatiales et temporelles qui soutiennent mon corps. Je m'intéresse à la possibilité d'offrir au corps une position différente de ce qui est établi habituellement, de transformer la manière de nous positionner ; où se trouve le haut, la gauche ? La technique de la danse verticale, via les outils de l'escalade, permet de découvrir deux, ou trois sortes de bas. Ainsi, expérimenter des sensations telles que le bas comme seule

²⁸⁹ En français, on utilise le mot « alpiniste » pour traduire ce qu'en espagnol nous appelons « montañista ». Mon père a toujours refusé de s'appeler « alpiniste » car il disait qu'il n'avait jamais grimpé les Alpes. En revanche, il est monté au sommet de l'Aconcagua, dans les Andes sud-américains. Il s'appelait alors « andiniste ».

direction disparaît, avec la sensation qu'un mur peut devenir un sol, que la paroi peut remplacer le plancher, comme surface d'appui.

Le travail pour exercer la suspension passe par un réapprentissage de nos acquis et le corps entier bascule. Le corps suspendu provoque une autre structure de la relation corps et milieu qui fait ressortir des problématiques de l'état de corps à partir du questionnement sur la verticalité et sa situation. Par exemple, un corps en suspension qui, grâce à une corde, est parallèle au sol et s'appuie sur le mur, modifie les conventions sociales qui consistent à se tenir à la verticale et à occuper un espace en s'appuyant sur le sol. Autrement dit, une autre verticalité est possible et l'orientation de la surface usuelle d'appui peut changer. Cela veut dire qu'un corps en suspension bouscule la compréhension d'une seule verticalité. Dans cette étude, nous nous intéressons au fait qu'en opérant une autre verticalité, celle de la tête vers la terre, nous mobilisons la réorganisation du corps et ses corrélations. Nous activons le principe de point d'appui dans un sens direct : physique et dans la pensée du lien que nous entretenons avec la surface qui nous soutient en tant que corps.

En exerçant la suspension du corps ou en activant la lecture d'un corps suspendu, l'image offre une nouvelle lecture de la tension entre corps et espace. Cette lecture de la corrélation entre repositionnement et reconfiguration du corps et de l'espace, appelle de nouveaux questionnements : à partir d'où et comment nous nous soutenons ? Dans quel espace ? En effet, il y a une différence entre l'action de se suspendre et la sensation d'observer un corps en suspension. Néanmoins, un corps en suspension, comme fait - soit comme une pratique, soit comme une lecture - offre la possibilité de réfléchir à la position du corps dans l'espace et à questionner le lien – d'aller et retour – la dynamique déclenchée dans ce dialogue avec le milieu : quel espace nous soutient et quel espace nous soutenons ? Dans cette continuité de lecture, comment incorporons-nous l'espace ?



Image 28

Les lectures d'un corps en suspension - que donnent la distance, hors du commun, entre le corps et la terre - peuvent dévoiler des habitudes sur le fait de partir de certaines conceptions comme certitudes et cela nous a permis de constater que nous ne réfléchissons plus avec certains codes. Ainsi, les lectures d'un corps en suspension - hors sol – fut une manière de mettre en cause des automatismes, des habitudes et la reproduction d'acquis. La « pratique verticale » génère un déplacement de point de vue et de positionnement : se soutenir appelle à une multiplicité de phénomènes (affectifs, physiques...) dans toute notre *architecture intime* qui font émerger d'autres repérages depuis des ressentis - de transfert de poids – différents et offre un sens multidirectionnel pour explorer ce que suspend un corps.

L'utilisation d'un autre soutien, comme l'occupation d'un mur comme zone d'appui, transforme la conception de la structure et de l'organisation des appuis, et cela change le ressenti de ce corps dans l'espace et ainsi la situation de corps et d'espace. Cette réorganisation des façons de nous resituer - le travail de déplacement, notre manière de transférer le poids - génère un rapport spécial avec l'apesanteur qui donne d'autres lectures de plans, d'axes, de coordonnées, d'autres agencements possibles. Le rapport à une autre relation à l'espace actionne d'autres manières d'être, hors du commun, dans le corps, par exemple, à l'horizontale, avec le nombril vers le ciel. Nous activons d'autres centres énergétiques pour nous tenir et cette nouvelle situation qui nous met dans une autre relation

avec notre poids, change à l'intérieur les orientations des tensions et le repérage des directions à l'extérieur, en transformant la situation relationnelle.

La suspension, révèle un champ chorégraphique profond et vaste qui entame des changements entre l'espace et les corps, qui ouvre des axes et les possibilités de mobiliser nos positionnements, hors de ce que nous concevons : un corps dont la verticalité prend appui dans le sol. Une possibilité de soutenir, en tant que corps une autre tension, inhabituelle, avec l'espace. Dans cette situation, nous réfléchissons à ce que la lecture d'un corps suspendu apporte à la réflexion de la notion de verticalité que nous incorporons dans la sphère sociale. Expérimenter un positionnement d'un corps et frôler ses évocations en puissance, fait partie de l'exploration chorégraphique liée au questionnement sur la façon qu'a la situation d'imprégner le corps. L'élargissement du ressenti d'apesanteur (qu'est-ce-qu'un *corps suspendu* ?) dans la situation spatiale, provoque une transformation dans les références spatiales - où se trouve le centre ? Qu'est-ce que la périphérie ? Que signifie être proche ? - qui donnent lieu à notre énonciation ; depuis quelle partie du corps nous nous bougeons ? Où se trouve l'origine des axes pour nous mettre debout ? D'où nous vient ce positionnement vertical et à partir d'où nous écoutons le monde ? Et enfin : d'où je parle ?

La lecture de l'espace et de la position d'un corps suspendu comme pratique chorégraphique comporte de nouveaux indices pour reconfigurer la spatialité et les possibilités d'autres manières de se tenir. À partir de cette réflexion sur les conventions spatiales et de ressenti d'un corps, nous cherchons à suspendre le corps pour créer d'autres écritures de gravité possible. Cet exercice chorégraphique provoque des réadaptations, des reconstructions, qui introduisent une circulation entre le travail physique, la mobilisation de la pensée et les discours critiques qu'active l'être. Cette enquête sur la suspension (qu'est-ce que nous contenons et qu'est-ce qui nous contient ?) insiste sur un corps qui cherche la gravité pour incorporer le monde par une *architecture intime* et qui, à travers son écriture, touche de nouveaux paradigmes et de nouvelles manières de ressentir l'être.

Réfléchir à ce soutien oriente la gravité du corps vers un état relationnel symbolisé par la corde comme l'élément par lequel s'éprouve l'effort d'être soutenu. L'intention de soutenir, à travers la corde et depuis le corps, questionne le lien relationnel à la superficie - sol, mur, vide - comme soutien. Comment cette suspension parvient à s'écrire de plusieurs façons grâce à la relation entre *architecture intime* et espace qui génèrent une situation, par exemple, à partir de la proximité à la surface du soutien et du positionnement des appuis. Cette manière d'activer la situation du corps envisage de traverser le corps comme source de création, de

connaissance et de ressenti, dans un état de *présence élargie* qui dynamise les ressources relationnelles, y compris la corde, pour créer une autre forme de contact avec l'espace, avec nous-mêmes et avec le milieu. Quelle graphie émerge de cet état de corps dans une suspension qui énonce un acte de *(re)prise de corps* ?



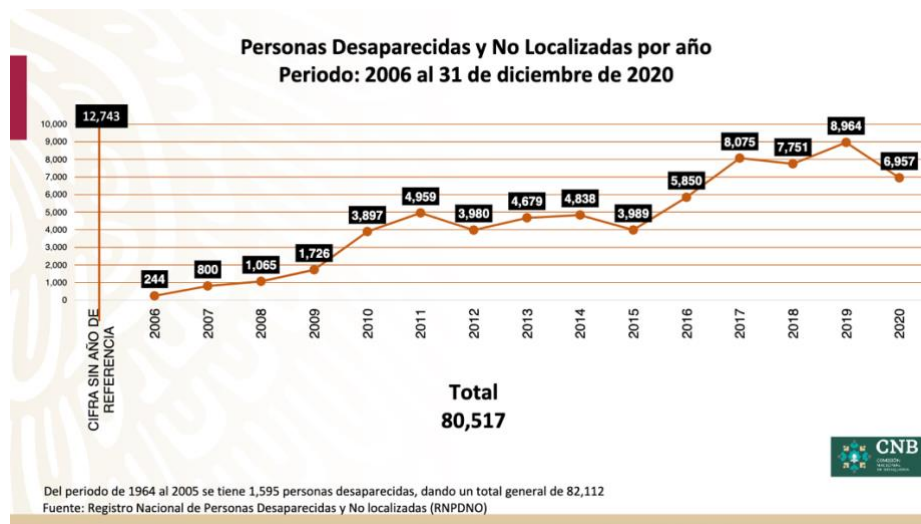
Image 29

Danser sur un autre plan - en suspendant le corps - change le ressenti d'organicité, voire d'organisation de l'espace et ouvre d'autres sensations ; de flottation et d'aplomb qui réveillent des questionnements : comment le mouvement corporel qui génère la pratique verticale (tel qu'un changement d'axe ou un déséquilibre), peut-il questionner notre position dans l'espace et, dans cet élan, transformer l'état relationnel de *l'architecture intime*, nous resituer ?

Cette exploration chorégraphique, qui resitue le corps et son ressenti, a été influencée par la volonté d'activer dans l'espace une *présence élargie* en dialogue avec le temps. Elle a insufflé des tensions à partir desquelles nous mettons en question une pratique des potentialités du corps ; autrement dit, le fait d'accorder l'intime à ce que nous dynamisons (dans le geste qui nous résiste) à partir du corps. L'influence du contexte de violence dans mon pays génère une recherche sur la disparition forcée, comme conflit qui fragilise les formes de représentation du corps tangible (l'importance de témoigner la perte d'un corps) et défie le discours du corps comme lieu qui contient une identité et qui charge une existence.

Pendant ces quinze dernières années (depuis le début de la guerre contre le narcotrafic en 2006) le Mexique connaît une recrudescence de la violence qui a pour conséquence la

disparition de quatre-vingt mille cinq cent dix-sept personnes et la découverte de trois mille six cent trente et une fosses clandestines à travers le pays²⁹⁰. L'inefficacité gouvernementale a conduit à la fondation de dizaines d'organisations de membres des familles qui cherchent les disparues, l'implantation de groupes civils et autonomes de recherche dans tout le pays et la montée d'une conscience collective du problème qu'incarnent ces absences. À quoi se rattache-t-on (que ce soit une famille, un groupe, ou un pays) lorsque l'on a été privé de témoigner de la fin d'une existence ? « Que récolte un pays qui sème des corps ? »²⁹¹



Source : Commission National de Recherche de Personnes du Gouvernement Mexicain au 31 décembre 2020

Dans l'exploration chorégraphique, je m'intéresse à la manière dont la recherche corporelle peut expérimenter l'indicible et l'incorporel, ce que l'on n'a pas. Comment la chorégraphie peut écrire sur l'absence des corps ? Ayant quitté le Mexique, je ressens une double perte : celle de l'absence de ceux qui ne sont plus, et celle de ma propre absence dans mon pays. J'ai donc décidé d'attester de l'état de disparition en explorant ces questions à travers le mouvement du corps, en utilisant la suspension comme stratégie chorégraphique qui m'a permis de travailler sur cette absence et sur l'état de corps que cette vacuité implique.

La suspension active autant une temporalité et une dimension spatiale étranges, présentes lorsqu'une personne a disparu - qu'elle n'est ni morte ni vivante mais manquante - , que la suspension des vies, oblige ceux qui les cherchent. Je me suspends du sol grâce à une corde pour explorer de nouvelles manières de ressentir l'espace-temps, de ne pas avoir de soutien, à travers le mouvement et les contraintes. Le dialogue avec la corde que j'utilise pour la suspension suggère la question : à quoi nous rattachons-nous dans l'existence ?

²⁹⁰ « Informe Comisión Nacional de Búsqueda » (Gobierno de México, 29 janvier 2021), <https://www.gob.mx/cnb/es/documentos/informe-cnb-29-de-enero-2021?state=published>.

²⁹¹ Traduction d'une des phrases dans la marche en proteste des 43 jeunes étudiants disparus en Ayotzinapa, Guerrero, Mexico le 26 septembre de 2014, de l'original ; « *Qué cosecha un país que siembra cuerpos ?* » <https://ilustradoresconayotzinapa.tumblr.com>

Cela compose le cadre pour écrire une séquence chorégraphique à partir de l'exploration de la fragmentation d'une existence, du temps qui s'égoutte dans des états de corps en quête de soutien ; mais finalement, qu'est-ce que nous soutenons dans nos corps ? Le contexte, les archives et les événements sociaux se tissent dans les explorations que le corps génère, pour suivre un chemin dans les improvisations et les notations avant de devenir partition chorégraphique... Une partie de ce processus est une séquence à mi-chemin entre une écriture qui recueille des retrouvailles avec des sensations éprouvées dans le corps en suspension, et une réflexion sensible sur l'état corporel qui contient la problématique des disparitions :

Corps suspendu. Vide / dépouillement / kenosis / espaces essoufflés. Tenir, verbe transitif. Le vide creuse /essore / extrude la chair.

Aujourd'hui, nous sommes émus par autre chose que nous-mêmes, parce que nous portons ce qui nous manque, nos « disparus », sous la peau. Situer notre *architecture intime* à nouveau, c'est installer le corps avec le poids de ces existences suspendues. C'est resituer notre *architecture intime*, submergée par la marche de ces corps non trouvés / dépouillement dans l'espace du temps. Aujourd'hui nous nous laissons habiter par nos disparus, nous nous occupons de nos disparus. Les absences, la vie des proches en suspens flottent dans les pores. Vies suspendues en attente d'un corps... Une continuité perdue, une interruption permanente. Les affections perdues, qui retiennent les vies, deviennent des fissures involontaires, elles font craquer l'espace. La scène qui suspend la continuité de l'existence se répète. Retenir un corps, altérer quarante-trois vies ... arrêter l'existence. Un état éphémère permanent, inatteignable. Une séquence soudaine des vertèbres disparues, « tout en chair » qui nous manque.

Des corps sans présence qui collent à la gorge, coupant les exhalations : les absences pèsent. Ce corps qui accuse une non-réception, nous écorche. Nous sommes ces corps qui éprouvent les corps non retrouvés. Nous sommes les corps qui attestent l'intangible : la densité des disparus. À chaque fois un peu plus, elles et ils sont les nôtres, tous. Les disparus à chaque fois plus nombreux, sont « nos connus ». La douleur aporétique qui gravite au Mexique est inéluctable.

Corps suspendu. Pores ouverts. Évapore-toi. Incarner – évapore – toi - supporte la peau. Et on ne sait pas – incertitude du courage – comment ces êtres tiennent sur leurs jambes ?

Comment supporter l'espace du temps, submergé par la pesante marche d'avancer en portant ces corps non trouvés ? Dans cet abîme, dans les cavernes de nos os où l'on rencontre l'étouffement d'un état de gravité dans lequel l'absence se répète jusqu'à la nausée, les familles résistent pied à pied. Et nous nous demandons : comment situer le corps, comment le maintenir face à ces existences suspendues, à ces corps en suspens, dans ce dépouillement en pleine lumière qui laisse les vies en points de suspension. Comment graver dans le corps l'impuissance de ne pas trouver les corps, d'avoir des disparus ?

Corps suspendu. Insuffle-inspire-insiste, expire-respire-insiste. Palper/laisser que la terre te frôle / Anastasis.

Comment le corps pense-t-il ? Comment est-il possible de penser et de peser en mouvement ? Que peut-on dire du corps en tant qu'être pensant ? Comment penser-pratiquer-faire peser le corps ? Dans cette terre controversée jusqu'à ses fondations, les discours performatifs se déstabilisent. L'effondrement d'un pays questionne à nouveau le sens artistique. Dans ce Mexique des résistances possibles jusqu'au sous-sol, des atrocités impensables à chaque coin, des mouvements telluriques jusqu'à la moelle, ma création et la réflexion sur le corps se réélaborent. En face de cette évaporation, il faudra creuser, racler d'autres sens, pour explorer un autre état de corps possible.

Cette recherche sur la chute comme geste pour dynamiser d'autres équilibres dialogue avec mes expériences vécues. Par exemple, l'expérience de changer de pays m'a montré que la perte de repérage - des habitudes - et le déséquilibre dû au fait de ne pas comprendre les codes culturels, pouvait devenir un levier pour repenser la relation de mon corps au monde. Un corps déchu, évoque un changement d'axe et provoque l'altération d'autres repères, c'est alors une opportunité de questionner d'autres façons de nous positionner à nouveau dans le monde. L'exploration sur la gravité passe par une étude de la verticalité en tant que donnée première de cette recherche-crédation, impliquant diverses couches de questionnement - social, politique - sur l'expérimentation corporelle qui aboutit aux corpographies. Celles-ci constituent les enjeux de nouvelles situations pour nous positionner dont les notions de *(re)prise de corps* et de gravité de cette recherche-crédation modèlent la dynamisation du corps que nous pratiquons.

La présence s'affirme dans le corps, mais nous ne sommes pas seulement dans la situation première d'équilibre avec appui sur le sol et la terre. La *présence élargie* que nous proposons d'expérimenter dans l'exercice chorégraphique s'ouvre à d'autres profondeurs, en quête d'autres dimensions du temps et de l'espace qui ne sont pas habituelles. Cela veut dire que nous sommes dans un travail du ressenti qui demande une pratique corporelle ouverte pour expérimenter notre *sentirpenser* et recréer notre *architecture intime* à partir de la découverte d'autres couches d'expérience. Par exemple, les actions de tomber ouvrent l'exploration d'un ressenti pluriel qui m'ont amenée à me demander comment chuter vers le haut ? Ainsi, la corde apparaît dans mon travail comme un dispositif qui me permet de trouver d'autres sensations de direction en ouvrant de nouvelles perspectives dans la relation du corps à l'espace et donc une recherche de positions et de conventions spatiales inédites. Faire basculer les frontières, changer les appuis, fait découvrir d'autres possibilités d'être, forment le soubassement de ma recherche autour de la question : que soutient un corps et comment ? Comment peut-on écrire avec ce corps-là ?

Ce changement des axes a bouleversé ma vision du monde et mes sensations envers la nature. Comme quand nous comprenons que les cartes du monde répondent à un certain point de vue – le nord en haut - dont la représentation des dimensions de superficie et de forme, est disproportionnée au regard des dimensions réelles des pays et des continents. En d'autres termes, nous avons un modèle standard qui répond à un certain constat et un certain pouvoir et devient une convention et un cadre de référence. C'est vertical donc, par rapport à la prise de vue qui est une convention, une manière de décider une certaine lecture du monde.

Nous comprenons ainsi que le terme vertical ou horizontal, n'éclaire pas beaucoup ; c'est le rapport à quelque chose qui donne une référence. Par exemple, verticale parce que

perpendiculaire à l'équateur, ou ce qui revient au même, alignée avec l'axe de rotation... Ainsi les points de référence du corps peuvent nous donner une lecture d'une situation. Les romains orientaient leurs cartes en situant l'ouest en haut, et les cartes d'aujourd'hui ont un point de vue depuis le haut comme si nous avions le regard des oiseaux... Je me souviens de la première fois que j'ai testé la danse verticale²⁹² à ciel ouvert : regarder le branchage depuis la cime m'a donné toute une autre perspective des arbres et un autre ressenti entre ma peau et le vent.

La pratique de la danse et de la pensée verticales, provoquent des questionnements sur les conventions et les points de référence. L'expérimenter, transforme les sensations et donne forme à de nouvelles perspectives. Par exemple, la compréhension du bas comme seule direction disparaît et cette ouverture des possibles remet en question les conventions et apporte des clés de lecture différentes de ce qui est visible de la relation des corps dans l'espace en changeant nos perspectives.

Notre société est organisée verticalement sous plusieurs aspects. Nous construisons des hiérarchies et identifions des têtes, nous classifions les personnes et les sociétés, les autres, en plus et moins : plus intelligent, moins développé, plus avancé, etc. Nous concevons l'espace à partir de coordonnées cartésiennes et identifions la tête toujours par le haut. Depuis l'homo sapiens, nous passons la plupart de notre existence en position verticale. Notre rapport au milieu est déterminé par cette position : il faut avoir les pieds sur terre et non la tête en l'air... Dans ce sens, la danse verticale offre une position différente de ce qui est établi et dévoile qu'il n'y a pas une hégémonie d'y être, ni de se positionner, ni du sentir. Nous sentons alors différemment, et l'étude chorégraphique que je développe recherche à travers la pratique corporelle d'autres manières possibles de sentir. Dans ce sens, la chercheuse serbe Bojana Cvejić (1975) soutient que la « chorégraphie sociale » explore comment l'idéologie opère esthétiquement et comment la danse, et le mouvement quotidien répète (*rehearse*) plus qu'il ne reflète seulement l'ordre social²⁹³. Nous nous approchons de cette idée dans le sens que nous nous intéressons aux façons dans lesquelles la chorégraphie peut ouvrir de nouvelles possibilités d'ordre social et de relations.

L'expérience de la verticalité - soit en faisant, soit en regardant - au-delà de transformer la manière de nous positionner et dans l'espace, transforme aussi le ressenti de l'espace. Cette expérience rend une autre lecture possible d'une relation de tensions différentes, car le corps teste d'autres façons de se resituer et de s'adresser à l'espace, de

²⁹² Depuis 2011, je suis des formations professionnelles sur la danse verticale, notamment avec la compagnie Sacude (Barcelone, Espagne), la compagnie Retouramont (94), aux Rencontres de danse aérienne (44) en 2013 et 2015, au European Aerial Dance Festival en 2014 à Brighton, UK, puis avec le Vertical Dance Forum.

²⁹³ Bojana Cvejić, « From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy », *Performance Philosophy* 1, n° 1 (10 avril 2015): 15, <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1129>.

questionner nos structures. L'expérience verticale, soit de manière active, soit comme spectateur, révèle d'autres manières d'articuler la lecture d'une situation chorégraphique, en dépassant la grille horizontale-verticale vers une ouverture oblique de la pensée pour comprendre le monde.

Cette réflexion rend possible la recherche chorégraphique du corps en suspension ainsi que d'autres états des corps, qu'édifient le rapport entre nos appuis originaires et la construction de notre équilibre. C'est une relation qui va questionner mes racines et les soutiens de mon *architecture intime*. Le processus d'une *(re)prise de corps* qui engage une prise de position produit des transformations dans différents champs que nous étudions dans la création de la pièce *K()SA* - dans le troisième chapitre de cette thèse – ainsi que dans les recherches dans le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* que j'ai fondé à Lille.

Troisième Partie : L'écriture chorégraphique, un processus

Chapitre 1. Le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique : une corpographie en processus

L'axe principal de cette étude est une proposition d'écriture pour bâtir notre *architecture intime* et laisser surgir de nouveaux cheminements et positionnements qui soutiennent un état de corps relationnel et pluriel. Nous avons conçu des corpographies pour tenter de créer des formes de liberté dans des contextes différents et avec une multiplicité de corps. La curiosité d'aborder l'expérimentation chorégraphique par des mises en relation divergentes et l'envie d'accompagner cette enquête par un outil de recherche à plus long terme - que le reste des corpographies inclus dans cette étude - et avec une certaine régularité, m'a fait imaginer un *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* dont l'objectif principal est de partager des expériences et de réfléchir aux processus de recherche qui donnent au corps des possibilités de transformations dans son rapport au monde et aux autres par le fait de *s'écrire corporellement*.

Le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* est un dispositif qui rend compte de la manière de construire une pratique commune et de partager des apprentissages sur les potentialités du corps. Dans la continuité d'une pratique qui interroge la place du corps dans nos sociétés, le *Laboratoire* est un espace de rencontre où l'expérimentation de diverses énergies de mouvement, font découvrir des savoirs corporels qui permettent d'articuler une réflexion sur nos mises en relation. Nous proposons un espace et un temps pour expérimenter à travers des situations chorégraphiques, diverses correspondances qui explorent le flux entre notre singularité et sa relation au groupe dans la recherche d'écritures plurielles. Il s'agit d'une dynamique en constant aller-retour entre décisions propres et collectives, entre l'intime et le social qui nous compose pour expérimenter un être-ensemble.

Nous faisons appel à un corps disponible pour se mettre en situation d'expérimenter les nuances que nous portons dans le mouvement qui va du singulier au pluriel (avec la rencontre d'autrui et du public) et vice-versa. Ce cadre de la pratique chorégraphique cherche, dans l'écriture du corps, un cheminement pour aborder des formes complexes et plurielles, de tensions, d'accords ou de rejets qui actualisent notre ressenti pour approfondir des formes de matérialisation de l'existence. Il s'agit d'observer nos positions corporelles pour desserrer

certaines habitudes et déplacer des paradigmes, suspendre les jugements et enrichir le mouvement corporel révélateur de ce qui nous correspond.

Dans ce processus d'écriture, l'objectif de la mise en pratique de certains principes biomécaniques – comme partie de cette proposition du champ chorégraphique *expansée* - cherche dans la *(re)prise de corps* à découvrir des chemins plus stables afin d'amplifier notre liberté de mouvement. Le fait de comprendre ces principes sert à élargir les ressources du corps pour engendrer des formes de conscience du mouvement qui se laisse interpellé par des idées et des ressentis non strictement linéaires, offrant des trajets inattendus ou explorant la rugosité du mouvement autant que son lissage. Nous sommes conviés à une attitude attentive des formes que nous occupons au monde pour élucider d'autres strates de compréhension par l'expérimentation corporelle qui transite par des zones de sensibilité. Cela permet de continuer à bâtir notre *architecture intime* en mouvement en procédant pas à pas, à travers ces éléments chorégraphiques, pour articuler l'espace et le temps dans l'expérience, et créer des formes possibles d'être et de se mouvoir en relation avec le milieu. À partir des liens avec l'espace, le temps et le mouvement, nous cherchons à pratiquer des rapports différents au monde.

La proposition se centre sur le travail de la présence du corps, alliant des savoirs en pratique, des prises de conscience et des connaissances afin de créer un état relationnel plus ouvert à l'espace et au temps, le tout à travers des techniques somatiques et par une approche holistique. L'état de disponibilité est atteint à partir des trois éléments déjà annoncés : l'état d'alerte, la manière de soutenir²⁹⁴ et la façon de se resituer. Ces trois éléments mis ensemble fonctionnent comme procédés pour encadrer le travail de la *présence élargie*, pour la (re)construire et la dynamiser. La recherche passe par différentes couches (physique, critique et poétique) et par différentes échelles : le corps singulier, en relation avec d'autres corps et avec l'espace... Notre corps nous contient, le groupe contient les corps, et les corps reconstruisent l'espace à travers leurs mouvements ; c'est un dialogue permanent entre les corps et l'espace qu'ils habitent et qui les contient. L'espace nous transforme mais nous

²⁹⁴ Un exemple pour rendre visible *la manière de soutenir* ; un bébé dans le ventre, la première étreinte ; le soutien est permanent. En rappelant l'un des premiers gestes qu'on vit peut-être en tant que corps est celui d'être accueilli par d'autres corps. Bien sûr, le ventre maternel d'abord, puis les bras d'autrui, se sentir soutenu.

transformons aussi l'espace en donnant lieu à des correspondances à partir desquelles nous pouvons penser à l'espace et au temps d'une manière vivante : on se contient et on se soutient simultanément, comme des matières en construction. Cette pratique cherche à la fois à développer une expérience de création et à nous rendre conscients du fait que nos corps sont liés aux autres, avec l'espace, dotés d'un état relationnel complexe et que cela a une dimension politique et poétique.

Le Laboratoire un apprentissage d'écriture des corps

Par une approche de la chorégraphie *expansée* comme champ disciplinaire, j'ai créé le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* (Lille 2014-2020), comme l'un des outils de la méthodologie de cette recherche-crédation pour pratiquer et repenser l'expérience chorégraphique dans le but d'engager un processus corporel pour s'écrire au monde. Cela demande, un travail de « libération des sens » qui traversent le corps. Le processus d'apprentissage de l'écriture en commun, signifie nous repenser et nous tracer avec les autres. Cet exercice nous expose en nous révélant à nous-mêmes et à autrui mais c'est une vulnérabilité qui permet de retracer les possibles de nos corps et de réfléchir à la construction et au rôle à jouer dans le groupe. La conformation du *Laboratoire* comme lieu pour déclencher ce type de processus du corps insiste sur la rencontre de corps pluriels, comprise dans le sens de faire ensemble et de manière différente, de vivre des rencontres multiples. À cet égard, le *Laboratoire* accompagne une possibilité de pratiquer une manière de l'être-en-commun.

J'ai choisi le terme « laboratoire » parce qu'il permet de « faire expérience », d'essayer et de pouvoir se tromper. Ce choix dissuade des attentes d'un cours avec des formats préétablis de professeure-enseignante, et nous éloigne d'un atelier, pour suggérer un format centré sur l'exploration même de sa constitution en tant que groupe. Il est surtout différent dans ses buts pédagogiques, car la priorité est basée davantage sur l'expérience qui se construit ensemble. Cela veut dire que les connaissances cherchent à passer par une pratique et par un processus d'apprentissage ouverts qui permettent de trouver leurs propres logiques de fonctionnement et modes d'agencement. Le cadre référentiel de cette pratique établit une expérimentation corporelle permettant d'identifier des qualités pour créer du mouvement sans pré requis et sans produit prédéfini. Par cette proposition, j'assume la responsabilité d'encadrement d'une structure qui guide ces préceptes à partir de l'exploration des savoirs

du corps et la conscience du mouvement qui en émane. Dans la mesure où nous incorporons des techniques corporelles issues du collectif, pour ne pas nous faire mal, nous pouvons solliciter des mouvements corporels plus engagés et approfondir les expérimentations. Par ailleurs, tous les corps se soutiennent dans l'espace en création, les incidents éventuels appartiennent à tous et nous sommes responsables de l'avant et de l'après des accidents. Dans cette intention, le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* suit les points suivants :

- Développer une pratique pour expérimenter des mises en relation à partir des éléments chorégraphiques
- Mettre en place des dispositifs chorégraphiques pour des corps pluriels
- Créer des stratégies corpographiques à partir des urgences créatives
- Amplifier les questionnements grâce aux différents ressentis
- Chercher avec d'autres corps une écriture poético-politique

La proposition de former un groupe pour expérimenter des mises en relation et développer une écriture du corps repose sur les éléments suivants :

- S'adresser aux corps multiples (pas seulement à des corps entraînés, même s'ils sont les bienvenus ; à des corps qui ont comme profession un travail autre que le performatif)
- La volonté d'ouvrir le ressenti de l'expérimentation pour observer, réfléchir, discuter, recréer...
- Il n'y a pas de spécificités au niveau de l'âge. En revanche, le groupe doit être disponible pour « se rechercher » par le corps, et dynamiser le partage d'une pratique corporelle.

Au niveau de la périodicité :

Une temporalité sur le long terme est projetée car *s'écrire corporellement*, l'exigence de le faire par nos corps demande du temps et un engagement. Nous avons établi des rencontres hebdomadaires de trois heures, pendant toute la durée de la thèse, pour que la recherche qui dialogue avec la pratique passe par différentes étapes de questionnements permettant d'approfondir les problématiques : comment la *(re)prise de corps* réalisée dans des situations de création chorégraphique peut-elle se répandre dans l'espace social en

problématisant la position que nous prenons dans ce monde ? Comment la pratique chorégraphique transforme-t-elle nos relations avec l'espace, le temps, avec nos corps ? Telles furent les premières questions posées dans ce *Laboratoire*.

La méthode de travail que nous proposons possède des techniques qui cherchent à assurer des conditions de confiance et de sécurité afin d'entamer un processus d'expérimentation où le corps peut agir, sentir et créer ; ce passage par une *pratique de soi*, décolle de l'individualisme pour susciter des découvertes sur nous-mêmes et sur le monde. L'état relationnel de ce corps, avec les autres et avec le milieu, entraîne des écritures qui activent des déplacements entre le singulier et le pluriel, dans lesquelles nous pouvons observer comment se redécouvre le corps, comment il se restructure et comment il s'accorde avec les autres. Pour cela, il s'agit de dynamiser des savoirs qui donnent de la matière concrète tout en donnant place aussi aux imaginaires pour approfondir l'expérimentation qui passe par une constante négociation physique et critique pour créer en commun.

La recherche corporelle au sein du *Laboratoire* a un fil conducteur : écrire avec le corps à partir de la chorégraphie comme discipline par laquelle nous développons des formes d'approches de corps à corps pour se relier avec *le milieu*. Nous pouvons faire un parallèle avec le langage, entre la chorégraphie et l'écriture alphabétique : on nous apprend à écrire non pas pour faire de nous des écrivains mais pour que l'on puisse comprendre un système, communiquer et nous exprimer ; de la même façon, nous n'apprenons pas la chorégraphie pour devenir des danseu.ses.rs ou des chorégraphes, mais pour développer une conscience de notre corps en relation avec l'espace, le temps, les autres, le milieu.

Il est entendu que la pratique est d'abord une recherche d'expériences pour agir et réfléchir depuis le corps, puis une piste d'apprentissage pour inscrire d'autres tentatives de s'énoncer et de nourrir l'effort de revitaliser les sensations du corps. L'apprentissage de l'écriture corporelle comprend le mouvement et le ressenti du corps mais sans chercher nécessairement à atteindre un résultat en tant que danseurs. Ils existent peu d'espaces pour cela hors du cadre professionnel. Dans ce sens, le *Laboratoire* crée un espace de rencontre où nous pratiquons et nous expérimentons des formes d'apprentissages pour *nous écrire* et donner aux expériences de mouvement du corps un cadre afin de réfléchir aux ressentis. Il s'agit de soutenir un espace-temps collectif où les savoirs, incertitudes, connaissances, peurs,

intelligences, intuitions du corps s'expérimentent dans une atmosphère sécurisante et selon un apprentissage collectif tissé par le désir de danser. Le *Laboratoire* renvoie à une hétérotopie chorégraphique du plaisir de nous mouvoir et de penser avec tout le corps ; avec l'objectif d'exercer nos potentialités physiques, critiques et poétiques pour entrer en relation avec le temps, l'espace et le mouvement.

Dans le *Laboratoire* nous laissons un temps pour l'écriture libre dans lequel nous consignons les trouvailles ; soit dans un *journal du corps* où l'on note, dessine ou rédigeons à partir de nos expériences ; soit sans autre support que le corps, et nous nous donnons un moment pour infuser l'expérience avant une discussion. La méthodologie du *Laboratoire* s'est créée au fur et à mesure et chaque année les stratégies corpographiques ont été conçues à partir de nos questionnements sur les potentialités du corps. Les protocoles se transforment pointant le travail des urgences artistiques. Nous comprenons ces urgences comme matière qui déclenche des propositions singulières et cherchent par la voie de l'art, un cheminement. Ces urgences contiennent un intérêt créatif qu'il est cependant difficile de nommer exactement ; parfois elles chargent d'autres couches de compréhension que nous n'arrivons pas à mettre en mots. Malgré les inconnues et le manque d'une narration qui décrive clairement l'urgence artistique, nous prenons son impulsion en tant que force créative comme un appel pour expérimenter et affiner un chemin vers de nouveaux intérêts. N'y-a-t-il pas une urgence à comprendre - par divers ressentis - le monde dans lequel nous vivons, si nous voulons le transformer ? Les urgences artistiques peuvent dynamiser une imagination, si l'on considère ces formes possibles de faire, de chercher et de s'approcher de l'intérêt créatif comme une nécessité intérieure, intime. Nous nous référons à l'intime dans le sens de ce qui est singulier et qui répond à un processus propre à chacun. Ce processus créatif permet des adaptations ou des transformations dans la manière de faire, de comprendre et/ou de ressentir pour chercher dans l'urgence une stratégie de (se) (re)créer.

Notre méthodologie de travail recherche une pratique qui approfondit les vécus corporels et leurs correspondances entre discours et pratique, entre théorie et expérimentation. L'analyse au sein de la pratique, réfléchit à la pensée en mouvement, étoffe l'apport théorique et accentue la puissance et les limites de la chorégraphie, porteuse d'une transformation de l'état de corps. Cela recadre la problématique centrale : quelle approche du travail du corps mettons nous en place ?

Cette proposition est l'une des options possibles pour aborder un travail du corps et l'élaboration du contenu de la pratique affirme l'accessibilité du mouvement à des corps aux différents parcours et niveaux d'entraînement physique. Cela veut dire qu'ils existent de multiples autres formes pour aborder l'étude du corps. Autour du format de *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* et après 6 ans d'expérience de création et de co-guidage des sessions, je propose un schéma pour aborder la pratique à partir de la construction d'une disponibilité corporelle pour expérimenter des mises en relation. L'étude, pour se rendre disponible à la situation de création, se concentre sur l'émergence d'une *présence élargie* qui aborde, comme nous l'avons décrit dans le chapitre 4 de la première partie de ce travail, trois couches du travail corporel : la physicalité, le positionnement critique des discours du corps et l'écriture poétique du corps en mouvement. Cela veut dire que le geste de créer dans cette approche du champ chorégraphique *expansé*, s'appuie sur notre pratique déclinée en trois couches :

- Physique ; s'approcher des techniques somatiques (anatomie expérimentale et physicalité du corps en mouvement)
- Critique ; repenser et réactiver les discours sur le corps en mouvement
- Poétique ; expérimenter et recréer le potentiel ludique du mouvement à travers la création chorégraphique.

Le travail autour de la *présence élargie* et la recherche d'une pensée corporelle sont des moyens de construire un chemin d'expériences sur la *(re)prise de corps* qui fait émerger des écritures des corps. La démarche corpographique cherche à mettre en place des conditions qui génèrent des processus singuliers en situant le corps au centre de notre travail. Les stratégies, nées des inquiétudes et des questionnements sur ce qu'un corps peut créer en termes de mouvement relationnel, cherchent à donner lieu à l'*être-avec*²⁹⁵ qui implique une reconsidération du corps comme matière d'existence et par laquelle une expérience relationnelle est à ressentir.

²⁹⁵ Selon Nancy, c'est une participation du corps et des sens. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Nouv. éd. rev. et augm, Collection « Détroits » (Paris: Bourgois, 2004), 25.

Dans cette proposition de pratique chorégraphique, tisser des liens entre les pratiques et les savoirs du corps est essentiel pour développer l'idée d'une pensée du corps²⁹⁶. La pratique que nous proposons, cherche à comprendre et à pratiquer le corps dans un mouvement qui inclut diverses énergies et intelligences. Dans l'approche du champ chorégraphique extensif, nous partons du fait que mouvoir le corps n'arrête pas la pensée, et qu'elle peut se transformer. Si nous focalisons sur la mise en mouvement dans l'expérimentation corporelle, les exercices permettent de pratiquer d'autres manières de penser et d'apprendre d'autres densités qui nous font nous penser différemment.

Dans ce cadre, la proposition de l'étude du corps contient un ensemble puissant d'intelligences qui va au-delà de la pratique de connaissances. C'est une étude qui pense au corps comme structure visible, une *architecture intime* qui prend l'espace avec la trace corporelle et qui, dans sa recherche de mouvement, explore sa poésie avec son poids d'existence et réfléchit à son écriture, à sa densité. Au sein du *Laboratoire* nous explorons les potentialités du corps comme matériel tangible d'une existence poético-politique, pour expérimenter notre gravité dans notre rapport au monde. Cette démarche amplifie les stratégies corpographiques pour faire en sorte que les membres du *Laboratoire* trouvent leur propre écriture et le processus de *(re)prise de corps* qui leur correspond. Ainsi, la pratique chorégraphique devient un tissu en construction avec des corps qui expérimentent la recherche du corps en mouvement comme une pratique sociale et sensible à travers laquelle l'expérience de la physicalité fait naître de nouvelles manières d'impliquer concrètement le corps, révélant la gravité de nos *architectures intimes* pour appréhender de nouvelles formes en mouvement dans l'existence.

Les savoirs et les pratiques du corps nous permettent d'agir différemment et de se positionner dans les situations rencontrées : comment l'expérimentation chorégraphique peut développer un savoir du corps par la pratique en commun ? Est-ce que la situation de créer peut nous donner des stratégies pour repenser notre *architecture intime* comme partie

²⁹⁶ De nombreuses pratiques physiques en vogue proposent aux corps qui ont été poussés par la société à être très performants intellectuellement et qui sont fatigués psychologiquement, de se déstresser. Via des activités physiques, on leur propose de « faire une pause » cérébrale. Je comprends et suis en accord avec l'analyse sur le déséquilibre des intelligences que nos sociétés productives ont occasionnées. Néanmoins, dans notre proposition, la pratique cherche à valoriser les différentes intelligences (mentale, émotionnelle, instinctive) du corps.

du corps social ? Ces questions résonnent dans le travail au sein du *Laboratoire*. Nous avons de « multiples facettes » et le corps passe par différentes situations dans la sphère sociale ; néanmoins, il continue à être un même corps qui, socialement, prend une posture verticale. Dans le *Laboratoire*, c'est ce travail du corps à partir du commun et avec ses différences qui nous intéresse afin de prêter attention au flux qui va de l'expérience singulière à collective.

L'exercice concret proposé pour incarner diverses formes de positionnement, est basé sur une proposition somatique en quête d'une approche sensible de cette pratique²⁹⁷ qui prend le sentir comme ressource pour développer une écriture singulière. Le processus d'écriture corporelle reste ouvert aux possibilités du mouvement en cherchant une discursivité propre, une graphie comme approche de l'expérience sans *à priori*, disposition fondamentale pour instaurer la mise à l'épreuve du corps. C'est dans ce sens que la pratique de la suspension de jugement (l'épochè) est un exercice de confiance et de renouvellement de nos manières de nous mettre en relation, en s'appropriant une écriture singulière.

À propos de l'importance de pratiquer cette attitude, Natalie Depraz signale : « l'épochè est tout d'abord pour nous un *ethos*, dont nous souhaitons montrer ici l'importance dans notre relation au langage, écrit et oral, étant entendu que le langage, s'il n'est pas le seul vecteur de notre relation au monde, est une expérience à part entière, cruciale pour nous, êtres humains »²⁹⁸. La pratique du corps attentif et ouvert qui s'exerce à partir du sentir, est partie prenante pour témoigner de l'expérience vécue et avoir l'audace de développer notre propre corpographie. Dans ce processus d'écrire avec le corps à partir de la pratique du mouvement, le *Laboratoire* envisage la corpographie comme une tentative de trouver et de mobiliser notre gravité, de peser sur le monde et de le penser.

²⁹⁷ Selon Hanna, « la somatique est l'étude du soma, qui n'est pas seulement la perception à la première personne du corps vivant, mais aussi sa régulation. Les fonctions involontaires peuvent être incorporées au système volitif par l'utilisation sélective de la prise de conscience afin d'isoler la fonction désapprise et, par association, l'apprendre, c'est-à-dire, l'intégrer au fonctionnement conscient du système sensori-moteur. » Thomas Hanna, « Qu'est-ce que la somatique ? », trad. par Agnès Benoit-Nader, *Recherches en danse [En ligne]*, 16 juin 2017, <http://journals.openedition.org/danse/1232>.

²⁹⁸ Depraz, « L'épochè phénoménologique comme éthique de la prise de parole », 1.

Le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* est projeté comme outil méthodologie de cette thèse, et cherche à créer un lieu de pratique basé sur des techniques du corps pour co-construire une mise en relation à partir d'une pensée chorégraphique et réfléchir aux discours du corps en mouvement. Il répond aux lignes générales du travail du corps que nous avons abordées (les trois couches : physique, critique et poétique). À chaque saison je réorganise le matériel en fonction des envies de recherche et de création, et j'adapte un protocole pour la proposition. Le travail d'investigation pratique est organisé en séances hebdomadaires de trois heures pendant lesquelles on construit une voie de pratique à partir des consignes chorégraphiques qui jouent le rôle de clés d'écriture pour focaliser les accords de la recherche corporelle. La consigne chorégraphique part d'une question : à partir d'où et comment nous voulons aborder la proposition corporelle ? Nous pouvons aborder une même consigne à partir de diverses spécificités ; par exemple, à partir du mouvement concentré sur les muscles, ou du mouvement qui naît à partir de sa mise en dialogue avec l'espace, ou du mouvement qui part de l'imagination, ou du mouvement qui se produit à partir d'un enchaînement articulaire... Les données peuvent être infinies ; il est donc nécessaire de clarifier la question et d'épurer la consigne chorégraphique que privilégie le cadre de cette recherche, puis de construire des stratégies pour nous focaliser sur le mouvement et en ce sens, nous concentrer sur les déclencheurs de l'écriture du corps.

Exemple d'une année de laboratoire : verticalité et flux : le corps liquide

La première année nous avons travaillé sur la verticalité et le mouvement à partir d'un flux liquide. Une introduction sur le travail à partir des liquides corporels (nous avons déjà fait référence au fait que « les liquides sont les systèmes de transport du corps »²⁹⁹) et la dynamique du flux provoquée, donnent de l'ampleur à la notion de verticalité dans le geste de créer qui cultive une conscience dans et par le mouvement. Nous avons exploré à travers la chute comment nous pouvions ressentir nos liquides à l'intérieur : globalement il s'agissait d'expérimenter les tensions du corps et les transferts de poids lors de la perte de verticalité à

²⁹⁹ Bonnie Bainbridge Cohen, *Sentir, ressentir et agir : l'anatomie expérimentale du body-mind centering*, trad. par Madie Boucon, Nouvelles de Danse (Bruxelles: Contredanse, 2002), 163.

partir de l'exploration de nos liquides. Pour donner un aperçu du travail proposé au sein d'une séance, une consigne est donnée : « Éprouvez la perte d'équilibre occasionnée par une vague et engagez-vous à prêter attention à la sensation qui résonne à l'intérieur, dans vos liquides ». Dans la proposition, il y a évidemment un exercice d'imagination mais aussi celui de chercher une sensation qui demande un travail en amont d'exploration du liquide intercellulaire. Ce liquide est un composant fondamental des tissus conjonctifs qui sont répartis dans l'ensemble du corps pour soutenir et unir toutes les structures du corps entre elles. L'imaginaire qui déclenche ce liquide intercellulaire peut prendre divers chemins. Il peut aller de l'épreuve d'un flou dans le mouvement à une improvisation qui cherche la continuité du mouvement malgré la chute ; ce travail du liquide intracellulaire peut aussi donner du volume au corps et l'accompagner dans sa chute : curieuse cette image, qui fait résonance avec le travail que tous les corps font pour soutenir le lieu en création (le *Laboratoire* dans ce cas précis) qui est soutenu par le flux des corps.

Nous explorons, par exemple : quelles postures pouvons-nous obtenir quand on joue avec la distribution du poids sous les pieds ? La distribution du poids corporel recommandée se fait via trois points d'appui principaux du pied : un de chaque côté du métatarse et un dans le talon. Ce jeu d'équilibre peut nous emmener à la chute ou à la perte d'équilibre. La proposition touche un réapprentissage qui explore, pratique et analyse le fait de se mettre debout. Dans la possibilité de se réorganiser nous découvrons des chemins inhabituels pour nous redresser ; une capacité de dialoguer à nouveau avec les forces que nous utilisons pour nous mettre debout. Comme si l'action de lâcher rendait visible un espace « réutilisable » et une énergie qui teste le flux nouveau. Ainsi, nous travaillons de manière expérientielle par des exercices somatiques, par exemple, par le principe de tension-relaxation qui développe un dialogue avec notre axe de gravité. Cet axe tombe perpendiculairement au sol (compris comme ligne de terre) et est légèrement incliné devant (environ à 5°) : là se trouve notre axe corporel.

Nous explorons ainsi le ressenti sur les liquides du corps, essentiellement sur les trois pompes principales qui sont activées grâce à la circulation des liquides³⁰⁰ : le corps, la pompe

³⁰⁰ Par exemple,

tissulaire et la pompe crânio-sacrée-coccygienne. Pour donner un exemple, dans l'eau, je ressens plus clair la circulation des liquides, peut-être parce qu'il y a une dépendance directe avec la respiration et la force de gravité. Cette information permet de découvrir des couches de travail et des lectures différentes dans le corps et de questionner par exemple, quelles parties du corps sont en train de résister, dans la chute, dans quelles directions de l'espace voyage le mouvement ? Comment je ressens la vitesse d'une perte d'équilibre ? Cet élan d'explorations nous a permis d'incorporer le renversement comme une possibilité de se redresser en trouvant d'autres chemins vers la verticalité. En ce sens, nous pouvons signaler que la pratique corporelle ouvre les limites du mouvement grâce aux exercices somatiques, dans ce cas précis sur le travail du centre de légèreté. Le but n'est pas de savoir combien d'énergies musculaires nous utilisons dans le mouvement de la chute ; en revanche, notre intérêt se porte sur deux éléments : le premier peut se formuler ainsi : comment la pratique du corps fait elle émerger des savoirs ou des solutions dans notre corps qui nous permettent de prendre des mouvements comme une opportunité de se connaître, et de découvrir d'autres forces et d'autres subtilités. Par exemple, en concentrant mon attention sur mon centre de gravité, comment puis-je choisir entre différents chemins lors d'une perte d'équilibre ?

Cela m'amène au second élément : comment cette expérience du corps peut s'élargir et nous rendre conscient du flux des énergies qui agissent continuellement dans l'espace, et des forces qui composent l'espace social ? Est-ce que cet apprentissage du changement du point d'équilibre peut nous rendre plus conscient de l'espace que nous parcourons quotidiennement ? Pour donner un exemple courant mais concret : en bus, plutôt que de nous tenir simplement à notre place, nous adoptons une posture dynamique dans laquelle nous basculons en avant et en arrière pour laisser passer les usagers. Cette attitude corporelle plus empathique change la conformation de l'espace en permettant que les autres y prennent aussi place et en portant une attention à l'utilisation de l'espace en commun. La proposition passe par un éveil physique et critique qui développe une attitude plus emphatique. Le processus de connaissance et de questionnements de nos manières d'être, est une invitation à s'écrire, à réfléchir et à pratiquer le corps, comme une possibilité de s'inscrire au monde.

Par ces deux éléments du travail corporel, nous faisons appel à un *corps critique*³⁰¹ qui peut engager un processus de *(re)prise de corps*, dans un sens singulier et aussi agir à une échelle sociale, avec des actions dans l'espace public. La proposition d'intervenir, la conformation du corps qui négocie des forces corporelles en donnant un positionnement nouveau face à une situation, transforment l'espace et nous transforment.

Le travail de la première année du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* ciblé sur *le corps liquide* a cherché à renverser la vision « rigide » du corps et à s'adresser à la solidité de l'ossature en assimilant le grand pourcentage de liquides qui le constituent. C'est à partir de ce lieu commun que nous avons entrepris d'incorporer théorie et pratique dans le corps en mouvement, en adoptant les qualités liquides permettant une fluidité plus claire dans le mouvement, vers un chemin de savoirs praticables que nous adoptons.

Les limites du Laboratoire

La création du *Laboratoire* est un exercice qui répond à cette question : comment, en tant qu'artiste qui situe le corps au centre de la problématique, je prends la responsabilité de partager une pratique chorégraphique ? La pratique proposée a comme objectif de donner de l'espace et du temps à l'écriture du corps en mouvement, avec un but : abandonner les préjugés pour apprendre à partir d'autres positionnements, d'autres points de repérage, en tissant ressenti et connaissance, afin de participer à une construction plus consciente et critique de son état relationnel. Le fait de construire un espace entre tous les corps et mettre une pratique en commun, envisage le mouvement du corps et la recherche de son écriture comme une configuration nouvelle de l'espace et de nous-mêmes ; et cela devient aussi un moyen de soutenir l'autre, une pratique dans laquelle nous nous soutenons mutuellement.

Des écarts entre les idées que nous imaginons, puis projetons et finalement les faits de la pratique du *Laboratoire* découlent des questionnements qui offrent des variables assez révélatrices de cette pratique. Par exemple, au début de ce dispositif, je voulais accompagner

³⁰¹ Dans le sens de Jean-Marc Adolphe ; « Le « corps critique », hétérogène et indiscipliné, que met en jeu la création contemporaine, ouvre des horizons inédits et nous pousse à produire des déplacements continus de nos habitudes. » Jean-Marc Adolphe, « *Nascita di un corpo critico* », *Corpo Sottile*, Sivia Fanti/Xing, Milan, Ubulibri, p. 15, que Louppe place en exergue de son ouvrage, Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine : la suite* (Bruxelles : Contredanse, 2007), 7.

cette recherche-création par un groupe plural et constant pour « accumuler les couches d'apprentissages et d'expériences » au fil du temps. Cependant, la réalité fait que les corps se déplacent et changent de ville. Une question est alors soulevée : comment voulons-nous créer un exercice de « corps social », un tissu relationnel libre en mouvement, si nous ne regardons pas les gens entrer, partir, revenir de ce lieu, le *Laboratoire* ? Le groupe, comme le mouvement, bougent spatialement et se transforment en cette circulation. Ainsi, quand un corps s'absente, il laisse un espace dans lequel un nouveau corps peut entrer. Les corps qui arrivent apportent des informations nouvelles mais également des décalages avec les autres corps qui ont assimilé l'expérimentation depuis le début. Cette situation qui est différente de celle qui a été planifiée est enrichissante et ajoute une complexité perceptible dans tous les corps participants car chacun a de multiples univers, une histoire différente – de temps et d'expérience – dans le groupe.

Dans d'autres cas, les écarts entre les idées projetées et les résultats de la pratique, manifestent des limites. Par exemple, dans le *Laboratoire*, l'inscription aux situations se fait à travers le désir de bouger ; c'est à dire que l'essentiel est la découverte d'un potentiel de mouvement. La limite pour privilégier un corps agissant est que l'écriture corporelle devienne une réaction ayant un rapport direct avec la production de mouvement. Le passage pour laisser surgir des liens, l'«  tre-avec », demande de travailler un autre rapport au temps, au mouvement, à l'occupation de l'espace : aux fondamentaux chorégraphiques. Cela réfère à une proposition chorégraphique située à une autre échelle, qui développe par exemple, un état de patience pour laisser surgir une relation, l'observation pour être présente dans l'inattendu, le calme pour habiter l'espace, le silence du mouvement, toute cela entendu comme une action corporelle qui n'est pas nécessairement dans *le faire*, comme seul registre de production. Le processus consistant à s'impliquer à composer à partir de l'«  tre-avec » demande du temps et de l'entraînement pour révéler la force créative, et surtout demande d'appréhender la situation et pas seulement de chercher à apprendre un mouvement.

Le cadre du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* n'est pas construit pour développer une formule, ni pour donner un résultat précis. La construction d'un lieu de pratiques du corps permet de clarifier d'une part, que l'intérêt de nous repenser à partir d'une approche chorégraphique est l'une des possibilités du geste de créer et que, d'autre part, s'occuper du corps passe par une relation de l'«  tre-avec ». La pratique propose de

conformer un état relationnel qui intègre de penser à l'autre dans les possibilités d'aborder l'espace. Les questions du *Laboratoire* sont ainsi avancées par la rencontre, en donnant des processus différenciés et cette multiplicité est une de richesses pour laisser les énergies des relations sociales se transformer. Notre objectif est que ces apprentissages parcourent un corps plus alerte dans ses mouvements et dans ses actions pour réveiller un sens de l'attention dans la manière de nous incorporer dans les situations.

Par rapport aux enjeux de ce *Laboratoire*, il faut signaler que les corps s'expriment et s'approprient l'espace de la pratique à partir de « l'être là ». Les corps prennent des chemins qui font découvrir leurs propres ressources et la présence s'amplifie à travers la pratique chorégraphique. Les corps donnent concrètement une réponse pour expérimenter des stratégies corpographiques et construire un mouvement qui s'engage dans la situation ; et ce, dans une atmosphère de confiance qui demande de « jouer sérieusement », et de respecter le non savoir et les différences dans les processus car, tous ne sont pas dans le même élan : en général, le toucher et les sensations s'affinent et deviennent plus précis avec la pratique. La recherche de singularité, devient un miroir commun et réclame de s'ouvrir aux autres, revendique un état de présence dynamique dans les relations.

Le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* a pu être possible grâce à la confiance et au travail de ces corps disponibles aux techniques, assimilées au fil des années. En revanche, si l'on veut dialoguer entre création chorégraphique et critique de la pensée du corps par exemple, ou passer à un stade de création scénique, on doit construire une autre approche qui prend en compte une révision du contenu, avec d'autres caractéristiques formatives et analytiques, qui répondent à ses objectifs. Si nous donnons la respiration comme image de la pensée de la pratique du corps, nous concevons qu'elle se déplace et qu'il y a un flou entre l'intérieur et l'extérieur qui s'influe respectivement. La pensée et la pratique vont, reviennent, s'emmêlent et nous transforment pendant qu'inspiration et expiration continuent à échanger. Les notions se meuvent, et nous nous mouvons aussi ; cependant, à l'intérieur et autour de ce binôme d'apparence naturelle, inspirer-expirer, il y a des dimensions, des lectures et des actions qui vont au-delà de la volonté, de l'automatisme et de la biomécanique. Dans le geste *bidirectionnalis*, de faire entrer et de faire sortir l'air se développent divers microprocessus de vie et de mort. Dans ce flux (laisser entrer de l'air de l'espace et laisser sortir de l'air vers l'espace) démarre un voyage intérieur, grâce aux muscles inspireurs.

Comme si chaque respiration générerait des espaces. Dans l'inspiration nous emmenons de l'air de l'espace extérieur vers notre intérieur, puis, de l'expiration naîtra de l'air renouvelé. Nous pouvons suivre la sensation d'ouvrir des espaces de l'intérieur, puis, en sortant de l'air, porter l'attention à la reconfiguration de cet espace intérieur, puis encore, à l'air qui réoccupe l'espace extérieur. Si nous nous concentrons sur ce flux, le corps devient le médium de ce passage. Cette image nous aide à observer ce que nous contenons d'espaces et le fait que nous sommes à la fois contenus par l'espace. Nous faisons partie de l'espace qui fait aussi partie de nous. Or, il n'y a pas seulement une manière de respirer, il en existe une centaine : des respirations passives et des respirations actives, de multiples façons de respirer qui dépendent de la situation ou de l'objectif, de ce qui convient le mieux³⁰². Il ne s'agit pas ici de faire une analyse de la physiologie de la respiration, il s'agit, comme dans la pratique du corps que nous proposons, de se connecter au plus profond, de nous déplacer de nos habitudes, de découvrir d'autres constructions de nous-mêmes et de nous mobiliser en laissant entrer et sortir des transformations. Une pratique qui fait attention aux automatismes qui peuvent prendre plus de place et masquer des découvertes pour se connecter et d'interagir par l'expérience directe avec la complexité de l'organisme que nous portons dans le corps humain. Une connexion dynamique avec nous-mêmes s'engage par le mouvement de notre matière corporelle quand nous donnons attention au processus respiratoire : se sentir en train de respirer, ce n'est pas simplement respirer ; l'attention accordée à la sensation donne une autre profondeur du fait même de respirer. « La vie elle-même se définit comme un double mouvement de composition et de décomposition, ou mieux, d'absorption et d'exhalaison »³⁰³.

Il s'agit de proposer de façon hebdomadaire une pratique du corps et une réflexion autour de cette pratique développée sous forme de laboratoire. Celle-ci prend naissance dans le travail du corps en mouvement à partir d'une approche chorégraphique qui travaille sur la longue durée les recherches avec une collectivité.

Après six ans d'expérience de création et de coordination du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique*, je n'ose guère dire que la pratique corporelle transforme

³⁰² Pour plus d'information voir : Blandine Calais-Germain, *Respiration : anatomie, geste respiratoire* (Méolans-Revel : Désiris, 2013).

³⁰³ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Recherches (Pantin, France : Centre national de la danse, 2001), 31.

des comportements sociaux. Pourtant, il y a un changement dans la façon de se tenir, de s'approcher d'un autre corps, une dynamique plus profonde et une implication plus claire dans le déplacement des actions pour détourner une problématique et trouver une manière de se couler dans la situation. Une relation significative dans le fait de se mettre en mouvement prend forme et fond dans le corps, générant un renouvellement de position et d'approche du corps en mouvement. À travers l'action de nous mobiliser dans un espace partagé, et d'activer les transformations par le corps en mouvement nous produisons une manière pratique de nous connaître et de connaître le « lieu de l'autre »³⁰⁴. Le *Laboratoire* propose de s'occuper du mouvement, de l'habiter en focalisant la manière d'utiliser le corps pour nous soutenir. Cela veut dire que la rencontre que nous proposons du corps en mouvement cherche à amplifier les savoirs du corps par une pratique des principes du mouvement qui nous donnent des bases pour découvrir nos propres chemins, nos formes d'organisation, d'être dans le corps pour approfondir la conscience du mouvement et découvrir nos structures corporelles, en demeurant à l'écoute des potentialités du corps. En ce sens, nous pouvons dire que nous sommes occupés à doter le corps d'outils pour être en accord avec le mouvement ; en cette résonance, la proposition chorégraphique cherche à pratiquer des cheminements pour atténuer des déséquilibres, construire des réajustements, agir ensemble, etc. Le *Laboratoire*, dans ce sens, se joint à une construction multiple des formes d'existence, comme Nancy explique « La communauté, c'est participer à l'existence, ce qui ne revient pas à partager quelque substance commune, mais c'est être exposé ensemble à nous-mêmes en tant qu'hétérogénéité : à l'arrivée de nous-mêmes »³⁰⁵.

Le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* contient une collectivité en processus d'appréhender de s'écrire corporellement dans un espace construit par l'ensemble. Dans ce cadre, l'expérimentation corpographique comme méthode d'écriture du corps cherche à mettre en pratique des principes biomécaniques, ainsi qu'une compréhension des structures de mouvements pour donner de la liberté créative en les enchaînant dans des phrases gestuelles. Nous constatons l'écho de cette pratique d'où émerge un mouvement plus conscient et authentique dans le processus qu'expérimente chaque corps. Cela permet une

³⁰⁴ Pour Nancy, la communauté serait le « lieu de l'autre ». Nancy, *La communauté désœuvrée*, 2004, 53.

³⁰⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Nouv. éd. rev. et augm, Collection « Détroits » (Paris: Bourgois, 2004), 277.

ouverture vers les savoirs du corps et une réflexion sur nos positionnements et la conformation de nos corps de tous les jours ; même si les exercices que nous faisons sont toujours applicables dans des situations sociales réelles. Néanmoins, cette pratique chorégraphique transforme la compréhension et la relation au corps en une puissance d'être ensemble dans ce processus d'apprentissage libre et, contenu par une collectivité.

Finalement, le *Laboratoire* se définit comme un dispositif de mise en commun à partir d'une pratique du corps qui invite à construire *l'être-soi* autant que *l'être-avec-les-autres*, à partir de situations chorégraphiques. Une construction relationnelle dans laquelle nous partageons le fait de nous positionner à nouveau, de nous énoncer à partir de la *(re)prise de corps* dans l'espace, un mouvement des « *singularités multiples* ³⁰⁶ ». En suivant Nancy, il s'agit d'une « expérience de la liberté », où il est possible d'expérimenter une situation de création et de « sens », *en passant de l'un à l'autre* pour exercer une écriture du corps, à partir d'un partage d'agencement. La rencontre de l'autre dans le mouvement manifeste un processus d'ensemble, d'un *être-en-commun* pour apprendre à nous écrire et à nous inscrire dans les situations en tant que potentialité du corps en mouvement qui rend possible l'énonciation de nos singularités. *L'être-avec* exprime, par la trace du corps, un ensemble rempli d'imprévus et de différences comme le mouvement de ce qui arrive au milieu.

En mettant l'accent sur des *écritures incarnées*, cette pratique sensible nous convie à repenser le discours chorégraphique afin de construire un autre paradigme relationnel non hiérarchisé, laissant surgir de nouveaux rapports entre le *corps et le milieu* qui ne se fondent pas sur la causalité ni sur un contrôle des corps ; le but étant *d'expanser* le champ chorégraphique ³⁰⁷ par des expériences et des mises en liens qui échappent aux formes imposées et cherchent à produire des connaissances à travers une expérience sensible du corps.

³⁰⁶ Pour Jean-Luc Nancy les singularités sont indissociables de l'être-avec-les-autres, et dans ce sens d'une multiplicité et non pas d'une universalité.

³⁰⁷ Pour rappel, nous partons de la proposition de Mårten Spångberg qui définit la chorégraphie comme une « opportunité d'activer des formes de navigation dans le monde. Si la chorégraphie peut être entendue comme connaissance, elle devient une façon d'approcher et de mener la vie ». Mårten Spångberg, « Post-Dance, an Advocacy », in Danjel Andersson, Mette Edvardsen, et Spångberg, Mårten, éd., *Post-Dance*, MDT (Stockholm, 2017), 367.

Dans les chapitres précédents, nous avons réfléchi aux stratégies chorégraphiques qui libèrent différents sens par l'acte de s'écrire : en d'autres termes, les corpographies sont des écritures qui conjuguent une introspection et une expérience dans la situation de création, en quête d'une *architecture intime*. Engagée dans un processus de *(re)prise de corps*, celle-ci accueille une production de formes et de *présence élargie*, pour inscrire dans l'espace-temps une mise en relation plurielle.

Dans cette approche du champ chorégraphique, réfléchir à la pratique du corps en général et à la situation de création en particulier cherche à accorder, dans une action sensible et critique, la construction des modes de relation au monde à des états de corps. Cette proposition comporte un travail de tensions, à partir de l'effort de soutenir et de déployer la matérialité du corps afin de dynamiser nos relations. Il nous intéresse d'explorer les potentialités du corps à travers le champ chorégraphique, dans le sens d'une rencontre avec notre masse concrète, pour créer de nouvelles écritures qui entament des dialogues avec l'espace. Par exemple, en mettant en valeur l'impact des déséquilibres qui nous rendent présents au monde ou, à travers la possibilité de créer d'autres temps à l'intérieur du temps chronologique. En outre, il s'agit d'accorder corps et milieu pour bâtir notre *architecture intime* comme mise en relation au monde, avec la nécessité de renouveler la notion de chorégraphie, pour lui conférer les puissances d'un *sentirpenser* en relation avec la dimension spatio-temporelle. Ainsi, la création chorégraphique cherche dans la matière corporelle des formes performatives qui cernent d'autres emplacements pour s'énoncer et d'autres pratiques de relation avec le ressenti du temps.

Chapitre 2. Le rituel comme source dans la création chorégraphique

Dans le champ chorégraphique, je m'intéresse à la dimension rituelle (au sens de produire et répéter un ensemble d'actes qui mettent en œuvre un recours pour incorporer des expériences) comme source de gestes qui accueillent une *(re)prise de corps*, entre tradition et contemporanéité. Ce sont des temps privilégiés pour vivre l'expérience de faire par le corps et construire une atmosphère propice au vécu qui résonne dans la qualité du mouvement par laquelle nous nous incorporons à la situation de création. Dans notre pratique chorégraphique, l'expérience de s'accorder à être dans et par le corps, demande un autre usage de notre énergie et un temps privilégié pour cultiver le terrain des tensions par lesquelles se créent les états des corps qui rendent notre présence disponible à la situation de création. Ainsi, ce temps pris pour nous accorder – dans l'espace et de nous concerter avec le temps - est un moment sacré pour le corps. Celui-ci procède à un calibrage des énergies qu'il nous intéresse d'aborder comme alignement de vibrations révélatrices de notre tonalité propre, de la puissance d'un temps suspendu dont le corps a besoin pour une mise en relation avec l'espace et pour laisser émerger le mouvement en lien avec la gravité de notre *architecture intime*.

Dans cette exploration de ce qui construit l'état de corps et de ce qui convoque les intensités, les urgences et les inspirations pour s'ouvrir au relationnel, je reconnais le caractère rituel de l'exercice de s'accorder visant à « entrer et sortir de soi » pour se rendre disponible et incarner des formes de ressenti. Cet intérêt, redoublé par le questionnement sur les origines des pratiques de la danse verticale, m'a amenée à effectuer une recherche sur les liens entre danse, rituel et verticalité, notamment dans les sociétés non-occidentales où l'art n'est pas une sphère d'activité autonome. L'image de La Danse des Voladores³⁰⁸ (*La Danza de los Voladores*) une danse-rituelle que j'ai vue pendant toute mon enfance, m'est tout de suite revenue en mémoire, prenant aussitôt une tout autre densité. Tisser un lien depuis ma pratique chorégraphique en France avec une tradition de mouvement originaire du Mexique actuel, me permettait d'explorer une partie de l'histoire de cette danse, une partie de mon histoire, et devenait une façon de comprendre le monde par une tradition corporelle qui dialoguait avec des problématiques et des pratiques contemporaines. Étudier cette danse rituelle à partir du geste qui s'est transmis de corps à corps³⁰⁹, révèle le sentir d'une communauté : c'est « une interrogation sur la manière dont les hommes dansent leurs

³⁰⁸ De multiples études ont été développées sur cette cérémonie rituelle, l'une des plus complètes à consulter en français est celle de Guy Stresser-Péan, *La danse du « Volador » chez les indiens du Mexique et de l'Amérique Centrale* (Paris: Riveneuve, 2015).

³⁰⁹ Selon López Austin la complexité des parties du corps humain est toujours en lien avec les dieux et avec la nature. Par exemple, les branches des arbres sont des mains, l'écorce est de la peau... en Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, 2a ed, Serie antropológica / Instituto de Investigaciones Antropológicas ; Etnología/historia 39 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984) l'auteur explique qu'il était nécessaire de s'excuser auprès d'un arbre lorsqu'il était abattu, et d'accomplir un rite funéraire.

symboles, leurs affects et leurs croyances pour se transmettre, dans la longue durée, les formes culturelles de ces mouvements psychiques et corporels »³¹⁰.

J'ai commencé ainsi en 2017 une exploration du rituel de La Danse des *Voladores*. Cette danse m'a accompagnée jusqu'à présent et elle est devenue une trilogie de solos chorégraphiques dont *K()SA* constitue le premier volet. Dans *K()SA*, nous explorons le mouvement du corps dans trois milieux - l'eau, l'air, la terre - tout en se concentrant sur les différentes qualités que chaque milieu lui apporte. Il s'agit d'une exploration de la relation entre le corps et la dimension d'espace-temps ; du changement de densité que le corps atteste ; du rapport à la gravité et du repérage au sol, quand on est en suspension dans l'air (par une corde) et dans l'eau : ce sont des contraintes qui permettent de questionner notre conception cartésienne de l'espace et d'explorer notre ressenti spatial. C'est dans ce cadre que la création opère sur l'objet de recherche : qu'est-ce qui nous soutient dans le monde ? Et cette question promesse de découverte – de créer, de ressentir et de réfléchir - nous l'explorons à partir de que veut dire l'action de : « soutenir un corps » ? Telle est la question qu'aborde cette pièce chorégraphique.

La Danse des *Voladores* - hommes volants - est une cérémonie rituelle de tradition amérindienne exécutée par plusieurs groupes ethniques au Mexique et en Amérique centrale, pour demander la pluie aux dieux afin de favoriser la fertilité de la Terre ; une façon d'exprimer par cette danse, leur respect au monde spirituel et demander aux énergies de la nature l'harmonie de la communauté. L'origine de ce rituel est partagée entre les peuples nahua, huastèque et otomi ; sa pratique s'est propagée à travers le territoire mésoaméricain. Les études archéologiques ont montré que le rituel date de plus de 1 500 ans et qu'il était pratiqué sur un vaste territoire par différents groupes du nord de l'actuel Mexique au Nicaragua. Donc, divers groupes ethniques au Mexique et en Amérique centrale sont co-auteurs et pratiquent ce rituel préhispanique associé à la fertilité et chaque variante de la danse est un moyen de faire revivre la naissance du cosmos. La cérémonie rituelle des *voladores* est un appel à l'équilibre des forces, une façon d'entrer en lien avec les énergies de la nature et de communiquer avec les dieux. Nous étudions plus précisément La Danse du *Volador* de Papantla que pratiquent les Totonagues de l'état de Veracruz, dans l'est du Mexique.

³¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paradoxe (Paris: Minuit, 2006), 11. L'auteur fait référence à la notion de pathosformel de Warburg, développé plus en ; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paradoxe (Paris: Minuit, 2002).



Image 30

Selon la légende Totonaque, après une longue sécheresse imposée par les dieux en raison de l'oubli du sacré chez les hommes, cinq d'entre eux demandèrent au dieu de la pluie et de la fertilité *Xipe Totec* d'envoyer de l'eau sous forme de pluie. Puis, ils s'en allèrent dans la forêt pour prier près de l'arbre le plus grand et le plus droit qu'ils trouvèrent, en lui demandant de l'aide. Le lendemain, ils coupèrent l'arbre, l'apportèrent au village et le placèrent dans un endroit approprié pour le rituel ; puis, l'un des jeunes hommes, orné de plumes comme un oiseau, tenta d'attirer l'attention de *Xipe Totec*. Il grimpa sur le tronc et il noua autour de sa taille une vigne, se retourna en priant au son du tambour et de la flûte.

Ainsi, jusqu'à aujourd'hui, La Danse des *Voladores* reproduit ce rituel légendaire. Au cours de la cérémonie, quatre jeunes hommes vêtus de costumes qui imitent le plumage des oiseaux, escaladent un tronc d'arbre de dix-huit à quarante mètres de haut et se placent sur une plate-forme rotative circulaire montée sur le dessus du pilier. Un cinquième homme, le « *caporal* » monte le premier et se tient au milieu de la petite plate-forme qui surplombe le poteau pour jouer avec sa flûte et son tambour, des airs en l'honneur du soleil, des quatre vents et de chacune des directions cardinales.

Au cœur de ce rituel se trouve la relation avec la Terre et l'équilibre des forces de la Nature qui permet d'avoir une bonne récolte pour se nourrir. La cérémonie de La Danse des *Voladores* demande d'abord la permission au dieu de la montagne, de couper dans la forêt

l'arbre (le tsakáe kiwi)³¹¹, grâce auquel ils vont voler et qu'ils traînent, dépouillé de ses branches, vers le village ; puis, ils le replantent afin qu'après, les cinq hommes puissent grimper. Ils montent pour rendre hommage aux dieux de la pluie, du vent, et du soleil. Le « caporal », qui monte le premier, se positionne au centre de la plate-forme et invoque l'harmonie de la terre vers les quatre directions cardinales, évocatrices des quatre éléments : feu, terre, air, eau. Après cette invocation, les autres quatre *voladores*, assis en haut et dont les pieds ou la ceinture sont attachés par de longues cordes enroulées, se jettent dans le vide depuis la plate-forme en imitant le vol d'un oiseau. Les cordes se déroulent en faisant tourner la plateforme et les quatre hommes descendent progressivement, ils tournoient, les pieds vers le ciel, jusqu'à la terre. Depuis cette autre verticalité, la tête en bas, ils se rapprochent du sol puis, ils se mettent debout, les pieds sur la terre.

Le rituel préhispanique du *Volador* continue à se pratiquer³¹² en diverses parties de l'Amérique centrale au sein des communautés indigènes avec ou sans la cérémonie, ou en version plus courte (seulement le vol). Il est inscrit depuis 2009 dans la liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO³¹³. L'une des premières choses qui m'a attirée c'est cette puissance de survie à travers le temps, le fait que la danse ait résisté au passage du temps, aux croyances diverses, que la cérémonie ait survécu aux conquêtes. C'est comme si la façon de rendre hommage à leurs dieux, était une résistance transmise de génération en génération par le corps, une insistance à établir une communication qui est enracinée dans un vol, une pétition dansée de mise en relation qui continue à exister.

Certaines études anthropologiques narrent les modifications que le rituel a subies en générant des transformations dans la danse. Cette étude parcourt certaines hypothèses desdits changements, cependant il ne s'agit pas d'analyser les variations d'une forme dansée à travers le temps. Ce qui m'intéresse c'est le fait d'insister sur la danse comme prise de corps historique, et plus précisément, la résistance et la figure du vol qui donne à ce rituel dansé sa particularité. Par la danse des corps suspendus en l'air, se manifeste une puissance en quête d'équilibre des forces entre corps et Nature, Terre et cosmos.

Ce rituel m'interpelle parce que la danse comme expression non-verbale d'une cosmogonie indigène devient l'élément le plus pertinent de toute la cérémonie pour honorer les dieux et le geste de voler résiste, malgré son aspect éphémère, en tant que moment le plus sacré. La Danse des *Voladores* est dans ma recherche-crédation l'une des racines de l'écriture chorégraphique qui opère sur la place géo-esthétique de cette tradition et sur ce

³¹¹ La figure de l'arbre dans la tradition mésoaméricaine fonctionne comme un moyen de passage pour faire transiter l'énergie spirituelle divine et pour générer le temps. Pour approfondir sur les arbres cosmiques : Alfredo López Austin, « *El árbol cósmico en la tradición mesoamericana* », *Monografías del Real Jardín Botánico de Córdoba, Etnobotánica* '92: Ponencias-I, no 5 (1997): 85-98.

³¹² Les différentes études convergent sur la date ancestrale de cette pratique qui correspond à l'équinoxe de printemps, le 21 mars, début de l'année astronomique dans l'antiquité : "quand on suppose qu'à mesure que le soleil s'approche de la terre, il la réveille du sommeil hivernal, ainsi que les hommes, les animaux et les plantes, faisant renaître en elle l'énergie communiquée par l'étoile royale. Pour cette raison, les Totonagues appellent le bâton qu'ils utilisent « Arbre de la Fécondité », qui est l'axe de la danse et soutien du rite." Pour une lecture sur l'axe cosmique voir ; Alfredo López Austin, « *Mitos e íconos de la ruptura del eje cósmico* », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no 89 (2006): 93-134.

³¹³ Pour plus d'information voir ; <https://ich.unesco.org/en/RL/ritual-ceremony-of-the-voladores-00175>

qu'elle peut apporter au corps contemporain. Par exemple, historiquement, ce rituel de fertilité pour la Terre, pouvait être dansé exclusivement par des hommes. J'ai cherché dans la création, à savoir si le rituel comme pré-texte épistémologique, pouvait déclencher une écriture chorégraphique qui crée une forme d'agencement du corps qui dépasse la correspondance de genre. Ainsi, mon intérêt pour le rituel n'était pas de nature ethnographique mais chorégraphique et mon intention n'était pas de mettre en scène ce rite. Il s'agissait plutôt de prendre ancrage dans cette cérémonie pour interroger la relation entre le ressenti du temps et de l'espace dans l'*architecture intime*, à partir d'une démarche visant à (se) fouiller et de (se) composer de nouveaux repères, une recherche mise en corps autour de questionnements sur nos liens au cosmos et à nos origines. Après avoir quitté le Mexique pour venir en France, plusieurs questions sur mes origines, sur mes liens à une conception et à un ressenti du monde, m'ont particulièrement habitée. La distance envers nos habitudes et le rapport différent en face d'une situation, ouvrent des perspectives qui permettent de concevoir et d'incorporer d'autres repères ; cela crée un terrain fertile pour le questionnement et la réflexion sensibles.

Si nous abordons l'appartenance du rituel à une cosmogonie mésoaméricaine³¹⁴, ce n'est pas dans un but d'enquête anthropologique mais avec la volonté d'identifier des urgences chorégraphiques. Ainsi, nous révisons certaines clés de la pensée mésoaméricaine pour approfondir certaines notions évoquées dans cette étude, telle que la verticalité³¹⁵ ou la relation entre le milieu et le corps, et expliquer ainsi l'intérêt chorégraphique pour l'aspect relationnel du corps qui danse. Cela nous permet aussi de réfléchir à la manière d'élargir ce contexte, afin de situer les questionnements qui accompagnent la création du solo *K()SA*. Ensuite, dans l'écriture chorégraphique, le rituel est une source d'impulsion et n'est jamais abordé avec une intention de mise en scène. À partir des matériaux d'expérimentation scénique, nous explorons et mettons en pratique les gravités d'une *architecture intime*, dans un dialogue avec une tradition qui traverse le corps en mouvement, dans le sens que Bojana

³¹⁴ Selon la définition de López Austin de cosmovision, le « fait historique de production de processus mentaux immergés dans des parcours de très longue durée, dont l'objet est un ensemble systémique de cohérence relative, constitué par un réseau collectif d'actes mentaux, avec lequel une entité sociale, à un moment historique donné, entend pour appréhender l'univers de manière holistique ». Notre traduction de l'original en espagnol ; « *Hecho histórico de producción de procesos mentales inmerso en decursos de muy larga duración, cuyo objeto es un conjunto sistémico de coherencia relativa, constituido por una red colectiva de actos mentales, con la que una entidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo en forma holística* ». López Austin, Alfredo. « *Cosmovisión y pensamiento indígena* », en *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, 2012. Pour approfondir cette notion, voir aussi ; Alfredo López Austin, « *Sobre la cosmovisión* », *Arqueología mexicana*, La cosmovisión de la tradición mesoamericana, no 68 (2016): 8-24.

³¹⁵ Par exemple, in Alfredo López Austin, « *La verticalidad del cosmos* », *Estudios de cultura Náhuatl*, Humanidades: Historia, no 52 (2016): 119-50, l'auteur avertit à propos du sens de la verticalité : face à la conformation du cosmos mésoaméricain, il faut comprendre que c'est un système puissant avec un mécanisme géométrique complexe, conçu par une tradition millénaire dans laquelle les bases de composition articulent des mouvements, des flux et des dimensions multiples ; de nature astrale, météorique, historique, calendaire, mythique, etc...

Cvejić l'explique : « Le corps est le lieu où "il" réside enfin, une quête ontologique et éthique pour vivre avec la gravité comme source de droit naturel. »³¹⁶

Le processus de recherche et de création de *K()SA* porte une écriture du corps qui expérimente et réfléchit sur notre position de verticalité, nos postures dans le corps social, l'échelle politique que nos mouvements manifestent ou pas, en lien avec une poétique du corps que nous portons.

Inspirée par le rituel de *La Danse du Volador*, *K()SA*, questionne d'autres manières de soutenir le corps. Dans le processus de création chorégraphique, nous tenons à souligner qu'il ne nous intéresse pas de construire des écritures qui répondent historiquement à un aspect culturel précis. Nous ne cherchons pas une transmission des conditions originaires du rituel et nous assumons que l'objectif principal de la pièce scénique n'est pas didactique. Cependant, il ne s'agit pas de nier des lectures de caractère symbolique qui peuvent répondre à une condition culturelle. Mark Franko (1946) affirme : « Toutes les danses incarnent leur propre contexte historique. On ne peut pas séparer le contexte de l'incarnation »³¹⁷. Nous abordons le rituel, non pas comme un phénomène culturel figé dans le passé mais comme une expression qui met en lien l'ancestral avec le contemporain, à travers une manifestation corporelle.

³¹⁶ Notre traduction de l'original : « *The body is the place in which "it" finally resides, an ontological and ethical quest for living with gravity as a source of natural right.* » in : Bojana Cvejić, « A Physical Quest for Natural Rights », in *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques* (Lisboa: Culturgest, 2019), 65.

³¹⁷ Notre traduction de l'original : « *All dances embody their own historical context. One cannot separate context from embodiment.* » dans : Mark Franko, « Dance and the Political: States of Exception », *Dance Research Journal* 38, n° 1-2 (2006): 16, <https://doi.org/10.1017/S0149767700007300>.

*K()SA*³¹⁸ est une recherche-crédation qui problématise chorégraphiquement les formes possibles pour soutenir un corps et pour ressentir sa gravité. À partir du questionnement sur la verticalité, nous développons un dialogue spatial avec les axes et les états de gravité. L'écriture d'une *architecture intime* avec une situation spatiale spécifique, en l'occurrence le travail chorégraphique entre l'eau, la terre et l'air, cherche la relation de fluidité et de densité entre l'espace-temps et le corps qui révèle ainsi sa gravité. Réfléchir sur le territoire sur lequel nous nous déplaçons et sur le corps comme territoire, mène à la possibilité de questionner nos frontières, notre géographie – physique et émotionnelle – et à creuser les différences qui nous constituent.

K()SA est une pièce chorégraphique qui contient les éléments d'une recherche et d'une création sur: une écriture par le corps dans sa relation avec le monde, avec des doutes, incarnés dans l'*architecture intime*, le constant désir d'appréhender une spatialité qui fasse émerger des axes, des centres et des périphéries. Ces négociations de positionnement s'opèrent avec le souci d'une mise en relation des énergies et des matières, avec l'espace-temps scénique, générateurs de la pièce³¹⁹. *K()SA* n'est donc pas, une conséquence de cette investigation, mais la moelle épinière des questionnements relationnels sur la notion de gravité à partir de la nécessité de fouiller dans le corps propre pour dégager un enjeu particulier d'écriture : comment trouver un équilibre entre la recherche et le non-savoir, entre la liberté créative et la rigueur des notions ? Comment donner matière à ce qui veut et qui peut soutenir un corps ?

Dans le processus de création de *K()SA* les constants trajets entre théorie et pratique nous incitent à chercher un passage entre des écritures pour inclure, traverser ou déblayer divers ressentis et réflexions qui accompagnent le processus d'une recherche et d'une création chorégraphiques. Les va-et-vient entre les registres d'écriture – académiques et artistiques – ne tentent pas de démêler des densités car, selon nous, cela peut, dans le processus de création, étouffer des puissances latentes, des incertitudes, au risque d'effacer des tensions qu'il nous intéresse d'explorer. En fait, nous essayons de garder avec la même subtilité, les affects et les nœuds noués à la raison, puisque les puissances du geste de créer constituent des épaisseurs et des consistances qui entremêlent des couches de désirs, des intuitions et des sensations. Celles-ci sont, avec les notions et le contexte, des clés précieuses pour l'analyse d'une création.

³¹⁸ <https://vimeo.com/311060645/0b5a93f2ec>

³¹⁹ Il serait plus précis de signaler ici : la dramaturgie propre de la pièce. Or, dans cette étude, j'ai décidé de délimiter le processus chorégraphique de *K()SA* à l'écriture du corps dans les mêmes principes de situation de création que toute la thèse priorise.

À partir de notre questionnement sur la manière qu'a la pratique chorégraphique, d'ouvrir d'autres formes d'agencement, de mise en relation avec l'espace et le temps, nous nous demandons quels autres rapports que le physique et le visible (dans lesquels nous nous trouvons) pouvons-nous tisser à partir de la création ? *K()SA* expérimente d'autres manières de nous soutenir et de nous positionner en tant qu'êtres spatiaux-temporaux. Suspendre le corps, dans un sens large, génère une découverte d'autres manières de soutenir une présence, d'expérimenter d'autres correspondances possibles. Ainsi, la rencontre de tensions entre espace et *architecture intime* peut nous apprendre d'autres liens d'agencement, par exemple, de nouvelles relations avec le temps, dans le fait que ce ressenti spatial déclenche un dialogue inédit avec le temps. Nous présenterons ci-dessous les principaux questionnements chorégraphiques que nous abordons à partir de la Danse des *Voladores* et qui constituent la colonne vertébrale de la création scénique *K()SA*.

1. Le temps relationnel

Le cadre de notre réflexion sur le temps, pour la création de *K()SA*, prend ses racines dans les origines des cosmogonies mésoaméricaines dans lesquelles persiste le lien entre-temps, entre le présent et le passé et entre le temps mythique et le temps courant, vécu au quotidien. En ce sens, la temporalité peut impliquer un concept discontinu d'espace, une notion non linéaire du temps et une activation de diverses articulations avec l'espace ressenti comme possibilité d'écriture pour expérimenter une multiplicité de ressentis relationnels. Comme l'historien mexicain Alfredo López Austin (1936-2021) l'indique, le temps du mythe est un autre temps qui existe dans la vie quotidienne des cultures mésoaméricaines³²⁰. Il explique que les mythes des origines de la création ne se produisent pas dans un temps passé mais dans le temps originaire, celui du commencement du monde. Il s'agit d'un présent qui s'étale dans le maintenant de chaque jour. Dans la cosmogonie mésoaméricaine, aussi bien ancestrale que contemporaine, le temps mythique est aussi bien l'origine que le temps quotidien. Les deux-temps mythiques – l'original et le courant – coexistent et se croisent dans la réalité des peuples, comme celles des indigènes au Mexique. C'est cette interaction des temps qui met en relation les êtres du cosmos dans un dialogue vivant. La cosmogonie, comme unité des contraires qui se complètent, représente à la fois le réel et le mythique :

Le temps du mythe est un autre temps qui fait irruption dans la vie quotidienne de l'homme méso-américain. Le temps primitif de la création originelle, la fracture du ciel et de la terre, la grossesse de *Coatlicue*, la naissance de *Huitzilopochtli*, la mort rituelle des Innombrables du Sud, l'égorgeement de *Coyolxauhqui*, ne se produisent pas seulement alors, avant, dans le temps-autre qu'est le temps du commencement, mais maintenant et tous les jours, parce que tous les jours le Soleil tue les astres, égorge la Lune, gravit les marches de la pyramide cérémonielle et s'enfonce chaque après-midi dans les mâchoires de *Cipactli*, la Terre. Les soirs, l'inverse se produit. Dans l'esprit des hommes méso-américains, anciens et modernes, les deux temps mythiques, l'original et

³²⁰ López Austin a élaboré un modèle des schémas et illustrations fondés sur l'iconographie amérindienne pour fournir une lecture plus vaste de cette cosmogonie, <http://www.mesoweb.com/about/alfredo.html>, consulté le 30 janvier 2020.

l'actuel, s'entrecroisent et prennent vie ; par conséquent, tout est vivant et il y a un dialogue avec tous les êtres du cosmos³²¹.

Autrement dit, l'articulation des temps porte une réalité qui soutient une compréhension et une activation d'une temporalité en constante transformation et l'appropriation de cette transformation fait partie de la cosmogonie. Cette compréhension du temps est partagée par la quasi-totalité des civilisations non-occidentales et s'oppose à la compréhension moderne/occidentale. Ainsi, par exemple, le danseur et chorégraphe japonais Hideyuki Yano (1943-1988) insiste sur les différences de conceptions du temps en Orient et en Occident. Pour lui, « Passé, présent et avenir n'étant qu'un, le temps circule dans tous les sens [...]. Puisqu'elle est intervalle, la distance est à la fois spatiale et temporelle : on peut la déplacer, la projeter dans le passé et dans le futur »³²². Pour le sociologue mexicain Rolando Vázquez, la pensée moderne développe la relation espace-temps dans le cadre d'une dichotomie entre la présence et la transcendance et dans une relation linéaire, continue, ou dialectique. Selon cette logique, « quand on parle du présent, on parle de l'instant du temps qui est dans l'espace et quand on parle de la présence, on parle de l'espace comme temps présent »³²³. Ainsi, il propose comme opposition à cette « réduction du réel à la présence » la notion de *precedence* comme un temps relationnel, dans lequel « le passé est toujours devant nous »³²⁴ :

Dans la philosophie moderne, il y a un dualisme entre immanence et transcendance. Mais quand nous pensons à la terre ancestrale, aux territoires des ancêtres, ce quelque chose d'autre que l'immanence et la transcendance, les ancêtres ne sont pas des surhumains ou des dieux, c'est ce qui a été vécu, c'est la mémoire. L'ancestralité c'est le temps de la *precedence*. La *precedence* serait ainsi ce qui est avant nous dans le temps

³²¹ Traduction libre de l'original : « (...) *el tiempo del mito es otro tiempo que irrumpe en la vida diaria del hombre mesoamericano. El tiempo primigenio de la creación original, la fractura del cielo y de la Tierra, la preñez de Coatlicue, el nacimiento de Huitzilopochtli, la muerte ritual de los Innumerables del Sur, el degüello de Coyolxauhqui, no sólo ocurre entonces, antes, en el tiempo-otro que es el tiempo del inicio, sino ahora y todos los días, porque todos los días el Sol mata a los astros, degüella a la Luna, sube las gradas de la pirámide ceremonial y se hunde cada tarde en las fauces de Cipactli, la Tierra. Por las tardes, sucede lo inverso. En la mente de los hombres mesoamericanos, antiguos y modernos, los dos tiempos míticos, el primigenio y el actual, se entrecruzan y se vivifican; de ahí que todo esté vivo y haya un diálogo con todos los seres del cosmos. (...)* » in : Jaime Labastida, « Alfredo López Austin, Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña », in *Juego de tiempos*, Primera edición (Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua, 2018), 22.

³²² Entretien entre Hideyuki Yano et Brigitte Salino, cité dans : Fontaine, *Les danses du temps*, 150.

³²³ Rolando Vázquez, « Aesthesis décoloniales et temps relationnels », in *La désobéissance épistémique : rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, Critique sociale et pensée juridique, no 2 (Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2015), 179.

³²⁴ Vazquez, « Precedence, Earth and the Anthropocene », 88.

et devant nous dans l'espace. C'est une temporalité qui n'entre pas dans la philosophie moderne. L'ancestralité ce n'est pas une mythologie, c'est une réalité³²⁵.

Nous reprenons le concept de « temps relationnel » de Vázquez - inspiré de ce qu'au Chiapas, Mexique, on appelle le *ancho presente* - qu'il définit comme l'« altérité radicalement multiple qui contient la pluralité de tout le vécu, une pluralité ouverte d'expériences, de mémoires ancestrales, de relations avec les autres, avec nous-mêmes et avec le monde »³²⁶, pour articuler un état de présence disponible à un espace-temps pluriel qui contient un *présent large*, comme une *étendue*, dans lequel le passé n'est pas fixe. Cela suggère un exercice de pluralité relationnelle qui travaille à partir d'une approche inclusive - des temps et des spatialités - comme dimension poético-politique pour expérimenter une *(re)prise de corps en milieu*, à travers la pratique chorégraphique ; une pratique qui s'ouvre aux écritures sensibles poussées à activer la possibilité de contempler et d'expérimenter le pluriel du temps et de l'espace.

Dans le processus de création de *K()SA*, nous avons voulu questionner, par l'exploration corporelle, cette temporalité suspendue, qui oscille entre un temps ancestral et un temps contemporain. La notion de temporalité comme un temps à ressentir dans le corps, est dans notre étude un jeu des temps³²⁷, qui invite à expérimenter par une performativité une transtemporalité, au sens de traverser et de se laisser traverser par des sensations du temps élargi (au-delà du présent, du passé et du futur) comme recherche chorégraphique. Nous avons donc tenté de construire une temporalité incarnée dans le corps performatif ; une *présence élargie* qui active le jeu des temps et qui le laisse transiter par des états de corps pour expérimenter comment donner corps et soutenir le ressenti dans une réflexion sur la temporalité afin de savoir si elle déclenche ou non l'apparition d'autres modes de compréhension et d'appréhension du cosmos.

³²⁵ Notre transcription libre à partir de l'entretien au sociologue Rolando Vázquez, Créolisation et décolonialité comme alternative à la Modernité, vidéo, 17 novembre 2020, École des Arts Décoratifs, Paris, <https://vimeo.com/497932125>.

³²⁶ Vázquez, « Aesthesis décoloniales et temps relationnels », 179.

³²⁷ Pour reprendre l'expression d' Alfredo López Austin, *Juego de tiempos*, Primera edición (Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua, 2018).



Image 31

La présence dans *K()SA* devient pour moi, en tant que corps scénique, une *présence élargie* qui connecte, dans l'espace de la scène, ma tradition d'origine et de mouvement avec ce qui a été vécu *avant*, et qui est en même temps *après*. C'est une *présence élargie* qui se remplit de savoirs ancestraux pour dialoguer avec les savoirs et les enjeux contemporains, les défis à venir. Encore une fois, il ne s'agit pas d'une représentation du rituel ni d'un passé qui n'existe plus mais d'un état de corps qui s'ouvre à la relation entre l'ancestral et le contemporain, à la reconnaissance de tout ce qui nous précède comme réalité présente.

Ce n'est pas dans la linéarité du temps que nous recherchons l'exercice de cette création chorégraphique. Il ne s'agit pas de chercher la concrétion du temps à travers le mouvement ; ce sont l'état de disponibilité du corps et les manières d'affiner la découverte de la dimension de temporalité dans l'inscription du mouvement, qui poussent à l'expérimentation d'une transtemporalité comme substance de l'imperceptible. Et c'est ainsi que la situation chorégraphique aborde l'existence d'un ressenti qui se transforme et se matérialise en énergie. Dès lors, incorporer dans notre écriture chorégraphique la notion d'un temps pluriel, c'est ouvrir le ressenti d'existence au-delà du corps humain et de l'espèce vivante. Ponctuellement, dans l'*architecture intime* qui est en train de performer, cela consiste à s'approcher d'un temps qui est dilaté dans la *présence élargie*, laquelle n'échappe pas aux trajets de la mémoire, à nos antécédents, à ceux qui nous précèdent. Cette dimension qui

dépasse l'instant présent et la grille « horizontal-vertical », donne une spatialité multiple au temps, une fonction oblique, une temporalité oblique³²⁸.

Nous sommes ici dans une pensée qui altère la forme de mise en relation avec le temps par un exercice performatif incarnant une fonction oblique. L'action de se détacher du sol comme la base qui nous soutient, de lâcher la terre comme surface d'appui, établit d'autres rapports avec les fondations et entraîne une instabilité du corps qui, à partir d'un ressenti des temps, crée la structure scénique. Les niveaux de proximité vers la terre réactivent le ressenti et ainsi, la chorégraphie, en termes ontologiques, trouve une place et aborde une écologie des savoirs³²⁹. Est-il possible de désapprendre le temps ? D'incarner les espérances de l'avenir, de désigner le passé ?

La découverte des correspondances entre le contemporain et l'ancestral, déclenche un ressenti du temps qui mobilise, à travers la pratique corporelle, un exercice de transtemporalité. Une force du temps qui nous échappe et que nous ne pouvons pas nommer de façon précise. Or, c'est une impulsion qui nous met en mouvement, nous questionne, une résistance créative que peut-être nous n'arrivons pas à comprendre totalement, et qui pourtant devient une impulsion dans l'exploration de la relation de notre *architecture intime* avec la dimension temporelle. Ouvrir cette dimension du temps, dans le cadre de cette pratique chorégraphique, c'est mettre en relation, depuis le lieu où nous nous situons, le corps tangible avec des paysages internes, cellulaires, avec des énergies qui nous précèdent ; un corps qui soutient une temporalité oblique comme un lieu possible pour nous relier à ce que nous sommes - avec les racines de ce qui nous déplace - et dont nous faisons partie.

La transtemporalité comme exercice chorégraphique connecte des sensations de temps : il s'agit d'accueillir et d'articuler l'existence de ce qui est en train de se vivre avec ce qui est en train de mourir. La pratique chorégraphique propose la porosité de ce processus de ressentir la transformation du temps, d'un rythme, comme une relation non-fixe. Comment penser le corps et comment le corps pense ? Nous avons établi le champ chorégraphique comme la situation à travers laquelle il y a recherche et création des états corporels qui nous traversent, inclusion du non rationnel dans une danse, ici entendue et vécue comme la possibilité d'expérimenter dans le corps la pratique des savoirs non-conventionnels. C'est ainsi que l'approche chorégraphique de ce mouvement est comprise dans le cadre d'une écologie de pratiques, en tant que lieu pour penser et chercher une source dans les mémoires du corps. Je pense que « l'ancestral »³³⁰ entendu comme ce qui nous précède, permet de reconnaître

³²⁸ En écho avec Claude Parent et Paul Virilio qui ont développé la théorie de la fonction oblique dans l'architecture (1964), définie comme « la fin de la verticale comme axe d'élévation, la fin de l'horizontale comme plan permanent, ceci au bénéfice de l'axe oblique et du plan incliné » dans : Virilio et Parent, *Architecture principe, 1966 and 1996*, 28.

³²⁹ Dans le sens de « favoriser l'idée que les savoirs non scientifiques constituent des alternatives au savoir scientifique » en Boaventura de Sousa Santos, *Epistémologies du Sud : mouvements citoyens et polémique sur la science*, 2016.

³³⁰ L'étymologie d'ancêtre, Provenç. *ancessor* ; espagn. *antecesor* ; ital. *antecessore* ; de *ante*, avant (voy. AINS), et *cedere*, marcher (voy. CÉDER). Le vieux français a *ancestre* et *ancessor* : *ancestre* répond au nominatif *antecéssor*, avec l'accent sur *ces* ; *ancessor* répond au régime *antecessórem*, avec l'accent sur *so*. On trouve des exemples où l'emploi de ces deux formes est régulier, la première pour le sujet, la seconde pour le régime ; mais, de bonne heure, elles furent confondues, comme *prestre* et *provoire*. C'est pour cela que dans le français moderne, la forme sujet *ancêtre* a prévalu contre l'habitude qui a fait généralement prévaloir la forme

non seulement d'où nous venons mais aussi que nous faisons partie d'un ensemble relationnel.

Dans l'exercice chorégraphique que nous proposons, il s'agit d'approfondir nos connaissances et nos ressentis en activant des mémoires et des énergies qui correspondent à une pluralité de temps. Le travail performatif d'une *présence élargie* dans *K()SA* appelle à une transtemporalité entendue comme une construction de l'ensemble dans lequel nos antécédents nous composent et nous traversent de manière cellulaire, historique et temporelle. C'est ainsi que le corps danse avec des charges et des négociations intimes et publiques, avec des lectures sociales et politiques : d'où venons-nous et quelle posture incorporons-nous ? Ces questions soutiennent diverses situations (d'origine, de gravité de notre *architecture intime*) que nous dynamisons à travers la situation de création. La situation de création dans le champ de la pratique chorégraphique est la proposition que nous faisons pour expérimenter d'autres manières contre – hégémoniques, de vivre une expérience dans laquelle le corps libère sa potentialité en donnant espace et temps au mouvement, ouvrant ainsi un *sentirpenser*. C'est par la rencontre avec soi-même, avec les autres corps, et avec une autre dimension spatio-temporelle, que nous ressentons la force de gravité qui s'exerce sur nous. Cette expérience chorégraphique crée par la dimension temporelle, un cadre nouveau de reconstruction d'une spatialité, d'un repositionnement possible de nos corps à travers nos écritures.

Notre proposition chorégraphique développe un changement dans les relations (par exemple, dans un rapport avec une pluralité du temps, avec une trace corporelle dans l'espace) par la production d'autres ressentis (de formes, de volumes, de tonicité, de toucher) qui génèrent une approche élargie de la présence. Une possibilité de faire expérience à partir de la (re)construction de notre *architecture intime* comme pratique relationnelle.

2. La spatialité et le changement d'axe

En suivant ma recherche sur la verticalité, je continue à réfléchir aux conventions spatiales et à questionner dans quelle mesure elles déterminent notre manière d'être au monde. Par exemple, dans les sociétés occidentales, la verticalité est la position par excellence, adoptée socialement. La suprématie de l'élan vertical configure nos corps, nos villes ainsi que la hiérarchie qui structure nos sociétés. Dans ce sens, Claude Parent proclame : « Vivre à l'orthogonale, c'est vivre une abstraction éloignée d'une nature profondément oblique »³³¹. La pratique de la danse verticale apporte d'autres lectures des corps dans l'espace, autres que celle des compositions orthogonales. Une réflexion sur la construction du monde comprise en angles droits et en lignes érigées peut être questionnée à partir de la façon dont nous nous positionnons dans l'espace : comment nous mettons-nous debout ? Comment nous levons-nous ? Comment nous tenons-nous ? Dans *K()SA*, je m'interroge sur nos appuis originaires (les pieds sur le sol) et je questionne cette origine en tant que propre à l'espèce humaine : se tenir debout. Puis, je teste l'inversion de l'axe - en renversant la

régime. L'ancien français avait le substantif féminin *ancesterie*, qui désignait l'ensemble des ancêtres ; il est dommage que ce mot ait péri. <https://www.littre.org/definition/ancêtres>

³³¹ Parent, *Entrelacs de l'oblique*, 20.

verticalité - pour examiner comment ces positionnements corporels pèsent au-delà du physique. Grâce à une corde, je me suspends et je cherche à élargir les positionnements corporels en me demandant comment nous nous soutenons-au-monde et qu'est-ce qui nous soutient ?



Image 32

Avec la verticalité à partir de laquelle nous nous enracinons, il y a la prédominance de l'angle droit, du point haut comme signe d'une hiérarchie et la tête comme sommet du corps. Je cherche, avec *K()SA*, à sortir des coordonnées, des axes et des discours homogénéisateurs, au profit de l'oblique : affronter les situations selon une autre configuration, incorporer une relation dynamique comme voie possible pour entretenir de nouvelles formes d'écriture, spécifiques, avec une correspondance entre présence et état de corps. Par exemple, soutenir l'incertitude, dont l'instabilité devient une opportunité pour créer d'autres rapports physiques, critiques et poétiques, de maintien du corps, nécessite de jouer avec les sensations, d'expérimenter ce qu'il se passe hors d'un équilibre.

Dans la recherche comme dans la création, il devient incontournable de se laisser imprégner par les doutes, par l'incompréhension qui colle à la peau. Cette écriture demande différentes approches de mise en corps des questionnements, de notre posture et de sa relation avec notre milieu. Dans notre cas, cela exige une extension de l'expérimentation, la recherche d'autres plis dans la pratique de la pensée du corps avec différentes matières : l'eau, l'air et la terre. Comment le rapport entre matière et densité nous fait ressentir un changement dans la façon d'être et d'expérimenter la gravité ? Comment ce ressenti change-t-il notre rapport au milieu ? La proposition est que les changements d'axes et la recherche d'autres formes d'équilibre, à travers des stratégies chorégraphiques, ouvrent des possibilités pour imaginer différentes façons de développer un engagement sensible en tant que tissu cellulaire et social, et cela se répercute au quotidien dans nos formes de réorganisation.

Un changement d'axe est souvent causé par un déséquilibre. Mais la perte d'équilibre est aussi l'opportunité de trouver une nouvelle position, de créer un nouveau rapport à l'espace, et ainsi un autre rapport à nos forces et à nos faiblesses intérieures. « Danser à

l'envers »³³², selon la proposition d'Antonin Artaud (1896-1948), procède d'un renversement métonymique ; il s'agit de contester la suprématie de l'élan vertical, de faire vaciller le corps, de le faire ployer sous son propre poids afin qu'il réinvestisse la terre et change notre rapport au monde. Ainsi, renverser les axes, comme proposition chorégraphique, est une invitation à explorer de nouveaux rapports à autrui et à notre milieu. Cela nous fait expérimenter la possibilité de créer d'autres espaces, d'autres temps, d'autres façons de concevoir le monde en redonnant au corps une place comme source de savoirs et de connaissances. Expérimenter l'inconnu comme force créatrice, se jeter dans le vide pour se reconstruire et accepter d'autres cosmogonies, fait envisager diverses formes de vivre (ensemble) pour le corps, en dialogue avec la gravité, le vide et le déséquilibre sur la terre, mais aussi en suspension et dans l'air et dans l'eau. Explorés notamment à partir d'une corde, pour rechercher les relations entre poids, espace, gravité et axes, ces dialogues permettent d'être en relation à une autre spatialité (vers la terre, dans l'eau et dans l'air) à travers l'expérience du changement d'axe ; et donc d'inclure divers points de vue, de position, d'écoute qui ouvrent la porte à de nouvelles approches dans notre rapport au monde. Ces mêmes aspects sont explorés dans l'eau où le rapport du corps en mouvement avec la gravité produit un autre renversement qui déplace aussi la pensée, comme si l'expérience corporelle prenait la parole en créant une rupture (de vitesse, de relief) pour parvenir au langage (écrit ou oral). Sur cette « dimension du corps d'avant le langage » Hijikata écrit : « Le manque de gravité dont le corps même s'aperçoit, m'apprenait les gestes de dévorer rapidement des formes flottantes dans une pensée éphémère »³³³.

3 Suspension, flottaison et vide

Je travaillais la verticalité et les questionnements sur le changement d'axe quand ma recherche a trouvé une autre profondeur, suite à ma rencontre avec le chorégraphe Fabrice Guillot qui m'a poussée à quitter le support du mur de la danse verticale pour explorer le travail corporel de suspension à vide, en soulignant le jeu entre contenu et contenant qui ouvre le champ des possibles ([voir K\(SA2\)](#)). Le vide offre différentes sensations de déséquilibre et cela permet de nous soutenir d'autres manières et de changer radicalement notre rapport à l'espace qui nous soutient et avec lequel nous nous reconfigurons en construisant une nouvelle écriture relationnelle entre corps et milieu. La construction d'un dialogue avec la gravité ouvre l'espace comme une fracture dont le vide génère le mouvement. En ce sens, le ressenti du vide nous offre l'espace comme possibilité d'être et, enfin, la possibilité d'agir à partir d'autres conditions d'appui.

³³² Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* ; suivi de *Le théâtre de Cruauté* (Paris : Gallimard, 2003), 34.

³³³ Hijikata Tatsumi cité in : Kuniichi Uno, *Hijikata Tatsumi : penser un corps épuisé*, Délashiné ! (Dijon: les Presses du réel, 2017), 69.



Image 33

Image 34

Danser avec la corde à vide est un rendez-vous pour renverser les coordonnées spatiales, une façon de mettre notre contenu corporel à l'envers et de tâtonner dans le vide. Le travail du vide, grâce à la suspension que la corde permet, est une rencontre, d'une part avec l'incapacité propre à la résolution d'un appui et d'autre part à l'échappement d'une écriture contrôlée de tous les mouvements. Les échecs permettent d'en désactiver les fonctions directes – celles de l'action même et du corps – et en activant par la même occasion un nouvel usage et des écritures possibles.

La corde est une matière qui devient essentielle à cette recherche car elle redéfinit l'espace, établissant un dialogue avec la gravité et la suspension. De plus, la tension de son « corps » incertain - la matérialité de l'objet - malgré sa verticalité, transforme la qualité relationnelle de matière à matière, entre corps : l'*architecture intime* et la corde. L'expérimentation avec la corde précise une pratique relationnelle qui prend sa place dans les qualités spatio-temporelles et donne lieu au poids que l'*architecture intime* en suspension met en évidence : la naissance d'une nouvelle codification de l'espace.

La corde qui relie le haut et le bas – on accroche la corde au point le plus haut de l'espace scénique et on en laisse traîner l'extrémité opposée au sol – scinde la pièce, comme si elle désignait un centre dans l'espace, une ligne qui en démarquerait le milieu. Puis, cette verticalité, au centre de l'espace avec le corps qui l'habite, se met à générer des circonférences. Cette corde trace au centre une ligne verticale, une possibilité de différentes hauteurs. La corde est une matière qui ratisse l'énergie, qui dessine une trace par sa qualité d'objet et qui se laisse mouvoir par l'extérieur. C'est la trace du mouvement de la corde, sa

distance et son poids qui s'entremêlent dans un mouvement différent et avec lesquels nous menons une expérimentation. Flairer le contrôle n'est en rien l'aboutissement de la tâche. L'intérêt est de sentir les relations qui s'écrivent scéniquement. Cela comprend principalement l'attention approfondie comme tension émise dans la dimension espace-temps par laquelle nous pouvons ressentir. Cette tension ne devient pas toujours une action : c'est une production de la *présence élargie*.

Dans ce travail, il y a un vécu d'amplitude, comme si l'espace et le temps étaient une seule unité dont nous faisons partie, une profonde sensation d'être un temps-spatial. La corde à vide accueille une sensation d'entre deux ; de « faire espace avec » et de devenir un temps qui n'attend rien d'autre que de faire partie d'un interstice vécu. Danser à vide est une rencontre entre corde et corps pour renverser des formes qui participent à la création de nouvelles tensions et aux diverses manières de nous (re)situer. Cela provoque des déplacements qui partent d'autres points d'appuis et la rencontre avec le vide ouvre à la pratique d'autres temporalités chorégraphiques, offrant une expérimentation d'un espace transversal, une obliquité qui nous traverse et génère d'autres références, hors des orthogonales. Le renversement du corps et la relecture de l'espace génèrent une nouvelle situation des axes, des tensions qui trouvent des déséquilibres et rendent corporelles les autres formes de stabilité : quelle surface de fond avons-nous pour nous positionner et quel travail corporel dynamisons-nous ?

Investir le vide est une façon de demeurer et d'entrer dans un jeu constant de référence – du lien entre matière corporelle et matière de la surface extérieure - qui exige un nouvel accord avec notre *architecture intime*, provoquant une nouvelle situation dans l'espace. Le vide est aussi une référence car il est une mise en exergue grâce à la pratique que la chorégraphie offre à un corps dans une création : par exemple, se remettre à la verticale avec la tête ou les pieds vers le sol. Une telle suspension concerne la manière dont nous pensons la configuration entre corps et espace et la façon dont un corps peut tenir hors du sol et plus précisément sans appui (par terre ou sur un mur). L'exploration du vide³³⁴ a ouvert un chantier de questionnements. Il n'est plus question seulement de notre position au monde. Le travail du vide comme recherche chorégraphique nous questionne sur ce que nous soutenons dans nos corps, sur la construction du monde et la façon dont nous nous positionnons.

À partir de la suspension du corps, nous interrogeons des notions d'intentionnalité qui ouvrent de nouvelles dimensions corporelles, comme celles par exemple du rapprochement de la distance, de la position soit vers le ciel soit vers la terre, le ressenti d'une proximité. Cette proximité engagée implique que le corps crée une conception du soi (-même) toujours renouvelée par et dans l'extension de l'espace. En ce sens, la dimension poétique renouvelle le regard sur la densité de la matière tangible que nous sommes et donne corps à ce qui l'entoure, à la porosité entre corps et espace et cela touche plus un sens du corps qu'une signification du corps.

³³⁴ Des vidéos autour de cette recherche disponible sur ; <https://vimeo.com/259656359>

La spatialité du temps, selon l'expression d'Alarcón Dávila³³⁵ que nous expérimentons dans *K()SA* est le fruit d'un travail avec la corde à ras de terre quand le contact est plus profond avec ce qui soutient la terre, qui à son tour, nous soutient ; c'est une temporalité imposée par l'espace d'en-dessous la terre. Ce dialogue qui fait évaporer les divisions entre spatialité vers le dedans et vers le dehors, change le rapport au corps qui nous soutient, générant la densité du mouvement qui demande une activité patiente, une tranquillité active. Il s'agit de soutenir le corps pour entamer une relation avec l'espace, au-delà de la surface visible où nous installons le corps. Dans la suspension à ras du sol, l'espace entre le corps et la terre est une spatialité surgie du ressenti qui comprend l'obliquité ; d'une gravité qui entraîne la création d'un état de corps. Dans ce champ chorégraphique cet « entre » que nous ressentons comme vide, interroge nos conventions à travers la mise en relation de nos positions corporelles dans l'espace. En ce sens, suspendre le corps - soit dans l'air, soit dans l'eau - provoque des tensions et des négociations qui révèlent la possibilité de prendre une autre position dans la configuration de l'espace et ainsi de changer de perspective. Danser avec une corde à vide cherche, dans le fait de soutenir le corps, à incorporer une densité provoquée par des états de gravité qui explorent la hauteur, la flottaison et la profondeur. L'écriture de *K()SA* formule des questionnements sur la place, le poids et le volume d'un corps suspendu dans un espace ; sur la gravité d'une *architecture intime*. C'est ainsi que dans cette création, je m'empare de la vaste question évoquée précédemment (qu'est-ce qui nous soutient ?) pour explorer la gravité relationnelle du corps et ouvrir des possibilités de mise en relation à partir de l'expérimentation sur nos origines en tant que corps et cela, afin de sentir comment nous nous enracinons dans l'espace (pour voler) et comment nous habitons notre présence aux temps comme une façon de donner du poids à notre *sentirpenser*.

Dans la micro-suspension (être à ras de terre) se révèle l'une des questions latentes de la création chorégraphique : qu'est-ce que l'expérimentation et la réflexion sur le soutien impliquent sur l'état de gravité du corps ? Quand le corps qui soutient l'effort grâce à la corde rend possible une distance avec le sol comme support, cela permet de travailler un ressenti spatial traversé par le vide. Et c'est dans cette écriture corporelle, entre flottaison et densité, que s'ouvre une spatialité du temps qui enracine l'apesanteur et donne une qualité de mouvement générée par la gravité ressentie.

Flotter et plonger avec l'eau

L'expérimentation - de la flottaison, d'être immergée d'être dans l'eau - offre un autre questionnement de la relation entre corps et milieu ([voir K\(\)SA3](#)). Nos corps vivent dans l'eau : nous soutenons et sommes soutenus par l'eau. Nous sommes formés par l'eau : à la naissance, nous sommes composés d'environ 80 % d'eau et cette donnée-là change aussi, à l'âge adulte 60 % de notre corps se compose d'eau. Environ 65 % se trouve au sein des cellules et le reste

³³⁵ Mónica Alarcón Dávila, « La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza », éd. par Universidad de Antioquia, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 37, n° 106 (15 mai 2015): 113-56, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2015.106.2542>.

voyage dans le sang et baigne nos tissus. L'eau est la principale composante du corps humain³³⁶.

La proposition de nous mouvoir dans l'eau devient une négociation de tensions qui permet d'expérimenter d'autres ressentis de poids, d'organisation, de tonicité, dont la reconnaissance de soutien, entre autres, s'avère être particulière. Ce dialogue d'un ressenti de gravité différent peut créer des changements dans les manières d'aborder la façon de se mouvoir. Quel poids donnons-nous à notre corps dans l'espace ? Quelle gravité nous incorporons ? Ce sont des interrogations qui passent par diverses strates : physiques et créatives, et divers niveaux : politiques et sociaux.



Image 35

Mon rapport au monde, depuis l'enfance, passe par le corps, ou plutôt par le mouvement du corps, d'une manière concrète. J'ai passé une grande partie de la journée dans l'eau à prendre plaisir à me mouvoir dans ce milieu et cela a développé un dialogue avec l'apesanteur dans cette atmosphère liquide, où j'ai pu expérimenter d'autres manières d'être. La pratique de la natation artistique (où l'on utilise les deux sens de la verticalité : la tête et les pieds) nous engage plus loin encore que ce qui nous soutient seulement dans l'eau. Par exemple, cela nous apprend à savoir trouver notre centre sans appui aux pieds, ou à libérer les jambes hors de l'eau...

³³⁶ Pour approfondir la relation sensible avec l'eau, voir ; Theodor Schwenk, *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*, 2014.

Cet élément me révéla que nous pouvons être, nous bouger et créer, à partir d'autres positions, dans d'autres postures et selon diverses manières (sur/sous) d'incarner le mouvement. Autrement dit, pour être stable il ne faut pas nécessairement avoir les pieds sur terre ; d'autre part, la réalité n'a pas qu'une seule facette, elle n'a pas une seule lecture de la verticalité (se tenir debout) ; d'autres verticalités sont engagées dans nos écritures au monde. Faire l'expérience d'un corps « sans haut ni bas », sans droite ni gauche, prouve que les coordonnées sont une convention. Si nous approfondissons ce point, des questions apparaissent : qu'est-ce qui nous soutient dans l'espace, et sur cette ligne d'accroche, que soutenons-nous à notre tour ? La réflexion en termes chorégraphiques cherche à s'ouvrir au temps relationnel et à construire d'autres façons de « sentir, ressentir et agir »³³⁷.

Dans quelle mesure un corps change lorsque nous changeons le milieu dans lequel celui-ci se meut ? Dans notre expérimentation, le milieu est forcément contraignant parce qu'il devient un point d'inflexion pour questionner le mouvement. Dans cette perspective, la notion de gravité du corps est intrinsèquement liée au mouvement généré dans l'eau, la terre et l'air. Cette importance du milieu s'est étendue dans cette recherche-crédation, aux prises de corps et ses formes d'expression qui soulignent le mouvement nuancé de la gravité, entre *architecture intime* et situation. Les flux de mouvement, l'énergie qui circule sont le témoin des allers-et-retours entre le corps et le milieu. L'énergie que nous déployons depuis l'intérieur du corps vers son enveloppe extérieure engage à son tour notre corps vers le milieu. L'intérêt de déployer cette énergie pour se mouvoir n'est pas seulement d'ordre physique, ni seulement de cause à effet : il est révélateur d'un rapport complexe - critique et poétique - des potentialités du corps. L'écriture chorégraphique tissée entre *architecture intime* et espace-temps dans lequel elle s'inscrit, réside justement dans un travail d'énergie attentif à la tension. En outre, nous prenons en compte le flux de cette énergie : comment la situation en est affectée et comment elle touche nos écritures du corps. Elle nous rappelle l'image du flux respiratoire. L'inhalation et l'exhalation que nous faisons plusieurs fois par jour semblent être des gestes presque automatiques, et c'est cette fluctuation entre entrée, passage et sortie d'air qui attire notre intérêt pour le flux. Quelle écriture du corps en mouvement peut-on réaliser à partir de cette tension ? L'intérêt dans *K()SA* est d'ouvrir une expérience des flux multidirectionnels d'impulsions qui se balancent grâce à cet élément flottant et persévérant.

Les pieds comme la tête, tous deux en même temps, peuvent être un appui. Pour le comprendre, figurons-nous l'image du corps en son milieu, dans une superposition de trois sphères, la sphère du milieu renfermant aux extrémités les deux autres sphères. Et, de la même manière que nous avons déjà visualisé le renversement corporel dans l'air, nous le poursuivons dans l'eau avec l'image d'un corps la tête vers le fond de la piscine et les pieds vers le plafond, en partant du principe qu'aucune des deux extrémités – ni les pieds, ni la tête – ne sont en contact avec une surface quelconque, c'est-à-dire que chaque extrémité du corps doit diriger sa force simultanément dans une direction opposée pour maintenir la verticalité. Un des éléments principaux de cette action simultanée des deux extrémités du corps sans un quelconque support d'appui, est que la zone d'appui possède un point de contact non

³³⁷ Des rushes de la recherche dans l'eau :

<https://vimeo.com/308418342>

<https://vimeo.com/300757500>

<https://vimeo.com/259581678> (corps suspendu et corps dans l'eau)

tangible : ni un sol, ni un plafond. Autrement dit, la surface d'appui peut être dans l'espace, et n'est seulement qu'en l'espace. Dans *K()SA*, l'appui est suspendu soit dans l'espace liquide, soit dans le vide : que ce soit debout ou à l'envers, le point de flottaison - dans l'eau et dans l'air - fait partie de la recherche sur le soutien - suspension et support - corporel.

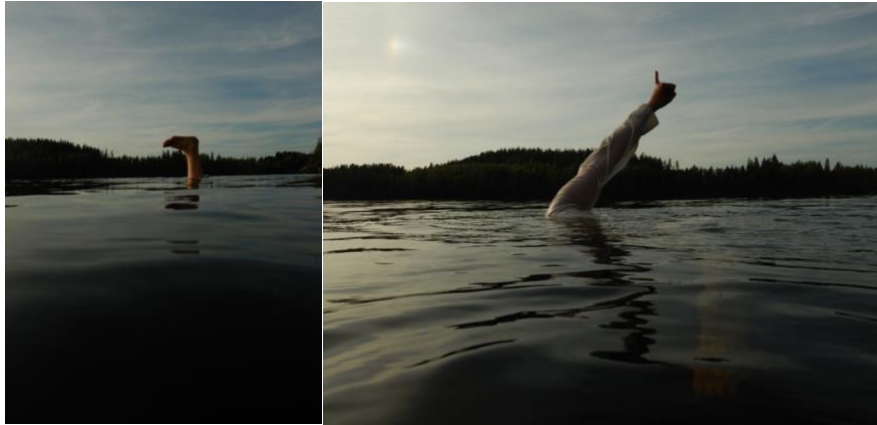


Image 36

En verticale, que ce soit les pieds vers le fond, vers la terre ou les pieds à la surface de l'eau, vers le ciel, aucune des parties finales de référence - tête ou pieds - ne touche un point précis ; c'est-à-dire qu'il existe un appui qui passe par l'eau et par l'air. Afin d'illustrer cet exemple, traitons d'un corps avec une technique sûre, si nous pensons le cas concret de la natation artistique ou de la danse verticale, l'appui (tant celui de la tête que celui des pieds) se trouve être précisément dans et en dehors du corps. Autrement dit, l'espace d'appui s'étend et n'est en outre pas figé. C'est un appui qui, malgré sa nécessaire activation, ne possède pas de surface externe spécifique, visible. Et cette évidence rationnelle que contient tout une expérimentation corporelle, permet d'analyser comment le corps soutient-contient des espaces en même temps qu'il est soutenu-contenu dans l'espace.

Évidemment il y a un appui interne, techniquement, au centre du corps. Cependant cette terminologie mérite de se pencher plus particulièrement sur les centres énergétiques du corps, un travail qui implique de nous concentrer sur diverses techniques et expérimentations dans l'eau et dans l'air, que cette thèse ne développera pas ici. Pour l'instant, il nous suffit de dire que les négociations qui se font entre les centres énergétiques du corps et l'espace, engendrent des relations à même de permettre une expérience d'un corps en suspension qui est intimement liée à la gravité spatiale à laquelle il est soumis et à l'emplacement de son propre centre de gravité. Il s'agit d'un dialogue des formes dans lesquelles le poids du corps se déplace en un espace donné. Cependant, ce qui nous intéresse est d'étudier comment ces formes corporelles, en dynamisant des espaces différents de gravité, produisent une écriture du corps ? La verticalité déplacée comme posture unique, engage une autre relation où *l'architecture intime* est reconfigurée à partir d'expériences

spatiales distinctes³³⁸. Et l'écriture du ressenti - gravitaire - du corps dans l'espace dans lequel il est contenu, amène la question : comment se soutient un corps ?

La question de la suspension modifie le ressenti de l'air et la hauteur à laquelle nous dansons change aussi les dialogues corporels avec l'espace et le temps. En quelque sorte la sensation de la respiration change, l'inhalation et l'exhalation transforment notre présence, et avec elle, le *sentirpenser* bascule. L'expérience d'un corps dans un espace donné rend visible l'éventail de formes possibles pour prendre position et adopter une posture afin d'observer les autres et le monde depuis cette autre perspective ; cela provoque de nouvelles manières d'être dans l'espace et surtout, cela multiplie les manières d'écrire le poids que notre corps détient ainsi que le poids social que nous donnons à nos corps. Comment pouvons-nous mobiliser ce même poids au sein de l'espace spécifique et comment la gravité du corps offre la possibilité de dynamiser nos positions à partir de l'incorporation d'autres manières d'observer une situation et d'incarner des états de gravité ?

C'est ainsi que le dialogue entre ce qui nous soutient et ce que nous soutenons dans *K()SA*, cherche à incarner des questionnements, dans l'étude complexe de notre *architecture intime* et relationnelle, sans pour autant chercher à contrôler les relations : la corde à vide impose des contraintes qui invitent à s'éloigner d'une écriture contrôlée et à laisser une forme relationnelle plus ouverte, non fixe. C'est ainsi que le corps en suspension et attaché à la corde, se balance, créant de nouveaux liens qui permettent de changer de point de vue. La corde pointe vers l'appropriation d'une liberté, fondée paradoxalement sur la contrainte qui est à l'origine du travail des déséquilibres. L'expérience de soutenir le corps, dans la proposition de *K()SA* fait bouger différentes lignes et rapports, génère des modifications sur des relations entre ce que nous contenons et ce qui nous contient, des accords entre l'extérieur et l'intime, qui modifient les manières de nous positionner et de nous restructurer. Par exemple, le fait de ne pas avoir un mur ou un sol comme surface d'appui, d'être dans la corde à vide provoque une réadaptation interne du corps qui découvre de nouvelles formes pour répartir les charges et cela change nos habitudes. La corde peut s'avérer incontrôlable, mais aussi, elle présente de puissantes limites que développe le jeu chorégraphique. Un dialogue avec la gravité prend corps et l'apesanteur advient pour développer une écriture chorégraphique.

Cette ouverture du corps à une expérience où l'état d'alerte joue avec l'imprévisible, en laissant passer ce qui advient, fait du corps le lieu d'un trajet : « Cet être du trajet s'invente par la sensation de poids et redonne à la gravité sa force, sa puissance émettrice de réalité »³³⁹ affirme Paul Virilio. Cela engage une conception du corps comme passage, laissant advenir dans l'expérience, le jeu des articulations produites par la dimension du temps et de l'espace. Ce contact ludique des relations se joue dans *K()SA* entre la structure osseuse et la corde, entre l'eau et les organes, entre les cellules et les matières scéniques ou entre la temporalité et la tension musculaire. Ce n'est pas seulement la sensation du mouvement qui se joue, ni

³³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel 4 (Paris : Gallimard, 2009), 344 : « il y a autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes ».

³³⁹ Paul Virilio, dans *Danses tracées*, Éditions Dis Voir, Paris 1991, p 51.

seulement le mouvement de la sensation³⁴⁰ qui se produit, mais surtout la possibilité de ressentir et d'incorporer d'autres sens sur scène :

Au départ, il y a un désir de suspension. Éprouver la sensation de quitter le sol, de sentir le vide, renverser les perspectives entre le bas et le haut, bousculer ses référentiels et ses points d'appui. [...]

Au départ, il y a aussi un désir de renversement vers cette terre, l'idée d'approcher le sommet du crâne du monde d'en-dessous, d'y déverser sa pensée. Avoir la tête en bas, c'est aussi s'inscrire dans une cosmogonie qui commence au-delà du ciel et plonge bien en dessous du sol.³⁴¹

Au niveau de l'écriture chorégraphique, la suspension du corps, produit une manière autre d'écrire le poids d'une *architecture intime*, de sa spatialité et de sa temporalité. De même, suspendre le corps nous apprend à écrire sensiblement depuis une autre conscience spatiale, car le corps en flottaison - dans l'air ou dans l'eau - restructure les vécus à sa façon. Le danseur étasunien Steve Paxton (1939) écrit :

Considérant l'effet de la gravité sur tous nos tissus et jusqu'à l'eau contenue dans nos cellules, je me dis qu'on peut la voir comme une combinaison complexe de facteurs produisant une conception générale du « moi », en mouvement ou non. Il suffit de modifier certains de ces facteurs, même émotionnellement ou mentalement, et les propriétés du rapport à la gravité changent aussi³⁴².

Ainsi, dans le rapport à la gravité de K()SA - entre flottaison et suspension -, et au sein des éléments qui imposent une cadence singulière dans la contrainte et la limite, je m'interroge : qu'est-ce qui nous soutient ? Car entre la corde et le corps, dans l'espace des coordonnées renversées, plongée entre les constellations, au ras du sol et du sous-sol liquide, la recherche des états de gravité fait émerger l'interrogation : à quoi nous (r)accrochons-nous ?

³⁴⁰ Aurore Desprès écrit que « Le mouvement de la sensation et la sensation du mouvement sont des vibrations oscillantes entre deux pôles ou deux niveaux. En prélevant le moment précis de leur pointe acméique, le geste poétique fait émerger l'espace d'un « instant », le sensible comme événement, et suspend cet « instant » d'une émergence fragile dans la présence d'une éternité. » dans : Aurore Desprès, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique*, 2004, 7.

³⁴¹ Article de presse sur l'étape de travail de K()SA présentée au Vivat dans le Festival Vivat la danse ! à Armentières, le 2 février 2019 : Marie Pons, « Le moindre geste », *Les Démêlées, critiques locales de danse, chorégraphie, performance*, Hiver 2018-2019.

³⁴² Paxton, *La gravité*, 33.

Chapitre 4. Le processus d'écriture pour la scène

La pratique et la réflexion de l'écriture du corps génèrent des dimensions poreuses de temps et d'espace qui traversent divers états de présence. J'aborde l'expérimentation sur la *présence élargie* et sa relation avec l'espace-temps performatif à travers la pièce chorégraphique *K()SA*, qui incarne une urgence : explorer des tensions dans un travail d'intensités en mouvement où l'expérimentation trouve sa propre écriture. Une écriture chorégraphique qui incite à poursuivre avec rigueur un processus qui donne de la densité à l'état relationnel des énergies, engagées dans une traversée qui reconfigure une spatialité et ouvre le ressenti profond des matières en mouvement, en retraçant un cheminement au beau milieu d'une structure chorégraphique qui crée des expériences pour questionner les états de gravité d'une *architecture intime*.

Dans l'écriture chorégraphique de *K()SA*, nous menons un exercice à partir de la correspondance entre l'inquiétude qui soutient la pratique (peser, graviter) et une réflexion imprégnée de l'œuvre poétique de l'argentin Roberto Juarroz qui s'inscrit sous le signe de la verticalité. L'exercice consiste à connecter divers états pour créer une porosité entre recherche et création grâce à une graphie qui naît du mouvement corporel traversé par un *sentirpenser*. Une méthode d'écriture qui cherche des liens entre les différents registres et dynamiques grâce aux *entre-temps* qui obligent le corps à se rendre disponible aux différentes énergies et à explorer sa trace dans l'espace. Ces *entre-temps* à travers la poésie verticale de Juarroz, sont un appel à se préparer pour une mise en écriture singulière qui accorde la tonalité et le toucher, dans la graphie corporelle pour maintenir un flux dans l'écriture chorégraphique. C'est comme élément fonctionnel que la poésie est devenue une partie de la méthode d'écriture pour *K()SA*, en résonance avec Guattari :

je considère la poésie comme l'une des composantes les plus importantes de l'existence humaine, pas tellement comme valeur, mais comme élément fonctionnel. Nous devrions prescrire la poésie comme l'on prescrit des vitamines³⁴³.

Au sens large, la dimension poétique est un compromis *entre des temps* pour laisser venir des relations inattendues et pour ressentir des cheminements, dans des

³⁴³ Félix Guattari, São Paulo, 1982 ; citée dans : Suely Rolnik, « La mémoire du corps contamine le musée », trad. par Joël Girard L. Claudio Pfeil, *Multitudes* 28, n° 1 (2007) : 71-81, <https://doi.org/10.3917/mult.028.0071>.

expérimentations qui laissent advenir ou qui cherchent des moments d'activation pour prendre une position précise dans une situation. Les *entre-temps*, par la voie des poèmes, correspondent ainsi à une envie d'être ouverte à la rencontre de divers registres dans la recherche-crédation ; de porter une attention à ce qui se produit, autant qu'à ce qui n'apparaît pas, et à une possible émergence d'une graphie pour libérer l'écriture. Ce processus d'écriture contient des aller-retours entre la composition des séquences chorégraphiques et la production des textes et les poèmes donnent lieu à un *temps de préparation* entre les écritures. À l'image d'un cycle respiratoire, les *entre-temps* - par les poèmes - ont un effet de *nettoyage* pour créer un état de réceptivité et s'accorder pour recevoir les temporalités « entre » des écritures. Ainsi, les *entre-temps* nous suggèrent un mouvement dans l'écriture, entre le flou et la rigueur, la rencontre et les rendez-vous manqués qui composent un flux dans le processus de création. Est-il possible d'articuler la traversée entre l'expérience et la théorie, entre les déplacements de ce qui est et de ce qui n'est plus, dans le cheminement de l'écriture chorégraphique ? Comment les *entre-temps* accompagnent-ils le processus chorégraphique consistant à éprouver la pesanteur de la pensée et la matérialité de la chair ? Je tente d'explorer ces questionnements en m'intéressant à la poésie verticale (1958-1993) de Juarroz comme point d'inflexion pour parcourir la rencontre entre l'action et la sensation, entre reposer et dynamiser l'*architecture intime* au cours d'un état performatif qui incorpore, entre un mouvement et un autre, la présence à soi en porosité avec le milieu. Dans cette *présence élargie*, il s'agit de se rendre disponible pour accueillir d'autres sens, pour « cultiver et intensifier des qualités d'expérience »³⁴⁴. Cette présence demande à la fois une attention et une tension : une ouverture, une béance pour penser et peser en tant que corps dans une approche chorégraphique. Une pratique du corps en tant qu'être pensant que je propose d'étayer dans la création de *K()SA* et qui prend comme stratégie d'écriture la poésie verticale de Juarroz. Je cherche à expérimenter des potentialités du corps performatif pour déclencher une écriture chorégraphique qui explore la densité des états de corps. Une *architecture intime* qui se déplace entre la création de mouvement et un processus critique donnant lieu à des

³⁴⁴ Yves Citton à propos du savoir-vivre, Erin Manning et al., *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*, 2018, 123.

problématiques tels que : comment le corps contient/soutient des réflexions en même temps qu'il est contenu/soutenu dans une action ?

La dimension poétique à laquelle nous faisons référence mériterait une recherche à part entière, qui approfondisse le caractère de *poiesis* ; mais dans cette étude, nous signalons seulement l'importance des *entre-temps* comme élément qui relie et déclenche le *sentirpenser* du corps en mouvement dans la construction d'une écriture critique qui tisse création et recherche. Sans vouloir donc réduire le poétique à la poésie, j'incorpore ses *entre-temps* dans le processus de création de *K()SA*, parfois enracinés depuis l'échauffement d'un état de corps et parfois pour s'orienter vers un autre registre écrit. Par exemple, au début ou au beau milieu d'une partition chorégraphique, les poèmes de Juarroz donnent le *la*. Comme si, par la poésie, se reconfortait une écriture qui n'arrive guère, constituant une respiration en regard de ce qui manque, de ce qui s'échappe. Autrement dit, la poésie est une possibilité, un encouragement à chercher ce qui ne peut encore être saisi³⁴⁵; les *entre-temps* poétiques façonnent un lieu entre chercher et créer. Cet exercice tente de dynamiser le discours et entraîner la production sensible d'une *(re)prise de corps*. Dans le but de laisser surgir une structure chorégraphique, les *entre-temps* cultivent le tissage entre une pensée et un ressenti pour créer et pour donner place à une énonciation. Voici un exemple d'écriture chorégraphique réalisée dans le studio de danse :

Je commence à marcher en lisant des poèmes de façon aléatoire et je donne du temps à l'improvisation et au désir d'écrire. Je laisse l'expérimentation prendre son volume pour donner lieu à l'insoupçonné, l'inconnu, l'indéfini. Puis, je questionne quoi et comment noter le ressenti du mouvement. Des allers-retours entre corps-partition, pour trouver une correspondance, peut-être une séquence chorégraphique à enregistrer. Après cette recherche en mouvement, la lecture d'un poème, ou de plusieurs... font la transition pour entreprendre la rédaction et j'écris ce qui correspond à « donner de la gravité » à la pensée qui vient de se mettre en mouvement. Puis, la difficulté à trouver le flux – des mouvements et des phrases – arrive, et je m'accroche là où il est possible de continuer à énoncer l'architecture intime pour, peu à peu, poursuivre une écriture sur sa gravité. J'accueille la rencontre, d'être soi et de se

³⁴⁵ « C'est dans le temps vertical d'un instant immobilisé que la poésie trouve son dynamisme spécifique ». Gaston Bachelard, *Le droit de rêver* (Paris : Presses universitaires de France, 2013), 232.

décentrer de soi-même, comme forme d'écriture introduisant des possibles. La moitié de la journée est passée, je reviens aux poèmes, je nettoie l'état de corps pour focaliser un travail, par exemple, à partir de la peau qui recouvre certains os, pour une écoute plus précise de ce que l'architecture intime porte en se mettant en relation avec les autres éléments de cette pièce chorégraphique - comme les œufs de caille - qu'est-ce qui apparaît de ce lien sans une lecture a priori ? Je me concentre sur le flux que cette expérimentation ouvre à une notation sur le ressenti. Je reviens à la rédaction pour déplacer le regard ; pause, parfois lecture à voix haute du texte, parfois j'efface direct. Puis, plonger dans le corps pour laisser la trace arriver ; j'écris à nouveau par le mouvement corporel en laissant place au chaos des écritures ; encore des aller-retours, des pauses et des improvisations, pour accueillir les partitions et des notes qu'incarnent la singularité de cette création. L'écriture se tisse entre l'exercice sensible et critique qui met en mouvement. Je cherche à pétrir la matière corporelle pour approfondir dans la consistance de l'expérience et pour appréhender la construction des rapports à partir d'une qualité de sentirpenser affinée par des « entre-temps ».

Diverses étapes et diverses formes d'écriture façonnent le processus de cette création qui cherche dans la (re)prise de corps à explorer un tissu d'expériences qui clarifient, voire complexifient, les notions, élargissant le *sentirpenser* aux potentialités du corps. Effectivement, la confrontation des notions du corps et de la recherche corporelle en mouvement donne des écrits, parfois non-linéaires, de la pensée et de la pratique du corps qui se mettent en « ébullition » dans l'action corporelle. Nous tentons, à travers une pratique holistique de recherche-crédation d'entraîner une connexion sensible et critique, qui laisse émerger une écriture capable de mobiliser tous les sens et de libérer des non-sens. Il ne s'agit pas de poser un discours sur le corps, il s'agit de donner lieu à la poétique du corps et de soutenir l'ensemble des potentialités comme substance singulière qui œuvre en lui. Les potentialités du corps prennent, dans la création, la forme d'une recherche en mouvement qui vise à explorer la gravité de *sentirpenser*, des temporalités de la (re)prise de corps ; d'autres stades de la présence, une spatialité née à partir d'autres correspondances entre corps et milieu. Une prémisse s'impose dans ce processus de bâtir l'*architecture intime* : la création tisse la pensée et l'action dans une écriture chorégraphique qui tente une construction incorporée de la dimension tempo-spatiale. C'est une composition qui, dans sa quête d'une compréhension intime de soi, tâtonne dans des dialogues gravitaires.

Dans *K()SA*, je cherche trouver un rythme à partir des temps expérimentés dans l'écriture chorégraphique scénique. C'est un travail presque artisanal d'écriture corporelle comme celui auquel Silvia Rivera Cusicanqui fait référence quand elle écrit : « Lorsque vous écrivez, respirez profondément. C'est un métier d'artisan, c'est un geste d'ouvrière. Et quand vous lisez ce que vous avez écrit, respirez à nouveau jusqu'à ce que vous sentiez qu'il y a un rythme. Les textes doivent apprendre à danser »³⁴⁶. C'est l'exercice d'une *présence élargie*, celle évoquée depuis les corpographies, comme un état de corps dans lequel la relation au temps contient l'ancestral, le présent et l'avenir comme profondeur d'une construction de temporalité. Nous envisageons une écriture chorégraphique qui laisse advenir les tensions d'une attention, pour composer ultérieurement avec les matières scéniques (la corde, les œufs, l'eau) afin de dynamiser la présence ouverte à écouter et à laisser faire.

De façon plus précise, il s'agit d'une écriture chorégraphique qui trace l'état relationnel d'une *présence élargie*, entre ce que nous contenons dans notre *architecture intime* et comment nous sommes contenus dans l'espace-temps. Par exemple, dans *K()SA* au moment chorégraphique de l'installation des œufs³⁴⁷ nous entrons dans une action directe qui exige d'être dans un état presque méditatif. S'accorder à chaque fois devant la minuscule matière devient une action répétitive mais pas automatique car c'est le fait d'être pleinement dans le moment de résonance qui devient grave pour accueillir une pluralité d'espace-temps dans l'action performative. Le danseur et chorégraphe japonais Ushio Amagatsu écrit, à propos de cette expérience : « À l'instar de l'œuf qui se tient debout en maintenant un dialogue avec la gravité, tous les hommes se tiennent debout sur la terre, reliés au sol par un seul point, infime, la plante des pieds. Ainsi, le fait de « faire tenir un œuf debout » évoque très fortement pour moi l'universalité du corps »³⁴⁸.

Avec la recherche et la création de *K()SA*, je m'interroge sur le corps comme matière avec laquelle nous entrons en relation avec le monde et je cherche à expérimenter sa potentialité dans les relations possibles entre objets, temps, espace. Par exemple, en éprouvant la prise du poids du corps et des objets, en sentant le volume qu'ils provoquent ensemble, j'expérimente des ressentis qui révèlent d'autres états de gravité. Effectivement, dans l'expérimentation avec des objets, le travail accueille ou rejette le mouvement et donne de la place à un espace sensible, tisse des relations qui créent l'ensemble scénique. Cette approche, qui vise le travail des objets comme autant d'autres matières ayant la qualité de devenir sensibles, déclenche le questionnement suivant : comment un corps vivant se laisse

³⁴⁶ Notre traduction de l'original en espagnol : « *Cuando escriban, respiren profundo. Es una artesanía, es un gesto de trabajadora. Y cuando lean lo que escribieron, vuelvan a respirar hasta sentir que hay un ritmo. Los textos tienen que aprender a bailar* ». Cité dans : Veronica Gago, « Silvia Rivera Cusicanqui : Contra el colonialismo interno », *Revista Anfibia*, 14 août 2015, <https://www.revistaanfibia.com/contra-el-colonialismo-interno/>.

³⁴⁷ Cette séquence peut se voir à partir de la min. 7 en ; <https://vimeo.com/482249476>

³⁴⁸ Ushio Amagatsu et Kyōko Iwaki, *Ushio Amagatsu: des rivages d'enfance au butō de Sankai Juku*, trad. par Anne Regaud-Wildenstein, 1. éd (Arles: Actes Sud, 2013), 91-92.

toucher, se laisse mouvoir par d'autres éléments, par d'autres corps que nous ne considérons pas vivants ?

L'intérêt de transformer les manières d'interagir réside dans l'envie de donner corps aux autres écritures qui transforment – même pour un instant seulement – le sens³⁴⁹. L'un des postulats pour cette écriture chorégraphique est de laisser les relations se produire, laisser les actions se transformer d'elles-mêmes, entrer en corrélation avec le laisser advenir et le besoin de laisser la situation, public inclus, nous transformer. Se mettre en relation, se laisser toucher, émouvoir et se mouvoir à partir d'autres matières, sont des moyens de prêter attention aux manifestations du vivant comme aux phénomènes non-vivants. Le potentiel du corps dans *K(/)SA* est d'octroyer une place aussi à la part de soi-même manquante, et de faire le lien dans l'espace avec ce que nous ne sommes pas.

Un jeu relationnel se tisse entre l'*architecture intime*, la texture de matières scéniques et la constitution d'un espace-temps. Dans ce flux chorégraphique, je porte attention aux écritures qui se déplacent entre des images actives, des mouvements du tissu cellulaire, des oscillations à peine suggérées... La respiration, comme nous l'avons précédemment décrit, accompagne ces déplacements ; son mouvement focalise l'image du diaphragme, et l'inspiration et l'expiration³⁵⁰ montrent comment cette navigation entre être contenu et devenir contenant poursuit sa traversée relationnelle.

Ce jeu de *faire ensemble* consiste à devenir un *corpus* d'éléments sur la même scène (matières, espace, *architecture intime*...) qui articule des relations possibles, incertaines et inconnues. À partir de cette scène vont s'enclencher les déplacements de l'ensemble de ce *corpus* comme centres producteurs d'énergie, de mouvements et de silence qui provoquent diverses lectures. Finalement, l'écriture chorégraphique atteste la production de changements de sens - dans les positions ou dans les questionnements – et dans notre cas, elle produit un autre ressenti de l'état de corps, présent à partir de l'interaction entre *architecture intime* et vide.

³⁴⁹ Després écrit : « Croire à la puissance transformatrice des sens, consiste à « jouer », et jouer signifie faire un acte créatif » dans : Després, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine*, 2004, 256.

³⁵⁰ En cette thèse, nous avons données auparavant la description du flux constitué par le fait de laisser entrer de l'air de l'espace, laisser sortir l'air dans l'espace, il y a un voyage de cet air à l'intérieur, dans ce geste d'apparence bidirectionnalité (d'entre et de sorti de l'air). Comme si chaque respiration générait des espaces, l'inspiration emmène des espaces de l'extérieur vers l'intérieur, puis, l'expiration sortira des espaces de l'intérieur. Si nous nous concentrons sur ce flux, le corps devient ce moyen, le médium de passage. Cette image nous aide à contempler ce que nous contenons d'espace et des espaces, et que nous sommes à la foi, contenus par l'espace.

J'explore à travers la matière corporelle et les matériaux chorégraphiques, les rapports entre l'intangible et le concret ; un exercice des potentialités du corps pour se mettre en relation avec l'indicible. C'est dans cette vibration que nous accueillons le vide pour faire place à ce qui nous précède et à ce qui nous arrive. Le travail du sensible dans *K()SA* advient lorsque la dimension poétique incarne la composition d'efforts, d'énergies intégrales, où le vivant et le vécu coïncident et finissent par se transformer, s'écrire à partir d'autres références à l'espace, à l'imagination, et aux ressentis. Cette écriture du corps intègre nos sensibilités et nous donne d'autres lectures possibles. Effectivement, nous faisons référence à un autre projet de corps, ce que la chercheuse en danse Aurore Després, appelle « un projet du corps qui s'énonce dans le champ ontologique et politique : à un projet de corps 'formé' se substitue ce projet de corps 'qui se déforme' ou bien 'qui se transforme' et qui aurait pour élément fondamental les ressources des transformations du sensible »³⁵¹.

La pensée en mouvement et les interrogations des corps scéniques comme matière chorégraphique, déplacent certaines notions posées et nous imposent des renouvellements ; elles réclament de désapprendre certaines appréhensions en nous immergeant dans de nouvelles conceptions, de nouvelles postures et d'autres formes de relations possibles. Dans le contexte de la création scénique, penser le corps comme matière et penser cette matière en mouvement, questionne l'acte même de ressentir que le corps est en train de bouger comme une partie de l'ensemble relationnel.

Dans le processus chorégraphique de cette pièce, il n'y a pas une seule manière d'écrire, ni une unique formule. L'écriture chorégraphique de *K()SA* contient des séquences qui émergent des enjeux sociaux, il y a en a d'autres créées à partir d'une notion spécifique que je teste par des stratégies chorégraphiques et encore d'autres qui naissent directement dans le corps en mouvement et qui ne cherchent pas de traduction en mots, tandis qu'il y a des séquences qui émergent dans le ressenti. Par exemple, à partir d'une expérimentation performative, la pensée et le poids du corps créent une écriture du texte par la chair et cette démarche invite à creuser davantage pour trouver le registre de l'écriture qui laisse émerger

³⁵¹ Aurore Després, « Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique » (Thèse de doctorat en Danse, Paris, Paris 8, 1998), 5.

une *(re)prise de corps* afin de laisser ouvertes les relations qui potentialisent d'autres lectures et écritures chorégraphiques.

Je me suis attelée à rechercher comment les états de la *présence élargie* accueillent une écriture du corps qui cherche d'autres temporalités, au-delà du seul ressenti du présent, d'autres potentialités du corps pour réfléchir et créer de nouvelles mises en relation : critiques, physiques, poétiques, avec le cosmos. Depuis une pratique chorégraphique, nous nous occupons de développer des stratégies qui activent notre *architecture intime* par une écriture du corps en construction qui éprouve une expérience de *(re)prise de corps*. Dans cette acception, la chorégraphie va au-delà de la simple recherche d'une maîtrise des corps dans le temps et dans l'espace, ou d'une *expérience du monde*. Cette étude cherche à co-construire un cadre relationnel dans lequel pratiquer une écriture du corps comme une manière de ressentir l'existence profonde des mondes et saisir notre vécu.

Le processus de création de *K()SA* nous donne la possibilité de découvrir ce que nous pouvons créer ou recréer à travers une trace localisée et une *présence élargie* ; expérimenter des coordonnées à partir desquelles nous incorporons un ressenti des axes d'espace et de temps, d'où nous approfondissons l'exercice d'une dimension plurale. Cette découverte touche les mémoires et plus profondément, des savoirs ancrés dans le corps : qu'est-ce que je porte ? Qu'est-ce que j'accueille et qu'est-ce que je peux transmettre ? Et finalement, à quelle tradition j'appartiens ?

La tradition est comprise comme une possibilité de nous affirmer par le corps et surtout de dynamiser nos racines, de prendre possession dans le corps d'un héritage, d'un élément que nous pouvons recueillir, une ritualité par laquelle nous nous laissons traverser. Alfredo López Austin écrit dans ce sens : « Il y a des phrases congelées. Personne ne connaît leur sens ni leur origine. Elles ont, toutefois, un but précis et pour cette raison et pour leur mystère on dit qu'elles sont rituelles. »³⁵² Dans notre création chorégraphique, ce travail de la tradition n'est pas nécessairement narratif, et n'exclut pas une transmission de traversées des énergies qui nous précèdent. La tradition à laquelle nous faisons appel est comprise comme une occupation corporelle et cela peut devenir une construction dans l'*architecture intime* qui trace une adhérence, une reconnaissance d'un écho en rapport avec nos antécédents, les corps qui nous ont précédés. Ces questions, sur une gravitation dans la dimension temporelle, ont besoin d'une analyse et d'un processus performatif profonds. Or, la pratique chorégraphique donne une possibilité de tester, ressentir et délimiter ce qu'un corps veut soutenir ou pas, ce qu'un corps peut créer et surtout ce que nous incorporons.

³⁵² Notre traduction de l'original ; « Hay frases congeladas. Nadie sabe su significado ni su origen. Tienen, sin embargo, una oportunidad precisa, y por ello y por su misterio se les dice rituales. » Jean Meyer, éd., *Egohistorias: El amor a Clío* (Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993), <https://doi.org/10.4000/books.cemca.3367>.

Notre proposition est d'activer cette tradition, lors de la création chorégraphique, comme manière de nous approcher de là où nous sommes.

K()SA contient les doutes, les intuitions, les urgences créatives de cette thèse, c'est une pièce qui tisse des questionnements et des envies. Après beaucoup d'apnées, à force de plonger et de renverser le corps, l'inconnu du corps continue de m'attirer, afin d'aller au-delà de la logique rationnelle et d'en rencontrer les potentialités mystérieuses corps en explorant d'autres positionnements en lien avec d'autres lectures du cosmos. La recherche et la création constituent ici le cœur dans lequel battent les questionnements ontologiques des éléments de la chorégraphie que nous étudions et pratiquons comme des fondamentaux - l'espace, le temps et le mouvement - et qui donnent un cadre pour étudier les potentialités du corps.

Le corps qui contient le poids d'une *architecture intime* dans *K()SA* est contenu dans différents milieux ; dans l'eau, dans l'air et dans la terre, et expérimente diverses relations avec l'espace et le temps qui génèrent des états de gravité révélateurs de la densité du corps. Cette écriture des sensations de gravité trace les allers et retours entre le corps comme contenant et le corps comme contenu. Ainsi, elle délimite ce que l'*architecture intime* peut ou ne peut pas contenir. Dans *K()SA*, je cherche des relations obliques avec un espace et un temps, définis chorégraphiquement, pour accorder mon corps avec le milieu et ressentir la densité qui émerge à partir de la mise en situation de la gravité du corps. En ce sens, *K()SA* est une création qui active d'autres manières de se soutenir en tant qu'*architecture intime* : elle incarne ma manière d'épurer les questions sur les problématiques relationnelles, d'expérimenter des doutes et de créer des possibilités à partir d'une pièce chorégraphique qui invite à continuer la réflexion sur l'état relationnel.

CONCLUSIONS

Cette recherche interroge le savoir du corps révélé par la chorégraphie qui le met en pratique à travers la création et l'exploration d'un *sentirpenser* « *du corps, par le corps, avec le corps, depuis le corps et jusqu'au corps* » (Introduction). La situation de création devient un lieu d'expérience pour reconnaître les potentialités du corps appelé à produire une qualité différente dans ses formes d'agencement et de relation au monde. Dans ce cadre, nous avons réfléchi à des stratégies chorégraphiques qui dynamisent et libèrent divers sens par l'acte de *s'écrire* : ce que nous avons nommé les *corpographies* (Premier Partie, Chapitre 4) mettent en œuvre une *présence élargie*, combinant puissances intimes et tensions pour bâtir l'*architecture intime* dans un processus de (*re*)*prise de corps* qui s'inscrit dans une mise en relation plurielle *avec* - et pas seulement dans - l'espace-temps.

Les écritures du corps questionnent le *geste de créer* qui est au cœur de mon travail, développé à partir d'une pensée, d'un sentir et d'un agir chorégraphique. Tous les projets inclus dans cette recherche-crédation tendent à produire des mises en relation à la fois critiques, physiques et poétiques. Cependant, les corpographies incluses dans cette étude - avec et pour d'autres corps - n'ont pas pour but de devenir des chorégraphies à présenter sur scène. Elles font partie de la méthode de recherche des potentialités du corps à partir d'un champ *expansé* d'expérimentation. Ce que résume le créateur du Gaga mouvement en ces termes :

[...] Je parle d'une danse d'où l'on observe et regarde le monde, et non pas d'une danse où l'on se regarde soi-même. Et pas besoin d'être danseur pour danser. Il faut être à l'écoute du corps. De ses blocages et libertés, trouver une façon personnelle d'être *groovy*, en dehors de toute musique. Faire des spectacles, c'est tout autre chose. On parle alors de chorégraphie, d'utilisation de l'espace, de scénographie, de début, de milieu et de fin. C'est un acte de composition, pas un acte de danse. C'est complètement différent.³⁵³

Nous précisons que les corpographies que nous proposons comme modèle peuvent accueillir une écriture passant par un traitement spécifique de composition (une sorte de schéma, partition, notation, etc... qui génère un système chorégraphique). En ce cas-là, elles peuvent devenir des chorégraphies mais notre proposition d'écriture des corps depuis la pratique collective, ne donne pas comme but la représentation scénique ; et parfois même, passer par un système de production chorégraphique n'est pas l'objectif (comme c'est le cas de certaines interventions en prison). La seule écriture qui est pensée comme une véritable partition chorégraphique sur scène et fruit d'un processus de création scénique est *K()SA*.

³⁵³ Cité dans : Catherine Lalonde, « La saison québécoise d'Ohad Naharin », *Le Devoir*, 16 janvier 2017, <https://www.ledevoir.com/culture/danse/489271/danse-la-saison-quebecoise-d-ohad-naharin>.

Partie de la question centrale de cette thèse « qu'est-ce qui nous soutient ? », je me rends compte aujourd'hui que ce n'était pas le *quoi* mais le *comment* et *avec qui* nous nous soutenons qui m'intéressait. La chorégraphie est une technologie qui nous permet d'aborder cette question par une prise de conscience de notre corporéité, du volume et de la place que nous occupons dans le monde, dans et avec l'espace-temps.

Dans sa conception classique la chorégraphie (comme discipline qui organise le mouvement dans le temps et l'espace ou encore comme l'« art de composer des danses ») n'ouvre pas nécessairement des possibilités d'appréhender de nouvelles relations, plus harmonieuses, responsables et empathiques avec nous-mêmes, avec les autres et avec notre milieu. Ainsi, l'on peut pratiquer la danse sans jamais changer quoi que ce soit à notre conception du corps et rapport au monde. De même, la chorégraphie peut viser des objectifs d'efficacité et de contrôle ou peut reproduire un système de domination et de hiérarchie entre le ou la chorégraphe et les danseurs. C'est pourquoi j'ai voulu rechercher comment la chorégraphie pouvait activer de nouvelles potentialités du corps et produire un état de conscience qui puisse déclencher un processus que nous appelons la *(re)prise de corps*, afin de rendre possible une *présence élargie* dans nos relations au monde et aux autres. D'où la question : est-il possible d'appréhender la *(re)prise de corps* en tant que processus d'incorporation d'une conscience à partir d'une pratique chorégraphique ?

La première conclusion à laquelle je suis arrivée est que pour entrer dans un processus de *(re)prise de corps*, une technique sensible et un travail du corps sont nécessaires au sein de la pratique chorégraphique ; c'est-à-dire que ni la volonté ni la pratique de la danse elle-même ne sont suffisantes : il faut *œuvrer* pour bâtir notre *architecture intime* et modifier nos relations avec notre milieu, avec l'espace et le temps, avec l'humain et le non-humain. Pour cela, il faut une discipline, un travail corporel et surtout, l'envie d'entrer dans un processus et le développer, ce qui nécessite un travail de concentration et une focalisation sur le volume à donner au corps et à sa gravité. Si la danse peut, par elle-même, apporter du bien-être individuel, nous avons besoin d'une méthode pour enclencher une *(re)prise de corps* comme processus d'*énaction* politico-poétique, qui puisse élaborer un dialogue entre notre énergie intime et sa projection dans un milieu dynamique, devenu propice au changement.

C'est ainsi que nous avons alors conçu une méthode chorégraphique pour déclencher des micro-processus de *(re)prise de corps* avec différents groupes de personnes en différentes temporalités et manières de les expérimenter. Le champ chorégraphique auquel nous faisons

référence, dépasse le corps pour activer des interrelations entre l'espace, le temps et le mouvement comme matière d'expérimentation essentielle. Notre méthode se base sur un travail corporel à partir de trois couches : la physicalité, le positionnement critique et le ressenti poétique. Or, cette méthode n'est pas reproductible *per se* car elle doit être adaptée à chaque situation et groupe. En outre, nous rappelons que nous avons décidé de travailler à partir de la situation de création, par une approche poétique visant à produire un langage artistique, en l'occurrence le langage chorégraphique. Ceci est important car l'objectif des corpographies comme méthode de travail n'est pas la transmission ou l'apprentissage d'une technique corporelle ou chorégraphique. Il s'agit plutôt d'aborder la chorégraphie comme technologie, au sens d'un entrelacement de possibilités pour activer les connaissances appropriées à une situation donnée (Mårten Spångberg, 2017) et (se)créer.

Les expériences d'application collective de cette méthode chorégraphique furent diverses et incomparables entre elles. Une première remarque a trait à la complexité de délimiter avec précision la question de recherche comme le formule Borgdorff (2012) : « [I]' exigence selon laquelle une recherche doit commencer par énoncer des questions, des sujets ou des problèmes bien définis est souvent en contradiction avec le déroulement réel de la recherche artistique. [...] Comme règle, la recherche artistique n'est pas guidée par des hypothèses, mais par la découverte [...] » Ainsi, nous sommes partis de la large question « qu'est-ce qui nous soutient ? », pour explorer des réponses intuitives qui ont complexifié et précisé, au fur et à mesure de l'avancement de la recherche et après de nombreux tâtonnements, la question de recherche et ses possibles de réponses.

Méthodologiquement, ce travail a bénéficié de la perspective heuristique qui favorise les allers-et-retours entre l'expérience sensible et la réflexion à partir de cette expérience, afin de proposer un modèle de corpographie passant par trois couches obligées : la physicalité, la position critique et l'aspect poétique. Fruit d'une longue expérience de terrain, étalée sur une quinzaine d'années (y compris les projets réalisés au cours du doctorat) ce travail a été élaboré avec des publics divers, à partir d'une pratique artistique répondant aux enjeux actuels du monde par la résistance à la dépersonnalisation des corps. Dans nos sociétés contemporaines où le lien social est menacé par le sentiment de défiance et la compétition, il devient urgent de *bâtir l'architecture intime* pour faire advenir des corps qui cherchent des formes libres et conscientes de se mouvoir, par ses potentialités créatives et de celles du collectif. Il s'agit de

se prémunir contre l'instrumentalisation des corps et l'idéologie de la rentabilité étendu à toutes les sphères de la société, y compris à la sphère intime, au profit d'un engagement relationnel, en s'efforçant de relier, par la chorégraphie, ce qui peut nous reconstituer de manière intime et re-conformer collectivement.

Dans la première corpographie, « Qui danse le monde et le joue à son image le change ! », la première réponse intuitive à « qu'est-ce qui nous soutient ? » fut : nos affections. En prenant en compte la contrainte temporelle (élaborée dans la durée, cette corpographie prévoyait néanmoins des rencontres entre les participants sur une courte période) je me suis concentrée sur le travail de la mémoire et de la relation avec nos ancêtres, en l'occurrence avec les grands-parents. Les premières explorations d'un *temps relationnel* étaient instinctivement entamées à travers le travail d'une prise de conscience : notre propre histoire se construit à partir de ce qui existe avant nous et la reconnaissance de cet héritage nous fait réaliser que nous sommes le produit de tout ce qui nous précède et pas uniquement de notre présent.

Je me rends compte aujourd'hui que ma façon d'aborder le travail de la mémoire à partir de la relation aux grands-parents aurait pu être conflictuelle : par exemple chez un enfant sans relations avec des proches ou ayant vécu des histoires violentes ou douloureuses. J'ai pris conscience du risque de tomber dans le piège de la généralisation : ce n'est pas parce que *ma* relation avec *mes* grands-parents est affectueuse et fondamentale dans la construction de mon identité, que cela est le cas des autres. Fort heureusement, aucun problème de cet ordre ne s'est posé ni du côté français, ni du côté mexicain ; bien au contraire, les enfants participant au projet avaient tous des relations proches avec leur grands-parents qui prenaient souvent en charge une partie de la garde des enfants (soit parce qu'ils habitaient ensemble, situation qui arrive souvent au Mexique, soit parce qu'ils les prenaient en charge pendant le temps périscolaire ou les vacances scolaires).

Dans la deuxième corpographie, la question « qu'est-ce qui nous soutient » s'est confrontée à la situation de détention. Qu'est-ce qui nous soutient quand nous sommes dans une situation extrême ? Quand cette situation prend le dessus sur notre capacité à nous rendre disponibles ? La recherche de la situation du *corps en limite* m'a contrainte à réfléchir à ce que la chorégraphie peut faire quand nous ne contrôlons pas nos conditions de vie, quand

le corps est soumis à des rythmes et des conditions imposées. Travailler avec le *corps en limite* impose une corpographie qui prenne en compte (d'une façon plus importante que dans d'autres situations) l'inconnu : des réactions, des émotions, des obstacles imprévisibles. Le dispositif chorégraphique est lui-même contraint par les conditions imposées (la temporalité, l'espace de travail, la présence des surveillants, les matériels limités, etc.) qui rendent difficiles le déclenchement d'un processus de *(re)prise de corps*. Ainsi, il est important de signaler que, pour ne pas tomber dans une idéalisation du pouvoir de l'action artistique, une pratique chorégraphique qui puisse entamer un processus de *(re)prise de corps* devrait se développer sur une durée assez conséquente avec le même groupe de participants. D'autre part, ce type d'interventions est souvent perçu par l'administration pénitentiaire comme une récompense au bon comportement et, par conséquent, à cause de cette présélection, nous arrivons très rarement à travailler avec ceux qui en ont le plus besoin.

Les corpographies développées en prison m'ont permis de réfléchir à la relation au temps : comment une pratique artistique peut-elle construire un temps intérieur et ainsi pratiquer de nouvelles relations de temporalité ? En prison, les détenus *attendent* en permanence et leur relation au temps est déterminée par leur situation. L'intervention d'une pratique artistique, en tant qu'hétérotopie, altère leur rapport quotidien au temps et crée une dimension d'espace-temps qui leur permet d'être contenus, au moins momentanément et de ne pas être déterminés par leur situation carcérale. Sans nier la puissance de libération que la pratique artistique peut avoir dans une situation limite comme celle de la prison, j'admets que c'est seulement avec des dispositifs perdurables que nous pourrions vraiment réussir une *(re)prise de corps*. Cependant, l'expérience de l'intervention artistique en prison a eu pour conséquence de m'inciter à explorer un langage chorégraphique à partir de notre *corps en limite*, propre à chacun de nous (et pas seulement dans la situation carcérale). La création chorégraphique *L'Entre-Silence* explore cette vulnérabilité de la limite en fouillant dans l'intimité du corps singulier qui, dans des circonstances précises, nous fait dire que nous sommes tous des *corps en limite*.

La troisième corpographie sur le *corps déchu* m'a permis de traverser d'autres trajets entre le singulier et le pluriel. Ce qui nous soutient ce ne sont pas seulement les personnes pour qui nous ressentons des affections mais aussi les inconnus ; ce qui nous fait être en société et nous mouvoir pour les autres et avec les autres. J'ai conçu *corps déchu* à partir de

mon urgence de digérer la situation sociale de mon pays pour arriver à partager une corpographie collective avec une pluralité de corps dans des contextes et des pays différents. J'ai ainsi découvert, dans d'autres histoires individuelles et sociales, des échos de mon action sur *la chute*. L'objectif d'incarner une protestation et de sensibiliser à la réalité douloureuse du Mexique, a été dépassé par l'écoute et la réappropriation du corps dans de situations différentes. Même si les situations ne sont pas comparables, à chaque invitation à la chute, les corps singuliers devenaient pluriels et la chorégraphie s'étendait au-delà du seul mouvement pour bâtir une sororité, un ressenti collectif, une pluralité contenue dans un même geste : chuter. J'ai compris que l'engagement corporel est là où nous sommes et là où nous « jetons le corps ». Les invitations à la chute se déroulaient parfois selon une courte période, le temps d'une action artistique dans l'espace public. Néanmoins, nous ressentions la puissance du faire-ensemble, de recréer une relation entre le singulier et le pluriel qui nous rendait plus « contenus » dans la répétition du geste du chuter.

Le travail de longue haleine du *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* m'a permis de mettre mes hypothèses à l'épreuve d'un processus de création. Bien sûr, les questionnements ont évolué pendant les six années d'expérimentation avec le *Laboratoire*, mais grâce à ce long processus j'ai pu faire l'expérience de la *(re)prise de corps*. Je ne peux affirmer avec certitude que tous les participants du *Laboratoire* l'ont éprouvé mais je peux dire que ceux qui ont suivi ce processus pendant plusieurs années ont modifié leurs rapports à eux-mêmes et leurs manières de se positionner dans le monde. Il y a bien eu transformation dans leur approche aux autres et cela a généré un flux différent, une qualité d'ensemble plus éveillée, plus vivante. Et ce n'est pas parce que j'ai appliqué strictement une méthode, mais parce que le dispositif, conçu à partir de la façon de se resituer, de se soutenir et de l'état d'alerte du corps pour travailler la physicalité, la critique et la poétique, nous a permis d'explorer et de créer ensemble des relations autres.

Avec le *Laboratoire*, la réponse (à *qu'est-ce qui nous soutient ?*) n'était plus l'être ensemble du social ou l'autre que j'affectionne mais aussi l'articulation interne avec nous-même. Le *Laboratoire d'expérimentation chorégraphique* m'a fait comprendre que ce qui nous soutient n'est pas une appartenance (à une tradition, à un collectif, à un territoire), mais notre capacité à agencer notre disposition entre *l'architecture intime* et les structures sociales, une capacité à *s'accorder*, à être à la fois politique et poétique dans nos rapports avec notre

intimité et avec la société, à trouver ainsi un degré de porosité entre nos différentes couches et une situation donnée.

Ce processus de recherche m'a traversée et s'est finalement *éacté* en moi dans la création de la pièce chorégraphique *K()SA* qui en est l'incarnation (et pas seulement le résultat de ce processus). Le chemin de recherche, les différents questionnements et leur évolution ont pris corps sur scène :

- La relation avec nos ancêtres, le rôle des grands-parents, la *précédence* explorés dans la corpographie « Qui danse le monde et le joue à son image le change ! ».
- Les limites et les contraintes qui nous sont imposées dans des situations données, le ressenti de différents temps - des temps altérés - du corps en limite.
- L'expérimentation de la perte de l'équilibre, de l'oblique par rapport à la domination de la verticalité dans l'exploration sur le corps déchu.
- L'agencement d'une disponibilité à la fois singulière et plurielle, politique et poétique.

Tous ces questionnements ont trouvé dans *K()SA* une écriture scénique à travers le langage chorégraphique. La situation de création que nous avons éprouvée en collectif a ainsi transformé ma propre relation au mouvement et est devenue une création scénique.

Les questionnements qui sont au cœur de cette recherche sont loin d'être épuisés. D'une part, parce qu'il n'y a pas *une* façon de faire l'expérience du corps, de l'espace ou du temps (d'où l'importance de l'énonciation située) et parce que ce sont des questionnements existentiels, ontologiques, qui n'ont pas une seule réponse fixe. De ce fait, l'exploration de ces questionnements dépassent la création de *K()SA* qui est devenue le premier volet d'une trilogie de solos chorégraphiques au travers de laquelle je continuerai à creuser ces questionnements. *Kuxtú*, le deuxième volet de la trilogie, sera créé le 20 janvier 2022 au théâtre de L'Oiseau-Mouche grâce au soutien financier de la Région Hauts-de-France, de la compagnie de L'Oiseau-Mouche et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles des Hauts-de-France à travers son dispositif « un.e artiste, un territoire ».

L'ensemble de cette recherche-crédation étudie la gravité du corps à travers une activation de ses potentialités et de ses écritures comme manière de saisir et d'exprimer nos

mondes divers, de traverser un vécu. Bâtir l'*architecture intime* nous a amenés à découvrir comment l'expérience sensible, en plus de véhiculer un état corporel, devient matériel créatif qui déclenche d'autres ressentis dans nos mises en relation et d'autres apprentissages (pas seulement de nous-mêmes). Ainsi, la pratique sociale-sensible construit des formes multiples d'écriture des corps qui explorent des savoirs et des ressentis porteurs d'une mise en relation poético-politique avec le milieu.

L'écriture de la thèse m'a obligée à nommer les choses et à trouver des concepts nouveaux pour répondre aux problèmes posés dans chaque situation, permettant ainsi d'intégrer un agir chorégraphique pour (re)penser l'articulation entre création et recherche. Il me semble que les objectifs fixés dans ma thèse ont été atteints dans la mesure où j'ai mené une recherche qui a développé divers projets collectifs et participatifs avec des publics divers afin d'inventer de nouvelles formes de social par l'exercice chorégraphique et ainsi, la situation de création fait advenir d'autres plans d'existence pour appréhender des possibilités d'écrire par le corps cette expérience du vivant. Or, cette recherche ne peut pas servir comme un manuel chorégraphique car elle retrace des expériences singulières. En revanche, nous transmettons l'urgence de continuer à activer le corps à partir des propositions artistiques et j'espère que ce document donnera un élan pour d'autres artistes qui ont le désir d'entamer un travail de recherche-crédation à l'université.

En ce sens, le champ *expansé* de la chorégraphie représente pour nous une ligne de force qui cherche à étendre notre compréhension de nous-mêmes au-delà du corps singulier, à élargir notre ressenti en focalisant sur les interrelations avec les autres, humains et non-humains. Dans ces perspectives, la présente étude laisse place à une écriture multiple, à des *architectures intimes* engagées dans un processus qui invite à penser en se mouvant, à être, tout en prenant corps, sollicité par une interpellation : celle de créer, rechercher, créer, repenser, créer, sentir, questionner, créer...

BIBLIOGRAPHIE

- Abu ElDahab, Mai, et Benjamin Seror. *Oblique Time with Claude Parent: = Temps Oblique Avec Claude Parent*. Berlin: BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE, 2019.
- Agamben, Giorgio. *Image et mémoire : écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée De Brouwer, 2004.
- . *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, 1990.
- . *La puissance de la pensée : essais et conférences*. Traduit par Jöel Gayraud. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006.
- . *Le pouvoir souverain et la vie nue*. Traduit par Marilèle Raiola. Homo sacer / Giorgio Agamben 1. Paris: Seuil, 1997.
- . *L'homme sans contenu*. Traduit par Carole Walter. Saulxures: Circé, 2003.
- . *L'usage des corps*. Traduit par Joël Gayraud. Homo sacer. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- . *Nudités*. Traduit par Martin Rueff. Paris: Éd. Payot & Rivages, 2009.
- . *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Traduit par Daniel Heller-Roazen. Meridian: Crossing Aesthetics. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1999.
- . *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Rivages Poche, 2008.
- . *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit par Martin Rueff. Paris: Rivages Poche, 2014.
- Agulló, Diego, et Victoria Pérez Royo, éd. *Componer el plural: escena, cuerpo, política*. Madrid: Ediciones Poligrafía, 2016.
- Alarcón Dávila, Mónica, et Mónica Alarcón Dávila. « La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza ». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 37, n° 106 (15 mai 2015): 113-56.
- Albán Achinte, Adolfo. « Artistas indígenas y afrocolombianos : entre las memorias y las comsovisiones. Estéticas de la re-existencia ». In *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, 83-112. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2009.
- Albarrán, Juan, et Iñaki Estella. *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria, 2015.
- Alexandre Journeau, Véronique, éd. *Le surgissement créateur: jeu, hasard ou inconscient. L'univers esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- , éd. *Notions esthétiques: résonances entre les arts et les cultures. L'univers esthétique*. Paris: Harmattan, 2013.

- Allsopp, Ric, et André Lepecki. « Editorial: On Choreography ». *Performance Research* 13, n° 1 (mars 2008): 1-6. <https://doi.org/10.1080/13528160802465409>.
- Amagatsu, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Traduit par Patrick De Vos. Arles: Actes Sud, 2008.
- . *Ushio Amagatsu: des rivages d'enfance au butō de Sankai Juku*. Édité par Kyoko Iwaki. Traduit par Anne Regaud-Wildenstein. Arles: Actes Sud, 2013.
- Andrade, Graziela. *Corpographies en danse. Les tracés sensibles du corps dans l'espace*. Paris: L'Harmattan Editions Distribution, 2015.
- André Lepecki. « Choreography as Apparatus of Capture ». *TDR/The Drama Review* 51, n° 2 (2007): 119-23.
- Andrieu, Bernard. *En plein soleil : vers l'énergie*. Biarritz: Atlantica ; Musée national du sport, 2011.
- . *L'écologie corporelle : Tome 1, bien-être et cosmose*. Mouvement des Savoirs. Paris: Harmattan, 2017.
- . « Le soin de toucher ». *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines, Soins et éducation* (I), janvier 2007. <http://leportique.revues.org/867>.
- . *L'écologie corporelle : Tome 2. Émersion vivante et techniques écologiques*. Mouvements des Savoirs. Paris: Harmattan, 2017.
- , éd. *Philosophie du corps : expériences, interactions et écologie corporelle*. Paris: Vrin, 2010.
- Arabatiz, Georges. « L'iconicité byzantine à l'épreuve de Merleau-Ponty ». *Reflexão* 34, n° 95 (juin 2009): 53-65.
- Ardenne, Paul, et Barbara Polla, éd. *Architecture émotionnelle: matière à penser*. Lormont [France]: La Mulette, 2011.
- Artaud, Antonin. *Oeuvres complètes. 10: Lettres écrites de Rodez (1943 - 1944)*. Repr. Paris: Gallimard, 2001.
- . *Œuvres complètes, tome II*. Nouv. éd., rev. Augm. Œuvres complètes, Antonin Artaud ; 2. Paris: Gallimard, 2007.
- . *Pour en finir avec le jugement de dieu ; suivi de Le théâtre de Cruauté*. Paris: Gallimard, 2003.
- Aslan, Odette. « Du butō masculin au féminin. Hijikata, Ōno, Ashikawa, Kasai, Ishii, Nakajima Takai ». In *Butō(s)*, 53-101. Paris: CNRS Editions, 2010.
- Aslan, Odette, et Béatrice Picon-Vallin, éd. *Butō(s)*. Paris: CNRS Editions, 2010.
- Athanassopoulos, Evangelos. « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique ». *Marges*, n° 22 (22 avril 2016): 75-86. <https://doi.org/10.4000/marges.1106>.

- Aubry, Chantal, et Anne Nordmann. *Yano: un artiste japonais à Paris*. Parcours d'artistes. Pantin: Centre national de la danse, 2008.
- Aurégan, Pierre. *Des récits et des hommes: Terre humaine : un autre regard sur les sciences de l'homme*. Paris: Plon, 2001.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 11. ed. Quadrige. Paris: Presses Univ. de France, 2012.
- . *Le droit de rêver*. 5^e éd. Quadrige. Paris: Presses universitaires de France, 2013.
- Bacqué, Marie-Hélène, et Carole Biewener. « L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ? » *Idées économiques et sociales*, n° 173 (mars 2013): 25-32. <https://doi.org/10.3917/idee.173.0025>.
- Bacque, Marie-Helene, et Carole Biewener. *L'empowerment, une pratique émancipatrice*. Paris: La Decouverte, 2013.
- Badiou, Alain. *Second manifeste pour la philosophie*. Champs essais 957. Paris: Flammarion, 2010.
- Baeza-Soto, Juan Carlos. « Art et criminalité. L'autre visage l'écriture de la chair morte dans l'oeuvre de Teresa Margolles ». *Hispanística XX*, n° 29 (2011): 149-60.
- Bainbridge Cohen, Bonnie. *Sentir, ressentir et agir : l'anatomie expérimentale du body-mind centering*. Traduit par Madie Boucon. Nouvelles de Danse. Bruxelles: Contredanse, 2002.
- Banes, Sally. *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1993.
- Banes, Sally, et André Lepecki, éd. *The senses in performance*. Worlds of performance. New York: Routledge, 2007.
- Banes, Sally, Denise Luccioni, et Centre national de la danse (France). *Terpsichore en baskets : post-modern dance*. Paris: Chiron, 2002.
- Baptiste, Andrien, et Florence Corin. *De l'une à l'autre: composer, apprendre et partager en mouvements : ouvrage collectif*. Bruxelles: Contredanse, 2010.
- Barbaras, Renaud, et Jean Greisch. « Phénoménologie ». In *Encyclopaedia Universalis (en ligne)*. Consulté le 12 avril 2020. <http://www.universalis-edu.com.ressources-electroniques.univ-lille.fr/encyclopedie/phenomenologie/>.
- Barrau, Aurélien. *Des univers multiples nouveaux horizons cosmiques*. 2^e éd. Malakoff: Dunod, 2017. <http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782100764730>.
- Barrett, Estelle, et Barbara Bolt, éd. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I. B. Tauris, 2010.

- Baschet, Jérôme. « Autonomie, indianité et anticapitalisme : l'expérience zapatiste ». *Actuel Marx* 56, n° 2 (2014): 23-39.
- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada : la danza en México como experiencia de comunicación y poder*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1992.
- Bauer, Eleanor. « Tomber vers le haut ». *NDD*, janvier 2011. <http://sarma.be/docs/1359>.
- Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo: un estudio sobre la mujer y la danza*. 1. ed. Las ciencias sociales. Estudios de género. México [D.F.]: Universidad Autónoma Metropolitana : M.A. Porrúa, 1996.
- Belausteguigoitia, Marisa, et Rían Lozano, éd. *Pedagogías en espiral: experiencias y prácticas*. Primera edición. Colección 20 Pueg. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Berenstein-Jacques, Paola. « Éloge des errants : l'art d'habiter la ville ». In *L'habiter dans sa poétique première : actes du colloque de Cerisy-la-Salle [1-8 septembre 2006]*, 28-45. Paris: Ed. Donner Lieu, 2008.
- . « Errances et corpographies urbaines », 331-34. Grenoble, 2011. <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00836176/>.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. Réimpression de la 15e édition. Quadriga Grands textes 78. Paris: Presses Univ. de France, 2008.
- Bernard, Michel. *De la création chorégraphique*. Recherches. Pantin, France: Centre national de la danse, 2001.
- Berque, Augustin. *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2016.
- . *Glossaire de mésologie*. Bastia: Aux éditions éoliennes, 2018.
- . « Glossaire de Mésologie ». *Mésologiques. Etudes des milieux* (blog). Consulté le 13 avril 2017. <https://mesoglo.blogspot.com>.
- Bienaise, Johanna. « Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : démarche méthodologique d'une recherche-crétion heuristique ». *Recherches en danse*, n° 5 (15 décembre 2016). <http://journals.openedition.org/danse/1435>.
- Bigé, Romain. « Le partage du mouvement : une philosophie des gestes avec le contact improvisation ». Thèse de doctorat en Philosophie, École doctorale Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales, 2017.
- . « Penser le poids de l'improvisation: À propos de Marie Bardet, Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie, Paris, L'Harmattan, 2011, 246 p. » *Recherches en danse*, 24 novembre 2014. <http://journals.openedition.org/danse/852>.

- . « Sentir et se mouvoir ensemble. Micro-politiques du contact improvisation ». *Recherches en danse*, n° 4 (15 novembre 2015). <http://journals.openedition.org/danse/1135>.
- . *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*. Lisboa: Culturgest, 2019.
- Billeter, Jean-François. *Leçons sur Tchouang-tseu*. 12. éd. rev. et Corr. Paris: Éd. Allia, 2014.
- Birman, Joel. « Sujet et pouvoir dans la contemporanéité: Sur la souffrance et la douleur dans les formes de subjectivation ». *Recherches en psychanalyse* 15, n° 1 (2013): 11.
- Bishop, J. Mark, et Mohammad M. al-Rifaie. « Autopoiesis, Creativity and Dance ». *Connection Science* 29, n° 1 (2 janvier 2017): 21-35. <https://doi.org/10.1080/09540091.2016.1271399>.
- . « Autopoiesis, Creativity and Dance ». In *Embodied Cognition, Acting and Performance*, édité par Experience Bryon, J. Mark Bishop, Deirdre McLaughlin, et Jess Kaufman, 1^{re} éd., 21-35. Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781351169608-3>.
- Blum, Geneviève, et Nestor Salas. *Les idiomatics français-espagnol*. Paris: Seuil, 2003.
- Boisseau, Rosita. « Chorégraphie : comment écrire la danse ». *Le Monde*, 4 janvier 2007. https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/01/04/choregraphie-comment-ecrire-la-danse_852016_3246.html.
- Boissière, Anne, et Mathieu Duplay, éd. *Vie, symbole, mouvement: Susanne K., Langer et la danse*. Lille: De l'Incidence éditeur, 2012.
- Boldrin, Beatrice. « De la « danse orientale » aux influences contemporaines : artification et décolonisation de l'imaginaire des danses issues du monde arabe ». *Recherches en danse*, n° 5 (15 décembre 2016). <https://doi.org/10.4000/danse.1474>.
- Bonin, Philippe, Shigemi Inaga, et Masatsugu Nishida, éd. *Pour un vocabulaire de la spatialité japonaise*. Kyoto, Japon: NICHIBUNKEN (International Research Center for Japanese Studies), 2012.
- Bonin, Philippe, Masatsugu Nishida, et Shigemi Inaga. *Pour un Vocabulaire de la spatialité japonaise*. CNRS. Paris: International Research Center for Japanese Studies, 2014.
- Bontems, Vincent. « La notion de mouvement chez Gaston Bachelard ». Université Paris-Est Créteil: Fabula, 2012. <http://www.fabula.org/colloques/document2599.php>.
- Bordier, Georgette. *Anatomie appliquée à la danse le corps humain, instrument de la danse*. Paris: Ed. Amphora, 1997.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012. https://doi.org/10.26530/OAPEN_595042.
- Bottiglieri, Carla. « Soigner l'imaginaire du geste : pratiques somatiques du toucher et du mouvement ». *Chimères* 78, n° 3 (2012): 113-28.

- Boulbès, Carole, éd. *Femmes, attitudes performatives*. Collection « Nouvelles scènes ». Dijon: Les Presses du réel, 2014.
- Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident*. Points. Paris: Le Seuil, 1978.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Collection Documents sur l'art. Dijon: Presses du réel, 1998.
- . *Radicalité: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009.
- Boutang, Pierre-André. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. DVD. Paris, 1988.
- Brandstetter, G., H. Völckers, B. Mau, et A. Lepecki. *ReMembering the body*. Hatje Cantz, 2000.
- Brandstetter, Gabriele, Gerko Egert, et Sabine Zubarik, éd. *Touching and to Be Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Brandstetter, Gabriele, Gabriele Klein, Melanie Haller, et Heike Lüken, éd. *Dance [and] Theory*. Critical Dance Studies 25. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Brannigan, Erin. « Talking Back: What Dance might make of Badiou's philosophical project ». *Performance Philosophy* 4, n° 2 (1 février 2019): 354-73. <https://doi.org/10.21476/PP.2019.42240>.
- Briand, Michel. « Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse ». *Recherches en danse [En ligne]*, Actualités de la recherche, 6 juillet 2015. <http://journals.openedition.org/danse/1034>.
- Brignone, Patricia, éd. *Du dire au faire*. Colloque Évènement. Vitry-sur-Seine: MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2012.
- Broda, Johanna, Félix Báez-Jorge, et Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Mexico), éd. *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. 1. ed. Biblioteca mexicana. Serie Historia y antropología. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bruneau, Monik, André Villeneuve, et Sophia L. Burns, éd. *Traiter de recherche création en art: entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Bureau, Annie, Françoise Collin, Corinne Deloy, Elsa Dorin, Geneviève Fraise, Maryse Jaspard, Marie-Anne Juricic, et al. *Féminismes II: 2005 : des femmes et du politique*. Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.1397>.
- Burel, Nicolas, éd. *Corps et méthodologies: corps vivant, corps vécu, corps décrit*. Mouvements des Savoirs. Paris: Harmattan, 2016.
- Burrows, Jonathan. *A choreographer's handbook*. Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York: Routledge, 2010.

- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: performative traces*. London ; New York: Routledge, 2006.
- . *Ungoverning dance: contemporary European theatre dance and the commons*. Oxford studies in dance theory. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2017.
- Cahusac, Louis de, Nathalie Lecomte, et Laura Naudeix. *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Collectio Nouvelle librairie de la danse. Paris: Ed. Desjonquères, 2004.
- Calais-Germain, Blandine. *Anatomie pour le mouvement: bases d'exercices*. 3^e éd. Paris: Editions désiris, 2014.
- . *Anatomie pour le mouvement. T. 1: Introduction à l'analyse des techniques corporelles*. 2. éd. Méolans Revel: Éditions Deslris, 1991.
- . *Respiration: anatomie, geste respiratoire*. Méolans-Revel: Déslris, 2013.
- Calvino, Italo. *Leçons américaines: six propositions pour le prochain millénaire*. Traduit par Christophe Mileschi. Paris: Gallimard, 2017.
- . *Sous le soleil jaguar*. Folio 5461. Paris: Gallimard, 2013.
- Cámara, Elizabeth, et Hilda Islas. *Pensamiento y acción: el método Leeder de la escuela alemana*. México: Tecnológico de Monterrey : INBA, 2007.
- Canguilhem, Georges. *La connaissance de la vie*. Deuxième édition revue et Augmentée. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2015.
- Castells, Manuel. *La Question urbaine*. Éd. revue. Textes à l'appui. Sociologie. Paris: F. Maspero, 1977.
- Cattant, Julie. « Le corps dans l'espace architectural. Le Corbussier, Claude Parent et Henri Gaudin. » *Synergies Europe*, n° 11 (2016): 31-48.
- Catts, Oron, et Ionat Zurr. « Towards a new class of being - The Extended Body ». *Artnodes (online)*, n° 6 (2006). <http://artnodes.uoc.edu/article/10.7238/a.v0i6.755/>.
- Cauquelin, Anne, éd. *Ce que l'art fait à la philosophie: le cas Deleuze*. Revue d'esthétique, [N.S.] 45.2004. Paris: Place, 2004.
- Caux, Jacqueline, éd. *Anna Halprin à l'origine de la performance: exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 8 mars-14 mai 2006*. Lyon: Musée art contemporain Panama musées, 2006.
- Centonze, Katja. « Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: In Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh ». *Performance Research* 23, n° 8 (17 novembre 2018): 15-22.
- Centro de Estudios Internacionales Gilberto Bosques. « Panorama actual de la frontera entre México y Estados Unidos ». Mexico: Senado de la Republica, 1 juin 2017.

- Charmatz, Boris. *Je suis une école : expérimentation, art, pédagogie*. Collection « Essais ». Paris: Les Prairies ordinaires, 2009.
- Charmatz, Boris, et Isabelle Launay. *Entretiens: à propos d'une danse contemporaine*. Parcours d'artistes. [Pantin] : Dijon: Centre national de la danse ; Presses du réel, 2003.
- Chauchat, Alice, et Mette Ingvarstsen. *Everybodys Group Self Interviews*, 2009.
- , éd. *Everybodys Performance Scores*. Copenhague: Everybodys Publ, 2010.
- Citton, Yves. *Gestes d'humanité: anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*. Collection: Le temps des idées. Paris: Armand Colin, 2012.
- . *Renverser l'insoutenable*. Paris: Seuil, 2012.
<http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9782021091144>.
- Clark, Jonathan Owen. « Dance and Subtraction: Notes on Alain Badiou's Inaesthetics ». *Dance Research Journal* 43, n° 02 (2011): 50-64. <https://doi.org/10.1017/S0149767711000052>.
- Clemmer, Donald. « Observations on Imprisonment as a Source of Criminality ». *Journal of Criminal Law and Criminology* 41, n° 3 (1950): 311-19.
- Cohan, Robert P., David Vaughan, et Merce Cunningham, éd. *Merce Cunningham: Creative Elements*. 2. printing. Choreography and Dance, 4.1997,3. New York, NY: Harwood Academic Publishers, 1999.
- Coleman, Nathaniel. *Materials and Meaning in Architecture: Essays on the Bodily Experience of Buildings*. Bloomsbury Publishing Plc. Great Britain, 2020.
- Cooper Albright, Ann, et David Gere, éd. *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2003.
- Cornago Bernal, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. Lecturas. Estética. Madrid: Abada Editores, 2015.
- Cornago, Oscar. *A veces me pregunto por qué sigo bailando: prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes, 2011.
- Cortázar, Julio. *Cronopes et fameux*. Traduit par Laure Guille-Bataillon. Paris: Gallimard, 2009.
- . « Más sobre escaleras ». Traduit par Renaud Bouc, s. d. <http://www.latinor.fr/wp-content/uploads/2016/11/Appendice-aux-escaliers.pdf>.
- Couissin, Pierre. « L'origine et révolution de l'ἐποχή ». *Revue des Études Grecques* 42, n° 198 (1929): 373-97. <https://doi.org/10.3406/reg.1929.6960>.
- Cron-Faure, Amanda. « Le saut et la chute dans la danse du temps ». *Repères, cahier de danse* 24, n° 2 (2009): 15-16. <https://doi.org/10.3917/reper.024.0015>.
- Cunningham, Merce, David Vaughan, et Melissa Harris, éd. *Merce Cunningham: Fifty Years*. 1st ed. New York: Aperture, 1999.

- Cvejić, Bojana. « A Physical Quest for Natural Rights ». In *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*, 52-65. Lisboa: Culturgest, 2019.
- . *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 2015.
- . « From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy ». *Performance Philosophy* 1, n° 1 (10 avril 2015): 7-23. <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1129>.
- . « The Ignorant Dramaturg ». *Maska* 16, n° 131-132 (Et 2010): 40-53.
- Cvejić, Bojana, et Ana Vujanović. *Public Sphere by Performance*. Berlin: b_books, 2012.
- Dalissier, Michel, Shin Nagai, et Yasuhiko Sugimura, éd. *Philosophie japonaise: le néant, le monde et le corps*. Textes clés de philosophie japonaise. Paris: Vrin, 2013.
- Dautrey, Jehanne, éd. *La recherche en art(s)*. Paris: Éditions MF, 2010.
- De Bruycker, Daniel, éd. « Le Butô et ses fantômes ». *Alternatives théâtrales*, entretiens, n° n° 22-23 (1985).
- De Spain, Kent. « The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation ». In *Taken by surprise: a dance improvisation reader*, édité par Ann Cooper Albright et David Gere, 27-39. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2003.
- Dehouve, Danièle. « Stresser-Péan Guy, La danse du « Volador » chez les Indiens du Mexique et de l'Amérique centrale ». *Journal de la société des américanistes* 102-1 | (2016): 225-30.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paradoxe. Paris: Editions de Minuit, 1993.
- . *Foucault*. Collection « Critique ». Paris: Editions de Minuit, 1986.
- . *L'île déserte : textes et entretiens 1953 - 1974*. Édité par David Lapoujade. Paradoxe. Paris: Éd. de Minuit, 2015.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *L'anti-Œdipe*. Capitalisme et schizophrénie, Gilles Deleuze; Félix Guattari ; 1. Paris: Éd. de Minuit, 2012.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, et Gilles. *Mille plateaux*. Collection « Critique ». Paris: Éditions de minuit, 1980.
- Depraz, Natalie. *Comprendre la phénoménologie : une pratique concrète*. Cursus. Paris: Armand Colin, 2015.
- . « L'époque phénoménologique comme éthique de la prise de parole ». *Expliciter*, septembre 2005, Le journal GREX no. 61 édition. <https://www.grex2.com/assets/files/expliciter/Epoche%20ethique%20prise%20de%20parole%2061%20septembre%202005.pdf>.

- Depraz, Natalie, Francisco J. Varela, et Pierre Vermersch, éd. *On becoming aware: a pragmatics of experiencing*. Advances in consciousness research, v. 43. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins, 2003.
- Depraz, Nathalie. « Le tournant pratique de la phénoménologie ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* Tome 129 (février 2004): 149-65. <https://doi.org/10.3917/rphi.042.0149>.
- Derrida, Jacques, et Simon Hantai. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Incises. Paris: Galilée, 2000.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: NRF : Gallimard, 2005.
- Després, Aurore. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses, 2000.
- . *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique*, 2004.
- Díaz, Ana, éd. *Reshaping the world: debates on Mesoamerican cosmologies*. Louisville: University Press of Colorado, 2019.
- Díaz, Liliana, et Baptiste Godrie, éd. *Décoloniser les sciences sociales. Une anthologie bilingue de textes d'Orlando Fals Borda (1925-2008)*. Québec, Canada: Éditions science et bien commun, 2020.
- Díaz Sánchez, Isaac. *Danza nocturna*. Biblioteca de los pueblos indígenas. CEDIPIEM, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.
- . *Le danseur des solitudes*. Paradoxe. Paris: Minuit, 2006.
- . *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paradoxe. Paris: Minuit, 2002.
- Diehl, Ingo, Friederike Lampert, et Tanzplan Deutschland, Berlin, éd. *Dance Techniques 2010: Tanzplan Germany*. 2014^e, 2^{ème} édition online PDF éd. Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH, 2011. <http://www.henschel-verlag.de>.
- Doganis, Basile. *Pensées du corps : la philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, theatre, arts martiaux)*. Collection Japon. Série études. Paris: Les Belles Lettres, 2012.
- Domínguez, Juan, Marta Galán, Fernando Renjifo, et Oscar Cornago Bernal. *Éticas del cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- Dultra Britto, Fabiana, et Paola Berenstein-Jacques. « Corpographies urbaines- Expériences, corps et ambiances », 423-28. Montreal, 2012. halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745830.

- Dussault, Geneviève. « Le signe animé : Réflexions sur la notation de la danse. » *Cahier de théâtre Jeu inc.*, Jeu, n° 59 (1991): 46-50.
- Dutermé, Bernard. « Quelles lunettes pour des cagoules ? : Approches sociologiques de l'utopie zapatiste ». *Mouvements* 45-46, n° 3 (2006): 107. <https://doi.org/10.3917/mouv.045.0107>.
- Echarri Cánovas, Carlos Javier. « La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2016 ». México: SEGOB, INMUJERES, ONU Mujeres, diciembre 2017.
- Edvardsen, Mette, Mårten Spångberg, et Andersson Danjel, éd. *Post-Dance*. Stockholm: MDT, 2017.
- Egert, Gerko. « Choreographing the Weather — Weathering Choreography ». *TDR/The Drama Review* 60, n° 2 (juin 2016): 68-82. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00548.
- Ehrenberg, Shantel. « Choreographic Practice and Pedagogy as Embodied Ideological Critique of the Labour for Knowledge ». *Research in Dance Education*, 21 mars 2019, 1-16. <https://doi.org/10.1080/14647893.2019.1591359>.
- Elkin, Lauren, David Fallon, Camille François, Marina Poisson, et Centre d'études poétiques (Lyon). *Réfléchir (sur) la sensation. 2, 2*. Centre d'études poétiques. Lyon: Éd. des Archives contemporaines, 2014.
- Elliott, Anthony, et Bryan S. Turner, éd. *Profiles in contemporary social theory*. London ; Thousand Oaks, Calif: SAGE, 2001.
- Elsworth Todd, Mabel. *Le corps pensant*. Traduit par Élise Argaud et Denise Luccioni. Contredanse., 2012.
- Enrique. « La danza del volador y el sacrificio humano. » *Editorial Raíces*, La danza de los voladores. Patrimonio de la humanidad., n° 88 (octobre 2019): 18-90.
- Escobar, Arturo. « Cultura y diferencia: la ontología política del campo de cultura y desarrollo ». *Wale'keru. Revista de Investigación en Cultura y Desarrollo*, n° 2 (2012). <http://hdl.handle.net/10256/7724>.
- . *Sentir-penser avec la Terre: l'écologie au-delà de l'Occident*. Paris: Seuil, 2018.
- Esposito, Roberto. *Communauté, immunité, biopolitique: repenser les termes de la politique*. Penser/croiser. Paris: les Prairies ordinaires, 2010.
- Fals-Borda, Orlando. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Édité par Víctor Manuel Moncayo. 1. ed. Pensamiento crítico latinoamericano. Bogotá D.C. : Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Siglo del Hombre ; CLACSO, 2009.
- Fontaine, Geisha. *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Recherches. Pantin: Centre national de la danse, 2004.

- Foster, Hal, éd. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. 1st ed. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.
- Foster, Susan Leigh. « Choreographing Empathy ». *Topoi* 24, n° 1 (janvier 2005): 81-91. <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4163-9>.
- . *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. London ; New York: Routledge, 2011.
- . *Choreographing History (Unnatural Acts)*. Indiana University Press, 1995.
- . *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- . « Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality and Performativity ». *SubStance* 31, n° 2/3 (2002): 125. <https://doi.org/10.2307/3685482>.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres (1967, Hétérotopies) ». In *Dits et écrits : 1954 - 1988. 4: 1980 - 1988*, édité par Daniel Defert, IV:752-62. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1999.
- . *Dits et écrits. 2 : 1970 - 1975*. Paris: Gallimard, 1994.
- . *Dits et écrits : 1954 - 1988. 4: 1980 - 1988*. Édité par Daniel Defert. Nachdr. Bibliothèque des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1999.
- . « Folie, une question de pouvoir ». In *Dits et écrits. 2 : 1970 - 1975*, 660-64. Paris: Gallimard, 1994.
- . *Le corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, 2019.
- . « Le jeu de Michel Foucault (entretien sur l'Histoire de la sexualité) ». In *Dits et écrits. 2 : 1976 - 1988*, 298-328. Paris: Gallimard, 2001.
- . *Les intellectuels et le pouvoir: déclinaisons et mutations*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- . « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 janvier 1984). Concordia. Revista internacional de filosofía, 6, 99-116. » In *Repris In Dits et écrits, II Texte n° 356:1527-48*. Paris: Quarto, Gallimard, 1984.
- . *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France, 1978-1979*. Hautes études. Paris: Gallimard : Seuil, 2004.
- . *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Collection tel 225. Paris: Gallimard, 2011.
- Fougeyrollas-Schwebel, Dominique, et Maryse Jaspard. « Compter les violences envers les femmes. Contexte institutionnel et théorique de l'enquête ENVEFF ». *Cahiers du Genre* 35, n° 2 (2003): 45. <https://doi.org/10.3917/cdge.035.0045>.

- Franco, Susanne, Marina Nordera, et Centre national de la danse (France), éd. *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*. London ; New York: Routledge, 2007.
- Franko, Mark. « Dance and the Political: States of Exception ». *Dance Research Journal* 38, n° 1-2 (2006): 3-18. <https://doi.org/10.1017/S0149767700007300>.
- . *Ritual and Event: Interdisciplinary Perspectives*. London; New York: Routledge, 2009.
- Frayssinet Savy, Corinne. *Israel Galván, danser le silence : une anthropologie historique de la danse flamenco*. Arles: Actes sud, 2009.
- Freeman, John. *Blood, sweat & theory*. Oxfordshire: Libri Pub, 2010.
- Frimat, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine? : politiques de l'hybride*. Intervention philosophique. Paris: Presses universitaires de France, 2010.
- Frischkorn, Moritz. « Expanded Choreography between Logistics and Entanglement ». In *Tanz der Dinge/Things that dance*, 121-28. transcript Verlag, 2019.
- Frogneux, Nathalie. « Le mouvement de l'être vers la vie ». *EBISU, Études japonaises*, n° 40-41 (Automne -Été 2009 2008): 127-40.
- Gago, Veronica. « Silvia Rivera Cusicanqui : Contra el colonialismo interno ». *Revista Anfibia*, 14 août 2015. <https://www.revistaanfibia.com/contra-el-colonialismo-interno/>.
- Galand, Roxana. *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y la danza: una investigación sobre los principios del cuerpo y el movimiento*, 2015.
- García, Juan José. *Inteligencia sentiente, Reidad, Dios. Nociones fundamentales en la filosofía de Zubiri*. Cuadernos de Pensamiento Español 30. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006.
- Gareis, Sigrid, et Krassimira Kruschkova, éd. *Ungerufen: Tanz und Performance der Zukunft = Uncalled: dance and performance of the future*. Recherchen / Theater der Zeit 68. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Gauthier, Jacky. *L'anatomie appliquée à l'exercice musculaire: de la théorie à la pratique*. Paris: Amphoria, 2014.
- Geduld, Victoria Phillips, Pantin> Exposition Dance Is a Weapon. <2008, et Centre National de la Danse. *Dance is a weapon: New Dance Group, 1932-1955*. Pantin: Centre National de la Danse, 2008.
- Genetti, Stefano. « Par art interposé. Le Discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif ». *Revue d'histoire littéraire de la France* 112, n° 2 (2012): 431. <https://doi.org/10.3917/rhlf.122.0431>.
- Germon, Olivia. « Les Ambiances au prisme des Somatiques. Dialogue entre théories et pratiques. », 2:641-46. Volos, Greece; University of Thessaly: Nicolas Rémy (dir.); Nicolas Tixier (dir.), 2016.

- Giacco, Grazia. *Recherche-création et didactique de la création artistique : le chercheur travaillé par la création*, 2018.
- Giacco, Grazia, John Didier, Sabine Chatelain, et Frédéric Verry, éd. *Définir l'identité de la recherche-création: état des lieux et au-delà*. CREArTe. Louvain-la-Neuve: EME éditions, 2020.
- Ginot, Isabelle. « Douceurs somatiques ». *Repères, cahier de danse* 32, n° 2 (2013): 21. <https://doi.org/10.3917/reper.032.0021>.
- . *Penser les somatiques avec Feldenkrais : politiques et esthétiques d'une pratique corporelle*. Lavérune (34880): Éd. l'Entretemps, 2014.
- . « Un défi épistémologique et politique : les pratiques somatiques et leurs usages sociaux ». *Spirale. Art lettres sciences humaines*, n° 242 (Automne 2012): 58-60.
- . « Un lieu commun ». *Repères: Recherches en didactique du français langue maternelle*, 188359 UNIV-PARIS8, 2003, 2-9.
- Ginot, Isabelle, et Marcelle Michel. *La danse au XXème siècle*. Nouvelle éd. Paris: Larousse, 2006.
- Gipson, Rosemary. « Los Voladores, The Flyers of Mexico. » *Western Folklore, JSTOR* 30, n° 4 (s. d.): 269-78. <https://doi.org/10.2307/1498427>.
- Giraldi Dei Cas, Norah, Cécile Chantraine Braillon, et Fatiha Idmhand, éd. *Théâtre contemporain dans les Amériques: une scène sous la contrainte*. Trans-Atlantico = Trans-Atlantique 10. Bruxelles: Lang, 2015.
- Girard, Mathilde. « Le philosophe ne danse pas, il pense. Enfantillages philosophiques ». *Chimères* 64, n° 2 (2007): 56-77. <https://doi.org/10.3917/chime.064.0056>.
- Giraud, Eric, et Jean-Pierre Cometti. *Black Mountain College : art, démocratie, utopie*. Collection Arts contemporains. Rennes: PU Rennes, 2014.
- Giuria, Paula, Lucía Naser, Elisa Pérez, et Lucía Yañez. « Cuestiones de danza ». INAE, 2015. <http://www.inae.gub.uy/innovaportal/file/78859/1/cuestiones-de-danza.pdf>.
- Glissant, Édouard. *Philosophie de la relation: poésie en étendue*. Paris: Gallimard, 2009.
- Glon, Marie, Isabelle Launay, et Théâtre national de Chaillot, éd. *Histoires de gestes*. Théâtre. Arles: Actes Sud, 2012.
- Godard, Hubert. « Le geste et sa perception ». In *La danse au XXe siècle*, 224-29. Librairie de la danse. Paris: Bordas, 1995.
- Goldberg, RoseLee, Christian-Martin Diebold, et Lydie Echasseraud. *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris: Thames & Hudson, 2012.

- Goldstein, Kurt, et Pierre Fédida. *La structure de l'organisme : introduction à la biologie à partir de la pathologie humaine*. Traduit par E. Burckhardt et Jean Kuntz. Collection Tel 78. Paris: Gallimard, 1983.
- Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. 7. print. Indianapolis, Ind: Hackett, 1995.
- Goodman, Nelson, et Jacques Morizot. *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, 2018.
- Gosselin, Pierre. « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies ». In *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 21-31. Québec, Canada: Presses de l'Université du Québec, 2006.
- Gosselin, Pierre, et Éric Le Coguiec, éd. *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Canada: Presses de l'Université du Québec, 2006.
- Gosselin, Pierre, et Joëlle Tremblay. « Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations ». *Recherches Qualitatives*, n° 6 (mai 2008): 57-72.
- Green, Jill. « Somatic Sensitivity and Reflexivity as Validity Tools in Qualitative Research ». *Research in Dance Education* 16, n° 1 (2 janvier 2015): 67-79. <https://doi.org/10.1080/14647893.2014.971234>.
- Greiner, Christine. « Du corps mort ver la vie : le buto selon Hijikata ». *EBISU, Études japonaises*, n° 40-41 (Automne -Été 2009 2008): 143-52.
- Grosfoguel, Ramón. « La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global ». *Tabula Rasa*, n° 4 (30 juin 2006): 17-48. <https://doi.org/10.25058/20112742.245>.
- . « Vers une décolonisation des “uni-versalismes” occidentaux: le “pluri-versalisme décolonial”, d'Aimé Césaire aux zapatistes ». In *Ruptures Postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, 119-38. Cahiers libres. Paris: La Découverte, 2010.
- Guest, Ann Hutchinson. *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. s.l.: Gordon and Breach, 1998.
- Guevara Bermúdez, José Antonio, et Lucía Guadalupe Chávez Vargas. « La impunidad en el contexto de la desaparición forzada en México ». *EUNOMÍA. Revista en Cultura de la Legalidad*, n° 14 (19 mars 2018): 162. <https://doi.org/10.20318/eunomia.2018.4161>.
- Guilcher, J.-M. *La contredanse : un tournant dans l'histoire française de la danse*. Collection « Territoires de la danse ». Bruxelles] : [Paris: Complexe ; Centre national de la danse, 2003.
- Guillot, Fabrice. « La danse verticale : habiter autrement ». *Repères, cahier de danse* n°44, n° 1 (2020): 22. <https://doi.org/10.3917/reper.044.0022>.

- Guisgand, Philippe. « À propos de la notion d'état de corps ». In *Pratiques performatives: "Body remix*, 223-39. Le spectaculaire, Série Théâtre. Rennes : [Québec]: Presses universitaires de Rennes ; Presses de l'Université du Québec, 2012.
- . « Ce que la photographie dit de la danse ». *Ligeia* N° 113-116, n° 1 (2012): 57. <https://doi.org/10.3917/lige.113.0057>.
- . « Étudier les états de corps ». *Spirale. Art lettres sciences humaines*, n° 242 (automne 2012): 33-34.
- . « Réception du spectacle chorégraphique : d'une description fonctionnelle à l'analyse esthétique ». *Staps* 74, n° 4 (2006): 117-30. <https://doi.org/10.3917/sta.074.0117>.
- Halprin, Anna. *Mouvements de vie: 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*. Traduit par Élise Argaud et Denise Luccioni. Bruxelles: Contredanse, 2009.
- Hanna, Thomas. *La somatique : comment contrôler par l'esprit la mobilité, la souplesse et la santé du corps*. Traduit par Sylvie Pizzuti. Paris: InterEditions, 1989.
- . « Qu'est-ce que la somatique ? » Traduit par Agnès Benoit-Nader. *Recherches en danse [En ligne]*, 16 juin 2017. <http://journals.openedition.org/danse/1232>.
- . « What is somatics? » In *Bone, breath & gesture: practices of embodiment*, 341-52. Io, no. 51. Berkeley, Calif. : San Francisco, Calif: North Atlantic Books ; California Institute of Integral Studies, 1995.
- Hardt, Yvonne. « Engagements with the Past in Contemporary Dance ». In *New German Dance Studies*, 217-31. Urbana: University of Illinois Press, 2012. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3414031>.
- Harvey, Mark. « Performance Test Labour ». Doctor of Philosophy, Auckland University of Technology, 2011.
- Hecquet, Simon, et Sabine Prokhoris. « I. Cartographies du voir ». In *Fabriques de la danse*, 22-93. Lignes d'art. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2007. <https://www.cairn.info/fabriques-de-la-danse--978213055551-p-22.htm>.
- Hendricks, Geoffrey. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003.
- Henry, Michel. *Philosophie et phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne*. Paris: Presses universitaires de France, 2006.
- Hernández, Carmen. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino: una visión del arte contemporáneo*. 1a ed. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007.
- Hertz, Richard. *Theories of contemporary art*. 2nd ed. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1993.
- Hildebrandt, Antje. « After the Future: Choreography as a Practice of Editing ». *Choreographic Practices* 8, n° 2 (1 décembre 2017): 297-309. https://doi.org/10.1386/chor.8.2.297_1.

- Hoffman, Ethan, et Mark Holborn, éd. *Butoh: dance of the dark soul*. New York, N.Y: Aperture, 1987.
- Huesca, Carole. « Anna Halprin : la nature et l'air du temps ». In *Femmes, attitudes performatives*, 89-100. Collection « Nouvelles scènes ». Dijon: Les Presses du réel, 2014.
- Huesca, Roland. « Anna Halprin : la nature et l'air du temps ». In *Femmes, attitudes performatives*, édité par Carole Boulbès. Collection « Nouvelles scènes ». Dijon: Les Presses du réel, 2014.
- . *Danse, art et modernité: Au mépris des usages*. 1re édition. Lignes d'art. Paris: Presses universitaires de France, 2012.
- Humphrey, Doris. *Construire la danse*. Traduit par Jacqueline Robinson. Paris Montréal (Québec): l'Harmattan, 1998.
- . *El arte de hacer danzas*. México, D.F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Centro Nacional de las Artes, 2001.
- Huxley, Michael. *The dancer's world, 1920-1945: modern dancers and their practices reconsidered*. Palgrave pivot. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- « Informe Anual 2018 ». México: ONU Mujeres, 2018. <https://www2.unwomen.org/-/media/field%20office%20mexico/documentos/publicaciones/2019/onu-mujeres-mexico-informe-anual-2018-2.pdf?la=es&vs=5444>.
- « Informe Comisión Nacional de Búsqueda ». Gobierno de México, 29 janvier 2021. <https://www.gob.mx/cnb/es/documentos/informe-cnb-29-de-enero-2021?state=published>.
- Ingvartsen, Mette. « Expanded Choreography: Shifting the Agency of Movement in the Artificial Nature Project and 69 Positions ». Lund University, 2016. <https://lup.lub.lu.se/search/publication/4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37>.
- Janin, Pierre. « Éditorial ». *Gestalt* 27, n° 2 (2004): 3-7.
- Jay, Laurence. « Pratiques somatiques et écologie corporelle ». *De Boeck Supérieur, Sociétés*, n° 125 (mars 2014): 103-15. <https://doi.org/10.3917/soc.125.0103>.
- Johnson, Don, éd. *Bone, breath & gesture: practices of embodiment*. Io, no. 51. Berkeley, Calif. : San Francisco, Calif: North Atlantic Books ; California Institute of Integral Studies, 1995.
- Johnson, Don et California Institute of Integral Studies, éd. *Groundworks: narratives of embodiment*. Berkeley, Calif. : San Francisco, Calif. : [Emeryville, CA]: North Atlantic Books : California Institute of Integral Studies ; Distributed to the trade by Publisher's Group West, 1997.

- Joly, Yvan. « L'éducation somatique : au-delà du discours des méthodes ». *Bulletin de l'association des praticiens de la méthode Feldenkrais de France*, n° 14 (hiver 1993). http://www.yvanjoly.com/downloads/L_educ_som_au_dela_vlong-fr.pdf.
- . « Somatique (éducation) ». In *Dictionnaire de la danse*. Librairie de la danse. Paris: Larousse, 2008. http://yvanjoly.com/downloads/Def_larousse.pdf.
- Joy, Jenn. *The choreographic*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.
- Juarroz, Roberto. *Dixième poésie verticale*. Traduit par François-Michel Durazzo. Paris: J. Corti, 2012.
- . *Fragments verticaux*. Traduit par Silvia Baron Supervielle. Paris: José Corti, 1994.
- . *Poésie verticale*. Traduit par Roger Munier. Paris: Fayard, 1989.
- Jullien, François. *De l'intime : loin du bruyant amour*. Le livre de poche. Paris: Librairie générale française, 2014.
- Kaeppler, Adrienne. « Dance Ethnology and the Anthropology of Dance ». *Dance Research Journal, Congress on Research in Dance* 32, n° 1 (Summer 2000): 116-25.
- Kapsali, Maria. « Rethinking Actor Training: Training Body, Mind and ... Ideological Awareness ». *Theatre, Dance and Performance Training* 4, n° 1 (mars 2013): 73-86. <https://doi.org/10.1080/19443927.2012.719834>.
- Keersmaecker, Anne Teresa de, Bojana Cvejić, et Béla Bartók. *Carnets d'une chorégraphe: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Bruxelles: Fonds Mercator : Rosas, 2012.
- Kimura, Bin. *L'Entre : une approche phénoménologique de la schizophrénie*. Traduit par Claire Vincent. Grenoble: J. Millon, 2000.
- Kirkkopelto, Esa. « For What Do We Need Performance Philosophy? » *Performance Philosophy* 1, n° 1 (10 avril 2015): 4. <https://doi.org/10.21476/PP.2015.117>.
- Klein, Gabriele, éd. *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Critical Dance Studies 21. Bielefeld: Transcript, 2011.
- Klein, Gabriele, et Bojana Kunst. « Introduction: Labour and Performance ». *Performance Research* 17, n° 6 (décembre 2012): 1-3. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.775749>.
- Kolb, Alexandra. « Jenn Joy, The Choreographic ». *Dance Research* 34, n° 2 (novembre 2016): 243-44. <https://doi.org/10.3366/drs.2016.0161>.
- Krauss, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Traduit par J.-P. Criqui. Paris: Macula, 2007.
- . « Sculpture in the Expanded Field ». In *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, 1st ed., 31-42. Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983.

- Kunst, Bojana. « Art and Labour: On Consumption, Laziness and Less Work ». *Performance Research* 17, n° 6 (décembre 2012): 116-25. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.775774>.
- . *Artist at work, proximity of art and capitalism*. Winchester, UK ; Washington, USA: Zero Books, 2015.
- . « On Potentiality and the Future of Performance ». In *Ungerufen: Tanz und Performance der Zukunft = Uncalled: dance and performance of the future*. Recherchen / Theater der Zeit 68. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- . « Subversion and the Dancing Body: Autonomy on Display ». *Performance Research* 8, n° 2 (janvier 2003): 61-68. <https://doi.org/10.1080/13528165.2003.10871929>.
- Kuroda, Akinobu. « L'unification de cœur, du corps et du paysage. La formation de l'« espace intérieur du monde » dans la poésie japonaise. », 1-9. Centre Européen d'Études japonaises d'Alsace, Université de Strasbourg, 2015.
- Laban, Rudolf. *La maîtrise du mouvement*. Traduit par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien. Arles: Actes Sud, 1994.
- Laban, Rudolf von. *Espace dynamique: textes inédits; choreutique; vision de l'espace dynamique*. Bruxelles: Contredanse, 2003.
- . *La danse moderne éducative*. Bruxelles, Belgique: Complexe : Centre national de la danse, 2003.
- Labastida, Jaime. « Alfredo López Austin, Premio Internacional de Ensayo Pedro Henríquez Ureña ». In *Juego de tiempos*, Primera edición. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua, 2018.
- Labbé, Mickaël, éd. *Philosophie de l'architecture: formes, fonctions et significations*. Textes clés de philosophie de l'architecture. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2017.
- Laermans, Rudi. *Moving together: theorizing and making contemporary dance*. Antennae series 18. Amsterdam: Valiz, 2015.
- Lafrance, Maude, et Marie-Christine Lesage. « La recherche-crétion en théâtre à l'université du Québec à Montréal ». In *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, 211-21. Collection « Le Spectaculaire ». Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Lalonde, Catherine. « La saison québécoise d'Ohad Naharin ». *Le Devoir*, 16 janvier 2017. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/489271/danse-la-saison-quebecoise-d-ohad-naharin>.
- Lansdale, Janet, éd. *Dance analysis: theory and practice*. London: Dance Books, 1988.
- Laplantine, François. *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. L'anthropologie au coin de la rue. Paris: Téraèdre, 2005.

- Lassus, Marie-Pierre. *Gaston Bachelard musicien : une philosophie des silences et des timbres*. Esthétique et sciences des arts. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du septentrion, 2010.
- Lassus, Marie-Pierre, Licia Sbattella, et Marc Le Piouff, éd. *Le Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- Launay, Isabelle. « Lettre à Dominique Frétard, droit de réponse non publié à l'article de Dominique Frétard, "Noter la danse, embrigader les corps" (Le Monde du 18 janvier 2000). », Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse. www.danse.univ-paris8.fr.
- Laurier, Diane, Pierre Gosselin, Nathalie Bachand, France Guérin, Clara Bonnes, Anita Petitclerc, Gontran G. Brennan, Hugo Brodeur, et Julie Faubert. *Tactiques insolites: vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal: Guérin universitaire, 2004.
- Le Boulch, Jean. *Hacia una ciencia del movimiento humano introducción a la psicokinética*. Traduit par Lidia De Franza. Barcelona: Paidós Editores, 1992.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. 6. éd. mise à jour. Quadrige Essais, débats. Paris: PUF, 2011.
- . *Sociología del cuerpo*. Traduit par Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Le Moal, Philippe, éd. *Dictionnaire de la danse*. Librairie de la danse. Paris: Larousse, 1999.
- Leach, James. « Choreographic Objects: Contemporary Dance, Digital Creations and Prototyping Social Visibility ». *Journal of Cultural Economy* 7, n° 4 (2 octobre 2014): 458-75.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. 4. éd. Ethnosociologie. Paris: Éd. Anthropos, 2000.
- Lenkersdorf, Carlos. *Cosmovisiones*. Conceptos. México, D.F: Centro de Investigaciones en Ciencias y Humanidades, UNAM, 1998.
- Lepecki, André. *Agotar la danza « performance » y política del movimiento*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2009.
- . « Choreopolice and Choreopolitics: Or, the Task of the Dancer ». *TDR/The Drama Review* 57, n° 4 (décembre 2013): 13-27.
- , éd. *Dance: [Marina Abramovic; Pina Bausch; Samuel Beckett ...]*. Documents of Contemporary Art. London Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery ; The MIT Press, 2012.
- . *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York ; London: Routledge, 2006.

- , éd. *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2004.
- Lepecki, André, et Jenn Joy, éd. *Planes of composition: dance, theory, and the global*. London ; New York: Seagull, 2009.
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. 2a ed. Vol. 1. 2 vol. Serie antropológica / Instituto de Investigaciones Antropológicas ; Etnología/historia 39. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984.
- . « Difrasismos, cosmovisión e iconografía ». *Revista española de antropología americana*, n° Extra 1 (2003): 143-60.
- . « El árbol cósmico en la tradición mesoamericana ». *Monografías del Real Jardín Botánico de Córdoba, Etnobotánica '92: Ponencias-I*, n° 5 (1997): 85-98.
- . « El tiempo-espacio divino: la cosmovisión de la tradición mesoamericana ». *Arqueología mexicana*, n° 69 (août 2016): 23-39.
- . *Juego de tiempos*. Primera edición. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua, 2018.
- . « La máquina cósmica y el tiempo-espacio mundano ». *Arqueología mexicana*, n° 69 (août 2016): 40-55.
- . « La verticalidad del cosmos ». *Estudios de cultura Náhuatl, Humanidades:Historia*, n° 52 (2016): 119-50.
- . « Las columnas del cosmos ». *Arqueología mexicana, Cosmogonía y geometría cósmica en Mesoamérica*, n° 83 (2018): 12-37.
- . « Mitos e íconos de la ruptura del Eje Cósmico: un glifo toponímico de las piedras de Tízoc y del Ex-Arzobispado ». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 28, n° 89 (7 août 2012): 93.
- . « Sobre la cosmovisión ». *Arqueología mexicana*, n° 68 (2016): 8-24.
- López Intzín, Juan. « Zapatismo y filosofía tseltal: Ch'ulel y el sueño de un otro devenir ». *El rumor de las multitudes* (blog), 28 juin 2019. <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/zapatismo-y-filosofia-tseltal-chulel-y-el-sueno-de-un-otro-devenir>.
- Losco-Lena, Mireille, éd. *Faire théâtre sous le signe de la recherche*. Collection « Le Spectaculaire ». Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Loupe, Laurence, éd. *Danses tracées: dessins et notation des chorégraphes*. Paris: Dis Voir, 1991.
- . *Poétique de la danse contemporaine*. 3. éd. complétée. Librairie de la danse. Bruxelles: Contredanse, 2004.

- . *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse, 2007.
- Lozano, Rian. « Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos ». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada, Universitat de València*, 2015. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/7075/12903>.
- MacKay, Andy Stewart. *The Story of Pop Art: Culture, Celebrity & Controversy in 100 Creative Milestones*. Ilex Press, 2020.
- Maldiney, Henri. *Avènement de l'œuvre*. Collection Des lieux et des espaces. Saint-Maximin: Théâtète, 1997.
- . *Existence, crise et création*. La Versanne: Encre marine, 2001.
- . *L'art, l'éclair de l'être: traversées*. Chambéry: Éd. Comp'act, 1993.
- Manciaux, Michel. *La résilience: résister et se construire*. Genève: Ed. Médecine & Hygiène, 2003.
- . « La résilience. Un regard qui fait vivre ». *Etudes* 395, n° 10 (2001): 321-30.
- Manning, Erin. *Politics of touch: sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*. 1. MIT paperback ed. Technologies of Lived Abstraction. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012.
- Manning, Erin, et Brian Massumi. *Always More than One: Individuation's Dance*. Durham London: Duke University Press, 2013.
- . *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*. Édité par Yves Citton. Traduit par Armelle Chrétien. Paris: Les Presses du réel, 2018.
- . *Thought in the act: passages in the ecology of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Manning, Susan. *Danses noires, blanche Amérique*. Pantin: Centre national de la danse, 2009.
- Manning, Susan, et Lucia Ruprecht, éd. *New German Dance Studies*. Urbana: University of Illinois Press, 2012. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=3414031>.
- Margolles, Teresa, et Cuauhtémoc Medina. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Barcelona: RM Verlag, 2009.
- Martin, Randy. « Planes of Composition: Dance, Theory and the Global ». Édité par André Lepecki et Jenn Joy. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 21, n° 2 (juillet 2011): 275-78. <https://doi.org/10.1080/0740770X.2011.607603>.
- , éd. *The Routledge companion to art and politics*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.

- Martínez Villarroya, Javier. « ¿Cosmovisión o cosmoescucha? La preeminencia del ojo en los estudios sobre Mesoamérica ». *Acta Poética* 40, n° 2 (17 juin 2019): 77-97.
- Martin-Lahmani, Sylvie, et Benoît Hennaut, éd. *Arts de la scène et arts plastiques*. Bruxelles: Alternatives théâtrales, 2019.
- Massiani, Léna. « Retour d'expérience : parcours in situ et expérimentations, ou comment inscrire la recherche-création en France ». *Recherches en danse (en ligne)*, n° 6 (15 novembre 2017). <https://doi.org/10.4000/danse.1740>.
- Mayen, Gérard. « Déroutes : la non non-danse de présences en marche ». *Rue Descartes* 44, n° 2 (2004): 116-20. <https://doi.org/10.3917/rdes.044.0116>.
- Meehan, Emma, et Hetty Blades, éd. *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*. Bristol: Intellect, 2019. https://nls.ldls.org.uk/welcome.html?ark:/81055/vdc_100066243623.0x000001.
- Mercier-Lefevre, Betty. « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place ». *Recherches en danse (en ligne)*, n° 6 (2017). <https://doi.org/10.4000/danse.1743>.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Collection folio Essais 13. Paris: Gallimard, 1989.
- . *Phénoménologie de la Perception*. Bibliothèque des idées. Paris: Gallimard, 1945.
- Meyer, Jean, et Antonio Alatorre. *Egohistorias: El amor a Clío*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993. <https://doi.org/10.4000/books.cemca.3367>.
- Michel, Marcelle, et Isabelle Ginot. *La danse au XXe siècle*. Librairie de la danse. Paris: Bordas, 1995.
- Michelkevičius, Vytautas. *Mapping Artistic Research: Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press, 2017.
- Montagu, Ashley (, et Magdalena Palmer. *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2015.
- Montebello, Pierre. *Deleuze, esthétiques - la honte d'être un homme*. Dijon: Les Presses du réel, 2017.
- Morantes López, Rubén B. « El universo mesoamericano. Conceptos integradores ». *Desacatos*, n° 5 (2000): 31-44.
- Morice, Juliette. « Mouvement de l'âme et mouvement cosmique : L'éthique des voyages chez Sénèque », *Fabula / Les colloques, Penser le mouvement*, s. d. <http://www.fabula.org/colloques/document2559.php>, page consultée le 24 mars 2019.
- Murakami Giroux, Sakaé, Masakatsu Fujita, et Virginie Fermaud. *Ma et Aida: des possibilités de la pensée et de la culture japonaises*. Arles: Éditions Philippe Picquier, 2016.

- Murray, Simon. « Keywords in Performer Training ». *Theatre, Dance and Performance Training* 6, n° 1 (2 janvier 2015): 46-58.
- Musée d'art moderne de la ville de Paris et Museo Amparo (Puebla, Mexico), éd. *Resisting the present: Mexico, 2000-2012*. Barcelona: Editorial RM Verlag, 2011.
- Musée des arts décoratifs, éd. *Ma Espace-temps du Japon*. Festival d'automne. Paris: Musée des arts décoratifs, 1978. https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/448/FAP_1978_AP_01_JP_PRGS.pdf.
- Nachtergael, Magali, éd. *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites*. Recherches. Pantin: Centre National de la Danse, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: A.M. Métailié : Diffusion, Seuil, 1992.
- . *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010.
- . *Être singulier pluriel*. Collection La Philosophie en effet. Paris: Galilée, 1996.
- . *La communauté affrontée*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2001.
- . *La communauté désavouée*. Collection La philosophie en effet. Paris: Éditions Galilée, 2014.
- . *La communauté désœuvrée*. Nouv. éd. rev. et Augm. Collection « Détroits ». Paris: Bourgois, 2004.
- . *La pensée dérobée: accompagné de « L'échappée d'elle » de François Martin*. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2001.
- . *Le sens du monde*. Ed. rev. et Corr. Collection La philosophie en effet. Paris: Galilée, 2001.
- Nancy, Jean-Luc, et Jean-Christophe Bailly. *La comparution*. Titres, titre 66. Paris: C. Bourgois, 2007.
- Naverán, Isabel de. « Insertar tiempo en el cuerpo (del espectador) El encuadre. » *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, n° 14 (diciembre 2011): 175-83.
- Naverán, Isabel de, et Amparo Écija. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 2013.
- Nelson, Robin, éd. *Practice as Research in the Arts*. London: Palgrave Macmillan UK, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137282910>.
- . « Practice-as-Research and the Problem of Knowledge ». *Performance Research* 11, n° 4 (décembre 2006): 105-16. <https://doi.org/10.1080/13528160701363556>.
- Neville, Jennifer, éd. *Dance, spectacle, and the body politick, 1250-1750*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

- Nicolas Ellison. « Symbolisme sylvestre et rapports d'altérité dans une danse rituelle totonaque. » *Annales de la Fondation Fyssen, Fondation Fyssen*, n° 22 (2007): 83-97.
- Noë, Alva. *Varieties of presence*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2012.
- Ogino, Suichiro, et Daniel De Bruycker. « Quelques (non) définitions du butô ». *Alternatives théâtrales, Bruxelles*, Le Butô et ses fantômes, n° 22-23 (avril 1985): 96.
- Olavarría, María Eugenia, éd. *Cuerpo (s): sexos, sentidos, semiosis*. Buenos Aires: La Crujia, 2010.
- Ordorika, Amaya. « Los costos de la guerra contra las drogas en materia de derechos humanos ». Consulté le 21 mai 2020. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/85733/5_Amaya_ORDORIKA.pdf.
- Pagès, Sylviane. *Le butô en France: malentendus et fascination*. Recherches. Pantin: Centre national de la danse, 2015.
- Pakes, Anna. « Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research ». *Research in Dance Education* 4, n° 2 (décembre 2003): 127-49.
- Palaisi, Mairie-Agnès. « Cristina Rivera Garza: necroescritura y necropolítica ». In *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, 219-31. Toulouse: CEIIBA - Université de Toulouse, 2014.
- Palaisi-Robert, Marie-Agnès. « Escribir en comunidad en tiempos de violencia / Cristina Rivera Garza », Université Toulouse Jean Jaurès, 2015. https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/escribir_en_comunidad_en_tiempos_de_violencia_cristina_rivera_garza.20431.
- Pape, Norbert, et Jean-Louis Georget. « “Une autoréflexivité qui suscite le questionnement”. Interview avec Norbert Pape, danseur contemporain ». *Allemagne d'aujourd'hui* 220, n° 2 (2017): 165-72. <https://doi.org/10.3917/all.220.0165>.
- Paquin, Louis Claude, et Cynthia Noury. « Définit la recherche-crétion ou cartographier ses pratiques ? » *Magazine de l'Association francophone pour le savoir Acfas*, 14 février 2018. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>.
- Paré, Jean-Christophe. « L'écriture du danseur : un déplacement reptilien ». *Hermès, La Revue* 72, n° 2 (2015): 168-75.
- Parent, Claude. *Entrelacs de l'oblique*. Collection Architecture « Les hommes ». Paris: Editions du Moniteur, 1981.
- . *Vivre à l'oblique*. Paris: Jean-Michel Place, 2012.
- Parviainen, Jaana. « Choreographing Resistances: Spatial-Kinaesthetic Intelligence and Bodily Knowledge as Political Tools in Activist Work ». *Mobilities Journal*. 1 septembre 2010, University of Tampere édition, sect. Vol. 5 No.3.

- Paxton, Steve. « Fall After Newton ». *Contact Quarterly* 13, n° 3 (Automne 1988): 38-39.
- . *La gravité*. Édité par Baptiste Andrien, Florence Corin, et Lisa Nelson. Traduit par Denise Luccioni. Bruxelles: Éditions Contredanse, 2018.
- Paxton, Steve, et Romain Bigé. « Mouvements ancestraux: Le Contact Improvisation et les premiers contacts ». *Repères, cahier de danse* 2, n° 36 (2015): 3-6. <https://doi.org/10.3917/reper.036.0003>.
- Paz, Octavio. *Le signe et le grimoire: essais sur l'art mexicain*. Traduit par Jean-Claude Masson. Paris: Gallimard, 1995.
- . *Teatro de signos. Transparencias*. Espiral 1. Madrid: Ed. Fundamentos, 1974.
- Peluffo, Electra. *Idea del cuerpo en occidente y oriente*. Miraguano Ediciones, 2009.
- . *Medicina china: claves teóricas*. Madrid: Miraguano, 2013.
- Pennec, Lise. « En traitement ». Travail pour le cours d'analyse chorégraphique de M. Philippe Guisgand dans la Licence en Danse et Musique. Université Lille III, novembre 2011. <https://scheherazadezambranoorozco.wordpress.com/2012/02/19/travail-de-lise-pennec-pour-le-cours-danalyse-choregraphique-de-la-licence-danse-et-musique-de-luniversite-lille-3/>.
- Pereyra, Guillermo. « México: violencia criminal y “guerra contra el narcotráfico” ». *Revista mexicana de sociología* 74, n° 3 (septembre 2012): 429-60.
- Perrin, Julie. « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche ». In *Projections : des organes hors du corps (1ère partie) : Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006*, 1:101-7. Paris: UMR 7171 Université Paris 3-CNRS, 2008. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00454090>.
- . « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine ». *Recherches en danse [En ligne]* Actualités de la recherche (janvier 2015). <http://danse.revues.org/983>.
- . « Trisha Brown : saisir le répertoire ». in *Journal de l'Association pour la Danse Contemporaine*. septembre 2013, 61 édition.
- Phelan, Peggy. « Trisha Brown's Orfeo. Two Takes on Double Endings ». In *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, 13-28. Wesleyan University Press, 2004.
- . *Unmarked: the politics of performance*. London ; New York: Routledge, 1993.
- Pons, Marie. « Le moindre geste ». *Les Démêlées, critiques locales de danse, chorégraphie, performance*, Hiver 2018 2019.
- Quiblier, Marie. « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique / Subversion et invention ». *Marges*, n° 18 (1 mai 2014): 140-52. <https://doi.org/10.4000/marges.894>.

- Quintana, Cécile. *Cristina Rivera Garza: une écriture-mouvement*, 2016.
- Quiros, Kantuta, et Aliocha Imhoff. *Géoesthétique*. Paris: Éditions B42, 2014.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: Fabrique : Diffusion Les Belles Lettres, 2000.
- Redacción. « Seis años después: miles de muertos y un Estado más vulnerable. » *Aristegui Noticias*, 26 novembre 2012. <https://aristeguinoticias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/>.
- Renau, Margot-Zoé. « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste ». *Fabula*. Consulté le 24 mars 2019. <http://www.fabula.org/colloques/document2591.php>.
- Respini, Eva, et Louise Neri, éd. *William Forsythe: Choreographic objects*. Boston : Munich ; New York: The Institute of Contemporary Art ; DelMonico Books·Prestel, 2018.
- Reyes, Rigoberto. « “La vida no vale nada”: Violencia, imagen y cuerpo en la ‘Guerra contra el narcotráfico’ en México ». *Revista Sociedad y Equidad*, n° 1 (27 janvier 2011): 1-8. <https://doi.org/10.5354/0718-9990.2011.10604>.
- Richir, Marc. *Le corps: essai sur l'intériorité*. Optiques Philosophie 202. Paris: Hatier, 1993.
- Rivera Garza, Cristina. « Escribir en Comunidad en Tiempos de Violencia ». Université Toulouse Jean Jaurès, 2015. https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/escribir_en_comunidad_en_tiempos_de_violencia_cristina_rivera_garza.20431.
- Rodríguez Blanco, Eugenia. « Las mujeres que vuelan: género y cambio cultural en Cuetzalan. » *Perfiles latinoamericanos* 19, n° 38 (2011): 115-43.
- Rojo, Paz. *To Dance in the Age of No-Future*. Berlin: Circadian Books, 2019.
- Roland, Pascal. « Une cosmogonie ritualisée dans la danse contemporaine ». *Cahiers Internationaux de Sociologie Nouvelle Série* 92 (s. d.): 121-41.
- Rolnik, Suely. « La mémoire du corps contamine le musée ». Traduit par Joël Girard L. Claudio Pfeil. *Multitudes* 28, n° 1 (2007): 71-81.
- Roquet, Christine. « Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse ». *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société (en ligne)*, n° 21 (décembre 2016). <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=783>.
- Ross, Janice. *Anna Halprin: experience as dance*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Rousier, Claire, éd. *Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*. Recherches. Pantin: Centre National de la Danse, 2003.

- . *La danse en solo: une figure singulière de la modernité*. Pantin (Seine-Saint-Denis): Centre national de la danse, 2002.
- Rozier, Emmanuelle. « La praxis, une théorie de la pratique ». In *La clinique de La Borde ou les relations qui soignent*, 237-55. Études, recherches, actions en santé mentale en Europe. Toulouse: ERES, 2014. <https://www.cairn.info/la-clinique-de-la-borde--9782749240022-p-237.htm>.
- Ruiz Stull, Miguel. *Tiempo y experiencia: variaciones en torno a Henri Bergson*. 1. ed. Colección Filosofía. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Rykwert, Joseph. *The Dancing Column: On Order in Architecture*. 1. MIT Press paperback ed. Cambridge, Mass. London: MIT, 1998.
- Sabisch, Petra. *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Work of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*. München: epodium, 2011.
- Saemmer, Alexandra. « Réflexions sur les possibilités d'une "recherche-crédation" désinstrumentalisée ». *Hermès, La Revue* 72, n° 2 (2015): 198-205.
- Sánchez, José A., et Jaime Conde-Salazar, éd. *Cuerpos sobre blanco*. 1a. ed. Colección Caleidoscopio 1. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Sauvanet, Pierre. *Le rythme grec: de Héraclite à Aristote*. 1. éd. Philosophies 124. Paris: Presses Univ. de France, 1999.
- Schiller, Gretchen, et Sarah Rubidge. *Choreographic Dwellings: Practising Place*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Schimmel, Paul, éd. *Campos de acción: entre el performace y el objeto, 1949-1979*. Traduit par Eva Quintana Crelis. Mexico: Alias, 2012.
- Schlanger, Judith. *Les métaphores de l'organisme*. Histoire des sciences humaines. Paris: L'Harmattan, 1995.
- Schöneich, Svenja. « From Global Decisions and Local Changes: The ceremonial dance of the Voladores becomes UNESCO intangible cultural heritage ». *Ethnologies* 36, n° 1-2 (12 octobre 2016): 447-66. <https://doi.org/10.7202/1037617ar>.
- Schwarte, Ludger. *Philosophie de l'architecture*. Traduit par Olivier Mannoni. Paris: Editions Zones, 2019.
- Schwenk, Theodor. *Sensitive Chaos: The Creation of Flowing Forms in Water and Air*. Sussex: Rudolf Steiner Press, 2014.
- Sforzini, Arianna. *Michel Foucault: une pensée du corps*. 1re édition. Philosophies 227. Paris: Presses universitaires de France, 2014.

- Sheets-Johnstone, Maxine. « On Movement and Objects in Motion: The Phenomenology of the Visible in Dance ». *Journal of Aesthetic Education* 13, n° 2 (avril 1979): 33-46. <https://doi.org/10.2307/3331927>.
- . *The corporeal turn: an interdisciplinary reader*. Exeter, UK: Imprint Academic, 2009.
- . *The phenomenology of dance*. Philadelphia: Temple University Press, 2015.
- . *The primacy of movement*. Expanded 2nd ed. Advances in consciousness research (AiCR), v. 82. Amsterdam: John Benjamins Pub. Co, 2011.
- Shusterman, Richard. *L'art à l'état vif: la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Collection « Le sens commun ». Paris: Éd. de Minuit, 1992.
- Siegmund, Gerald. « L'ascension de l'écriture. Pas de danse, danse de l'écriture : A-libi, a-topie et ressemblance dans l'œuvre de Jan Fabre ». Traduit par Axel Nesme. *Littérature* 112, n° 4 (1998): 61-74. <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1601>.
- Siegmund, Gerald, et Stefan Hölscher, éd. *Dance, Politics & Co-Immunity*. 1. ed. Thinking Resistances 1. Zürich: Diaphanes-Verl, 2013.
- Sirost, Olivier. « Les bassins corporels de la science sociale », *Sociétés*, n° 125 (mars 2014): 11-22. <https://doi.org/10.3917/soc.125.0011>.
- Soulier, Noé. *Actions, mouvements et gestes*. Carnets / Centre national de la danse. Pantin: Centre national de la danse, 2016.
- Spångberg, Mårten. « Choreography as Expanded Practice Blog ». *Choreography as Expanded Practice Blog*, s. d. <https://choreographyasexpandedpractice.wordpress.com/about/>.
- , éd. *Movement Research*. Stockholm, 2018.
- . « Post-Dance, an Advocacy ». In *Post-Dance*, 349-91. Stockholm: MDT, 2017.
- . *The Coming Boogie-Woogie*. Stockholm: Mychoreography, 2012.
- Spatz, Ben. *What a body can do: technique as knowledge, practice as research*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015.
- Speller, Alan. *Le Black Mountain College: enseignement artistique et avant-garde*. Palimpsestes. Bruxelles: La Lettre volée, 2014.
- Stanger, Arabella. « The Choreography of Space: Towards a Socio-Aesthetics of Dance ». *New Theatre Quarterly* 30, n° 1 (février 2014): 72-90.
- Stark Smith, Nancy. « Editor Note : Taking No for an Answer ». *Contact Quarterly* 12, n° 2 (Printemps/Et 1987): 3.
- Stresser-Péan, Guy. *La danse du « Volador » chez les indiens du Mexique et de l'Amérique Centrale*. Paris: Riveneuve, 2015.

- Stuart, Meg, et Jeroen Peeters. *On va où, là ?* Nouvelles scènes. Dijon: Presses du réel, 2010.
- Talon-Hugon, Carole. *L'esthétique*. Paris: PUF, 2018.
- Torrent, Céline. « La danse comme réécriture « géopoétique » de l'espace ? Retouramont : de la géo-graphie urbaine vers un lyrisme géo-chorégraphique ». *Géographie et cultures*, n° 96 (1 décembre 2015): 41-60.
- Tremblay, Jacinthe. « Néantisation et relationalité chez NISHIDA Kitarô et WATSUJI Tetsurô ». *Théologiques* 4, n° 2 (16 mars 2009): 63-82. <https://doi.org/10.7202/602440ar>.
- Trinh, Xuan Thuan. *Le chaos et l'harmonie: la fabrication du réel*. Le temps des sciences. Paris: Fayard, 1998.
- Tronto, Joan C. « Du care ». *Revue du MAUSS* 32, n° 2 (2008): 243-65.
- Truchot, Pierre J. « Penser le mouvement : une esthétique ». *Fabula*. Consulté le 24 mars 2019. <http://www.fabula.org/colloques/document2595.php>.
- UNESCO. « La cérémonie rituelle des Voladores. Patrimoine culturel immatériel. », s. d. <https://ich.unesco.org/fr/RL/la-ceremonie-rituelle-des-voladores-00175?fbclid=IwAR2dXueYYcuofqhcAGsZEIRdLdZUHvDBlz6tucWP7jeRU9mkUpMle2PppOE>.
- Uno, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: penser un corps épuisé*. Délashiné ! Dijon: les Presses du réel, 2017.
- Vandeninden, Élise. « Comment le texte touche le corps ». *Études littéraires* 41, n° 2 (2010): 81-88. <https://doi.org/10.7202/045161ar>.
- Varela, Francisco J, Evan Thompson, Eleanor Rosch, et Véronique Havelange. *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*. Paris: Seuil, 2012.
- Vaughan, David. *Merce Cunningham: Creative Elements*. Routledge, 2016.
- . *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Traduit par Denise Luccioni. Paris: Éd. Plume, 2002.
- Vázquez, Rolando. « Aesthesis décoloniales et temps relationnels ». In *La désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*, 175-85. Critique sociale et pensée juridique, no 2. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2015.
- . Créolisation et décolonialité comme alternative à la Modernité. Vidéo, 17 novembre 2020. École des Arts Décoratifs, Paris. <https://vimeo.com/497932125>.
- . « Modernity Coloniality and Visibility: The Politics of Time ». *Sociological Research Online* 14, n° 4 (septembre 2009): 109-15. <https://doi.org/10.5153/sro.1990>.

- Vazquez, Rolando. « Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing Design ». *Design Philosophy Papers* 15, n° 1 (2 janvier 2017): 77-91. <https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1303130>.
- Verhaeghe, Valentine, et Michel Collet, éd. *Performance, Body, Fiction: album-international*. Montbozon (Haute-Saône): Montagne froide, 2014.
- Viala, Jean, et Nourit Masson-Sekine Sekine. *Butoh: Shades of Darkness*. Tokyo: Shufunotomo Co., 1988.
- Virilio, Paul. *Ce qui arrive*. L'espace critique. Paris: Galilée, 2002.
- . *L'espace critique: essai*. Choix-essai. Paris: Bourgois, 1993.
- . *L'esthétique de la disparition*. Paris: Galilée, 2004.
- . *La pensée exposée: textes et entretiens pour la Fondation Cartier pour l'art contemporain*. Paris: Actes Sud ; Fondation Cartier pour l'art contemporain ; Leméac, 2012.
- . *L'accident originel*. L'espace critique. Paris: Galilée, 2005.
- Virilio, Paul, et Claude Parent. *Architecture principe, 1966 and 1996*. Architecture principe 1/10. Besançon: Ed. de l'Imprimeur, 1997.
- Virilio, Paul, et Philippe Petit. *Cybermonde, la politique du pire: entretien avec Philippe Petit*. Paris: Textuel, 2001.
- Vollaire, Christiane. « Danse contemporaine : les formes de la radicalité ». In *Approche philosophique du geste dansé*, 179-202. Vilnius: Presses universitaires du Septentrion, 2006. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.70133>.
- Vujanović, Ana. « Critical Performance Studies : A Practical Response to the Celebration of New Modes of Work in Performing Arts ». *Performance Research* 17, n° 6 (décembre 2012): 63-71.
- Vukušić Zorica, Maja. *André Gide: les gestes d'amour et l'amour des gestes*. Universités. Paris: Orizons, 2013.
- Wackermann, Gabriel. *Les frontières dans un monde en mouvement*. Paris: Ellipses, 2003.
- Watsuji, Tetsurô. *Fûdo: le milieu humain*. Traduit par Augustin Berque. Paris: CNRS éditions, 2011.
- Wavelet, Christophe. « Ici et maintenant. Coalitions temporaires ». *Mouvement*, n° 2 (octobre 1998): 18-21.
- Wigman, Mary. *Le langage de la danse*. Paris: Chiron, 1990.
- Williams, Michael. *Problems of knowledge: a critical introduction to epistemology*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001.

- Williamson, Amanda, Glenna Batson, et Sarah Whatley, éd. *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives*. Bristol: Intellect, 2014.
- Wood, Catherine. *Yvonne Rainer: the mind is a muscle*. One work. London: Afterall, 2007.
- Yuasa, Yasuo. *Overcoming Modernity: Synchronicity and Image-Thinking*. Traduit par John Wesley Megumu Krummel et Shigenori Nagatomo. Albany: State University of New York Press, 2008.
- . *The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy*. Traduit par Shigenori Nagatomo et Monte S. Hull. SUNY Series, the Body in Culture, History, and Religion. Albany: State University of New York Press, 1993.
- . *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. Édité par Thomas P Kasulis. Albany: State University of New York Press, 1987. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=7890>.
- Zambrano Orozco, Scheherazade. « Cártel mexicano, cartografía de un cuerpo ». *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*, n° 46 (septembre 2011): 88-89.
- . « La corporéité, une posture politique ». In *Le jeu d'Orchestre: recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, 207-25. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2015.
- . « Narcorpographie, une cartographie du corps dans le trafic de drogues au Mexique. » In *Théâtre contemporain dans les Amériques: une scène sous la contrainte*, 221-27. Trans-Atlantico = Trans-Atlantique 10. Bruxelles: Lang, 2015.
- . « Qui danse le monde et le joue, à son image le change ! » *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société (en ligne)*, Façonner un milieu, Edifier le commun, n° II (18 mai 2016). <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=759>.
- Zee, Jerry, et Timothy Choy. « Condition—Suspension ». *Cultural Anthropology* 30, n° 2 (25 mai 2015): 210-23. <https://doi.org/10.14506/ca30.2.04>.
- Zhuangzi. *Zhuangzi: Basic Writings*. Traduit par Burton Watson. Translations from the Asian Classics. New York: Columbia University Press, 2003.
- Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente*. Madrid: Alianza : Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1980.
- . *L'intelligence sentante. Intelligence et réalité*. Ouverture philosophique. Paris: L'Harmattan, 2005.

ANNEXE 1 : CHRONOLOGIE DE RECHERCHES CHOREGRAPHIQUES

- **Juez y Parte** (Mexico, 2006)
- **Oleaje de Pulsiones** (Mexico, 2007)
- **D, De ser, Desértica** (Mexico, 2008)
- **Lloronas** (Mexico, 2009)
- **Tu nombre** (travail de fin d'année diplôme en chorégraphie, CICO, INBA, Mexico, 2010) : <https://www.youtube.com/watch?v=O-l4ZRRlhKo>
- **En tratamiento** (travail de fin d'année diplôme en chorégraphie, CICO, INBA, Mexico, 2011) : <https://www.youtube.com/watch?v=sNdPCYHy57k&t=1s>
- **Narcorpographie** (Lille, 2012)
- **Incertitude** (vidéo danse, Lille, 2012) : <https://vimeo.com/260824369>
- **Intérieurs** (Performance présentée au cinéma L'Univers à Lille, 2012) : <https://vimeo.com/73639504/07e8eed82d>
- **Chutes** (registre photos, France - Mexico - Maroc, 2013-2021) : <https://scheherazadezambranoorozco.com/2018/03/30/caidas-corps-dechu/>
- **Corps et Territoires** (Tétouan, Maroc 2013) : <https://scheherazadezambranoorozco.com/2021/10/06/corps-en-territoire-tetouan/>
- **L'Entre-Silence** (spectacle chorégraphique participatif financé par le laboratoire CECILLE, Université de Lille, 2013) : <https://scheherazadezambranoorozco.com/lentre-silence/>
- **In gravité** (Performance, Lille, 2015) : <https://vimeo.com/120959309/ebcffc6222>
- **Life Line** (Lille, 2014)
- **Plis et vertiges** (Performance présenté à l'Université de Valenciennes, 2014) : <https://vimeo.com/339847189/de8ea796e7>
- **En Liquidación** (Adaptation de la performance *In gravité* pour le « Museo de la Mujer » Mexico, 2015) : <https://vimeo.com/339823104/0b0f6ef9df>
- **Ingravité** (Lille, 2015)
- **État existant** (Performance in situ présenté à Lille, 2015, 2017, 2020) : <http://www.lamalagua.org/territoires/etat-existant/>
- **Qui danse le monde et le joue, à son image le change !** (Projet interculturel et intergénérationnelle en territoire soutenu par La Chambre d'Eau (59) et Arte Sustentable (Mexique) Lille, France - Morelos, Mexique 2014-2016) : <https://scheherazadezambranoorozco.com/2018/03/28/qui-danse-le-monde-et-le-joue-a-son-image-le-change/>
- **Ma maison est blanche** (Projet interdisciplinaire en territoire développé Marseille, France 2015-2017) : <http://mamaisonestblanche.fr/>

- <https://www.imagecle.info/ma-maison-est-blanche-video>
- <https://scheherazadezambranoorozco.com/2018/03/16/ma-maison-est-blanche/>
- **Décoloniser par le corps : stratégies chorégraphiques pour voyager** (intervention artistique dans le cadre du programme « Arts, Culture et Prévention », porté par la Fondation « Culture et Diversité » et en partenariat avec Le Vivat, scène conventionnée d'intérêt national art et création, et le club de prévention Antidote, Armentières, France-Madrid, Espagne 2018-2019) :
<https://scheherazadezambranoorozco.com/2019/05/01/strategies-choregraphiques-pour-voyager-projet-en-partenariat-avec-le-vivat-et-lassociation-antidote/>
- **Suspendre le corps** (intervention performative en dialogue avec l'exposition *Protesta Fantasma* de Carlos Amorales, Espace Le Carré, Lille, 2019) :
<https://scheherazadezambranoorozco.com/2019/07/16/performance-en-dialogue-avec-lexposition-protesta-fantasma/>
- **Variations sur K()SA** (*ImPulsTanz*, Vienne, 2019) :
<http://www.lifelongburning.eu/projects/events/e/atlas-create-your-dance-trails-2019.html>
- **K()SA** (Armentières, France 2020) :
<https://vimeo.com/manage/videos/501420683>
- **K()SA version radiophonique** du spectacle de Scheherazade Zambrano Orozco de La malagua, enregistré au Vivat d'Armentières avec l'audiodescription de Florence Masure. Un projet porté par Marie Pons, mis en ondes par Pierre Antoine Naline.
<https://scheherazadezambranoorozco.com/2021/10/12/danse-a-ecouter-k-sa-pour-les-oreilles/>
- **K()SA version jeune public** (Roubaix, France 2021) :
<http://www.lamalagua.org/k-sa-creation-2020/>
- **KUXTÚ** (en création – 2022) :
<http://www.lamalagua.org/kuxtu-creation-2022/>

ANNEXE 2 : AUDIODESCRIPTION DE *K()SA*

SCHEHERAZADE ZAMBRANO OROZCO – COMPAGNIE LA MALAGUA –

version texte du 30 décembre 2020.

Bonjour et bienvenus

Nous allons assister à une représentation de *K()SA*, réalisé par la compagnie « La Malagua ».

Ce spectacle est chorégraphié et interprété par Schéhérazade ZAMBRANO, sous les regards de Valérie Oberleithner, Fabrice Guillot et Kate Lawrence.

La scénographie a été imaginée par Marcelle Bruce et Rémi Vasseur qui a aussi créé les lumières et s'occupe de la régie générale.

Greg Leteneur et José Navarro ont réalisé la création sonore, Perrine Wanegue et Perrine Béague, le costume.

Quelques mots sur Schéhérazade Zambrano :

Née à Mexico l'année du tremblement de terre de 1985, elle se forme d'abord à la natation synchronisée et se tourne ensuite vers un monde plus libre et plus créatif : la danse.

Dans *K()SA* qui signifie « voler » en langue Totonaque, Schéhérazade met en mouvement ses questionnements sur nos liens au Cosmos et à nos origines.

Le corps est ici mis à l'épreuve de la gravité, du vide et du déséquilibre sur terre, mais aussi en suspension dans l'air, et dans l'eau.

Ces interactions changent l'état de corps et bouleversent les axes et les perspectives de notre rapport au monde.

Ces questions inhérentes se posent alors :

« qu'est-ce qui nous soutient ? » et « à quoi nous raccrochons-nous ? »

Schéhérazade : elle est mince, charnue et mesure 1m64. Le port de tête gracieux offre un visage amérindien arrondi aux traits fins avec des yeux ronds noisettes bordés de longs cils et une bouche pulpeuse très dessinée.

Une longue tresse rassemble ses cheveux noirs surmontés d'un assemblage de plumes noires et rouges sur la partie droite du crâne.

Elle est vêtue d'un corsage blanc ras de cou très moulant aux manches longues légèrement bouffantes. Les petits seins se devinent en transparence. Un important décolleté ovale laisse apparaître la peau cuivrée du dos jusqu'aux reins. Elle porte un pantalon taille haute et des boots à talons rouge sang, et des guêtres, parées de nombreuses coquilles d'œufs.

K()SA est un spectacle en tri-frontal : le public s'installe face à la scène, c'est notre cas ; mais aussi à gauche et à droite.

Aux pieds des spectateurs, un carré blanc de 6 mètres sur 6 mètres aux bords légèrement remontés est installé sur le sol noir.

Le fond de la scène est noir également.

Trois écrans blancs de 4m de large par 3 mètres de haut sont suspendus de guingois en escalier : le premier à gauche s'élève à environ 80 cm du sol.

Le deuxième au-dessus du carré, à environ 2 mètres.

Le troisième à droite, à environ 3m50.

Sur le pourtour extérieur du carré, des gravats et des dizaines d'œufs de ciment sont dispersés sur une épaisse poussière grise.

Trois vases transparents de forme boule d'une trentaine de centimètres, remplis d'eau, sont posés parmi les gravats : devant à gauche et au fond de chaque côté.

Sur le carré :

Au premier plan à gauche, 39 petits œufs sont posés la pointe vers le haut et figurent une constellation. Au premier plan à droite, un quatrième vase boule est aussi rempli d'eau. J'attire votre attention sur le fait que c'est celui-ci qui sera cité pendant la représentation.

Enfin, derrière le carré, tout à gauche, un disque en ciment d'environ cinquante centimètres de diamètre est posé sur le sol.

Je vous souhaite un bon spectacle.

La lumière diminue. La scène et la salle sont plongées dans le noir.

Sur le pourtour du carré, un couloir de lumière ténue et ocre éclaire les gravats et les œufs de ciment.

SON CORDE –

Les gravats et les œufs vibrent et s'ébranlent dans la poussière.

Derrière le carré, une lumière froide éclaire faiblement Schéhérazade.

Accroupie, elle tire au ras du sol une corde noire qui serpente parmi les gravats.

La corde s'amasse à ses pieds.

Elle se lève lentement et se dirige à petits pas vers la gauche près du disque de ciment –
MUSIQUE DES PIEDS –

Un rond de lumière l'éclaire.

Elle tourne autour du disque, les bras ballants, le buste relâché.

Buste et bras scandent ses pas.

Elle s'arrête de profil vers la gauche face au disque.

Elle agrandit ses mouvements

Les coquilles d'œufs volettent.

Elle monte sur le disque avec cérémonie ... pose les mains sur les hanches ...

et tourne sur elle-même dans le sens contraire du temps.

Le disque de ciment s'effrite sous ses talons.

Le bassin chaloupe.

Elle parodie et exagère ses mouvements.

MUSIQUE DES PIEDS

Elle descend du disque ...le pousse du pied ... et sort du rond de lumière.

Dans la pénombre, elle enlève ses boots, puis ses guêtres ... elle dépose les guêtres sur le disque brisée ... elle détache la manche droite de son corsage et l'étale bien à plat par-dessus.

Elle détache la manche gauche et l'étale près de l'autre.

Elle ôte la coiffe.

Elle glisse les mains dans les boots et avance à 4 pattes jusqu'au disque ... elle ôte sa coiffe et la dépose par-dessus, et couche les boots de chaque côté.

Le rond de lumière s'éteint.

Une lumière ténue et astrale dessine un couloir au fond du carré.

Pieds nus, Schéhérazade entre dans le carré et s'agenouille de profil vers la droite. Elle s'incline. Près d'elle, un petit œuf est posé sur le sol, la pointe vers le haut, à la limite du couloir de lumière.

Elle redresse le buste et ramasse délicatement quatre petits œufs.

Avec précaution, elle en pose un deuxième en enfilade à 40 cm du premier, toujours la pointe vers le haut.

Elle continue la ligne avec un troisième œuf ... puis un quatrième ... et un cinquième sur la même ligne à équidistance.

Elle avance à genoux et ramasse trois œufs dans le clair-obscur. Elle prolonge la ligne avec un sixième œuf, un septième, un huitième.

« Une micro-chute ce n'est pas grave ! Je suis née à Mexico l'année d'un tremblement de terre. La ville était en train de s'effondrer. Le séisme nous a rappelé que la terre est vivante, qu'elle nous soutient et nous déplace... et que nous ne pouvons pas toujours être en équilibre. »

Elle regarde la ligne qu'elle est en train de construire et continue d'aligner des œufs.

A droite, quelques-uns sont encore sur le sol. Elle complète la ligne avec un neuvième œuf, puis un dixième.

Elle regarde la ligne qu'elle vient de former ... et pose le onzième.

Le couloir de lumière blanchit.

Elle se décale et pose encore un œuf, ... puis un dernier.

Toujours à l'intérieur du carré, elle s'accroupit dans le coin droit face aux 13 œufs alignés.

Elle se relève très doucement de profil vers la gauche.

ENTRÉE SON

Elle place avec précision son pied nu devant le dernier œuf posé. Son corps se met doucement en marche.

Elle pose les pieds entre les œufs telle une géante.

La lumière vacille dans le couloir.

Un pas ... un autre pas...

Elle s'immobilise le pied en suspension – et poursuit son avancée. Encore un pas

Le pied s'arrête au-dessus d'un œuf ... elle continue sa marche. Lentement, les jambes se plient et le buste penche en avant. Elle avance ... le buste maintenant à angle droit. Elle se courbe encore, pose les mains sur le sol.

A quatre pattes, elle évite les œufs avec précaution. Le couloir s'éteint.

Une tâche ovale s'allume autour d'elle. Elle approche le visage près du premier œuf. Sa bouche l'engloutit. La lumière s'intensifie.

La joue droite caresse le sol, le dos s'arrondit, elle s'enroule et prend la forme d'un œuf.

Arrivée sur le flanc gauche, le bras droit se lève et entraîne le buste. Elle est assise de profil vers la droite, jambes tendues. Le bras descend lentement.

La tête penche vers nous et entraîne le corps lentement. –ENTRÉE SON –

Elle s'allonge et roule rapidement jusqu'au vase à droite et continue comme ballotée par un ressac.

La tâche de lumière circule dans le sens inverse du temps.

Schéhérazade ralentit et s'échoue au centre sur le ventre la tête vers la gauche.

Une lumière du jour envahit le carré.

Elle étend le bras gauche devant elle et bascule sur le flanc, la tête repose sur le bras.

La main droite apparaît lentement et se tend vers nous : Shéhérazade se recroqueville comme un œuf, se met sur le dos les jambes pliées comme sur une chaise, les bras en croix. Elle bascule sur sa droite, la jambe gauche se tend à angle droit.

Elle chavire sur le ventre, soulève le bassin et fait une roulade. Elle est de dos en tailleur.

Elle bascule sur le dos, les jambes montent à la verticale, elle revient en tailleur, et recommence ce mouvement de culbuto. Elle se lève vers la constellation en position de combat. La main droite caresse le sol et monte vers le ciel.

Elle se retourne. Le bras droit mouline. Elle s'allonge sur le flanc gauche.

La main droite se tend vers nous. Elle reprend les mêmes mouvements de façon saccadée : la chaise – la jambe qui se tend – passe sur le ventre – s'enroule - arrive en tailleur ... Elle se renverse et recommence le culbuto en changeant d'axe à chaque balancement.

Elle se renverse jambes verticales, revient en tailleur tel un culbuto. Elle change d'axe à chaque fois.

Vers la constellation, elle se lève par à-coups en position de combat.

La main caresse le sol et monte lentement vers le ciel. Elle se retourne. Le bras mouline rapidement. Elle s'allonge sur le flanc gauche.

La main passe gracieusement au creux des reins et rejoint la nuque. Schéhérazade reprend les mêmes mouvements de façon fluide comme dans l'eau... la chaise - la jambe qui se tend – sur le ventre – elle s'enroule – arrive en tailleurs. Elle se balance en culbuto.

Elle se lève vers la constellation, prend la position de combat. La main caresse le sol lentement et monte vers le ciel. Le bras mouline. LAISSER CLAQUEMENT MAINS - Elle ouvre les bras, tourne sur elle-même et s'allonge à gauche sur le ventre.

Elle se traîne vers le vase sur les avant-bras, reptile, puis avance à quatre pattes, féline, et continue sur les mains et les pointes de pied le corps circonflexe. Au-dessus du vase elle crache l'œuf : BRUIT - il coule.

La lumière faiblit et se resserre autour d'elle.

Elle s'agenouille, pose le haut du crâne sur le sol derrière le vase.

Le pied droit entre dans l'eau et pousse l'œuf -SON- il roule.

Le gauche le rejoint. Elle frotte ses pieds dans l'eau l'un contre l'autre.

Les jambes se lèvent. Schéhérazade, en poirier, regarde l'œuf.

Elle écarte les jambes et chancelle. Elle roule sur le dos genoux pliés.

Le carré s'éclaire.

Recroquevillée, elle gravite au centre du carré, emportée par son élan, malmenée. Elle se relève progressivement en spirale. Elle se redresse avec peine et tourne encore doucement comme en résonance, le corps groggy.

VITE : Debout vers la constellation, le regard déterminé, elle se penche, la main caresse le sol -SON- puis la nuque et l'épaule. -SON- Elle se tourne vers tous les points cardinaux. -SON- Chaque caresse la rend plus forte.

Elle s'arrête de profil vers la droite, le bassin chaloupe et Le bras mouline rapidement.

A chaque tour de bras, le pied gratte le sol. Elle accélère.

-claquement- elle arrête, l'air égaré, sonné. Elle tombe allongée sur le ventre.

Elle se met lentement à quatre pattes.

Féline, elle fait un tour sur elle-même avec nonchalance ...et se dirige vers le vase. Ses mouvements se décomposent. SON - En transe, les mains frappent le sol et la tête bringuebale. ATTENDRE VISAGE DANS VASE -

Elle plonge le visage dans l'eau. La lumière se rétrécit autour d'elle

- BULLES ET CORDE -

Une corde noire balance tel un pendule au centre du carré. Depuis les hauteurs, elle descend jusqu'au sol, remonte et descend de nouveau.

La lumière devient froide et se tamise.

Schéhérazade sort doucement la tête de l'eau, les yeux clos.

Son dos épouse le mouvement de la corde. Elle se penche en arrière en balançant jusqu'au sol. Elle ouvre les yeux, médusée. Elle glisse sur le dos en nageant le dos-crawlé tandis que la corde s'immobilise au centre.

Schéhérazade s'accroupit, la regarde avec intensité ... approche son visage et l'effleure avec gravité.

Elle se lève doucement comme aimantée, son corps frôle la corde.

Elle avance à petits pas vers la constellation, le visage et le corps tout contre la corde.

Elle l'enlace délicatement -claquement bras-. La corde se tend, elle la prend en main et fait demi-tour. Le bassin de Schéhérazade chaloupe doucement ... puis avec assurance. Dans une danse à deux, elle emmène sa nouvelle partenaire dans la diagonale. –SON DES PAS-

Au fond à droite, la corde se tend, Schéhérazade se fige.

Elle se tourne face à nous, et avance, la corde en main toujours tendue comme un compas.

Arrivée près du vase, Schéhérazade se détourne et se cambre, la tête au-dessus de l'eau. – gargarismes-

Elle se laisse emmener par son poids les jambes inertes. Elle tient la corde et se laisse balloter.

La corde emmène son corps dans un mouvement pendulaire.

Elle se lève et accroche la corde à la ceinture.

Désormais harnachée, elle recule tout à gauche ... et s'élance ... culbute tête en bas et balance les bras le long du corps.

La tête frôle le sol à chaque passage.

Des deux bras, elle tire sur la corde et se hisse. Le corps s'élève tête en bas.

La lumière s'intensifie sur tout le carré.

« La leyenda cuenta que una sequía invadió una ciudad que estaba construida sobre un lago. »

A la force des bras, elle fait coulisser la corde et s'élève. Elle est à un mètre du sol.

« Une ville bâtie sur un lac devient sèche. »

Elle atteint deux mètres.

« Quatre hommes escaladent le tronc d'un arbre pour demander une bonne saison des pluies. »

Elle poursuit son ascension, les jambes tendues.

« El ritual del volador comienza. »

Elle s'élève à trois mètres.

« Les quatre hommes se jettent dans le vide. Les cordes se déroulent.

Ils descendent la tête en bas jusqu'à la terre. Et puis, ils se renversent pour atterrir debout. Il pleut. »

Elle continue sa montée.

Son ombre se projette à chaque coin du carré.

La lumière devient chaude sur Schéhérazade, son pantalon rouge sang est éclatant.

Elle atteint bientôt 5 mètres de hauteur.

Tête en bas, droite comme un i, elle déploie lentement les bras en croix comme des ailes.

« Cette position est celle des hommes-volants dans la Danza de los Voladores - sauf que moi je suis une femme »

ENTRÉE SON

Le carré s'éteint.

Le corps raide comme une boussole folle, elle bascule tête en haut, tête en bas. Le corps vertical, oblique ou horizontal.

Son ombre se relaie en rythme sur les écrans clignotants.

Ses cheveux se détachent et volent dans les airs.

Comme dans une chute, elle s'enroule, se cambre et se renverse.

Ses jambes courent dans les airs.

Son corps se meut comme dans l'eau ; les bras et les jambes donnent de fortes impulsions vers des profondeurs imaginaires.

Elle tourne sur elle-même, assise à l'envers.

Elle s'immobilise tête en bas.

Le corps oblique, elle se tourne sur le côté.

Petit à petit, dans un mouvement hélicoïdal, tête, buste, bras et jambes, sont rappelés par la gravité et pendent.

-changement rythmique- Le buste penché en avant, elle remonte la corde en l'enroulant très doucement.

Sur chaque écran, l'ombre noire de Shéhérazade se découpe en noir et blanc et clignote au rythme de la musique.

Elle étreint la corde amassée et se tourne sur le côté en position fœtale... elle s'assied et se love contre la corde. Elle bascule lentement en arrière, tête en bas, jambes repliées.

Elle ouvre les bras : la corde se déroule.

Elle s'allonge sur le côté et tend les bras dans l'alignement du corps. Ses jambes courent dans les airs.

Elle se remet sur le dos, le corps se relâche relié au ciel par la corde. Elle est inerte : tête, bras et jambes pendent.

Jambes et bras ondoient comme délivrés de la pesanteur.

Elle se tourne sur le côté à l'horizontale ... puis sur le dos. Elle flotte dans l'air.

Sa silhouette se projette sur les trois écrans.

Elle se redresse.

Le chaos la submerge à nouveau. Elle pivote rapidement, le corps oblique, horizontal ou vertical. Elle fréquente tous les points cardinaux.

Comme dans une chute, elle se débat. Les membres s'agitent en tous sens, le corps s'enroule et se cambre. Les cheveux volent. Ses mouvements s'accélèrent. Son corps bouge en tous sens comme une boussole affolée.

Les écrans multiplient son ombre.

Tête en bas, jambes et bras donnent de fortes impulsions.

Elle se redresse, et s'assied, les mains sur les genoux, immobile.

Sur la résonance du son :

Les écrans s'éteignent. Une pénombre dorée s'installe. Seule Schéhérazade est éclairée.

Elle s'allonge sur le dos et bat des pieds comme dans l'eau.

Dans un ample mouvement le bras droit l'emmène tête en bas.

Schéhérazaïe s'immobilise tête en bas et tourne sur elle-même par à coup.

Le corps se relâche, elle est inerte, reliée au ciel par la corde comme en apesanteur.

Elle se tourne sur le flanc, les jambes courent au ralenti.

Les écrans multiplient sa course.

Les bras le long du corps, jambes et pointes tendues, droite comme un i, elle descend dans une extrême lenteur. Les longs cheveux noirs pendent.

FLUTES - LAISSER ENTRER PIANO -

Schéhérazaïe entre dans une lumière chaude et dorée.

Entourée de pénombre, elle descend lentement dans le vide abyssal.

Ses jambes se replient doucement.

Peu à peu, son visage et son buste apparaissent inversés sur le sol.

Sa main descend lentement et apparaît en miroir.

Schéhérazaïe découvre son reflet.

Le carré est entièrement recouvert d'eau.

L'autre main entre dans l'eau.

Elle prend appuie sur les bras, tout son corps se tend.

L'eau en miroir dédouble son corps, son reflet la soutient en équilibre.

Elle vrille doucement.

Elle marche sur les mains.

Elle se tourne sur le côté.

Ses cheveux caressent l'eau.

Les deux mains se rejoignent en miroir.

Les corps jumeaux tournoient lentement. – BRUIT DE L'EAU -

Schéhérazaïe bascule sur le dos.

Elle flotte bercée par la corde.

Bras et jambes ondulent comme sous l'eau.

Elle marche sur les mains et se laisse flotter, suspendue.

Elle se tourne vers l'eau, et amasse la corde avec lenteur.

Elle l'étreint.

Elle se met sur le flanc en position fœtale et s'approche plus près de l'eau.

Elle tourne au ralenti.

Elle se recroqueville et tourbillonne dans le sens contraire du temps ... puis dans l'autre sens, très vite. Ses cheveux effleurent l'eau et créent des ondes circulaires.

Une lumière solaire inonde l'eau.

Ses reflets chatoyants oscillent sur les écrans.

Schéhérazaïde ralentit. Tels des tentacules ses cheveux se déploient.

Elle s'arrête.

Prendre mon temps : Elle s'appuie sur les mains, puis se remet sur pieds très doucement.

Sur les écrans, les mouvements de l'eau et l'image de Shéhérazaïde se projettent : son ombre marche sur un lac argenté.

L'eau dégouline sur son visage. Ses cheveux gouttent sur sa peau

Au fond à droite, Schéhérazaïde se place devant les 13 œufs alignés. Elle marche lentement en plaçant avec précision les pieds entre chaque œuf.

Au bout de la ligne, elle s'élançe et gravite, allongée, toujours suspendue. –CHANSON–

Elle sourit et se balance avec délice.

Sa chevelure badigeonne la surface de l'eau.

Elle se remet sur pied (près de la constellation) ... reprend son envol.

Elle continue de balancer, le regard tendu vers la constellation.

Elle s'accroupit doucement près de la constellation et se laisse emmenée par la corde.

VITE : Elle s'arrête. Les jambes s'appuient à la verticale contre la corde. Schéhérazade a la poitrine et la tête plaquées contre le sol. « Je continue à me questionner : qu'est-ce qui nous soutient ? »

Ne pas l'attendre : Elle s'allonge.

L'ombre de Schéhérazade et les ondes argentées de l'eau se révèlent encore sur les écrans.

Elle détache la corde et la maintient dans la bouche. Elle se lève dégoulinante et marche vers la constellation ...prend la corde en main et s'accroupit dans le coin.

« A quoi nous nous accrochons ? » Elle lâche la corde.

La lumière faiblit sur la corde qui balance.

NOIR

FIN

Sur scène, la lumière se rallume.

Schéhérazade se place au centre du carré à côté de la corde.

Elle la prend dans la main et salue de la tête, la main sur le cœur.

Elle quitte la scène.

ANNEXE 3 : Recueil de récits du Laboratoire d'expérimentation chorégraphique

CATHERINE THIERY

Je suis le Laboratoire depuis 2015.

Pour moi le Laboratoire est une rencontre avec d'autres corps, d'autres énergies, d'autres désirs, d'autres imaginaires. C'est aussi une rencontre intime et surprenante de mon corps, une rencontre avec moi - même. Je suis depuis, « augmentée ». C'est le mot qui me vient, je ne sais pas pourquoi... je me sens vivre plus, être plus présente, plus sensible aux autres, à l'espace, ma peau est comme distendue, respire de partout, mes sens se sont ouverts, mes peurs tombent. Je fais partie d'un monde multiple mais sans cases, sans âge.

Ce corps était non dansant, du moins c'est ce que je pensais et vivais. Un empêchement de danser. Et avec le labo, j'ai su, grâce aux propositions de Scheherazade que danser n'était pas l'idée que je m'en faisais mais j'ai accepté et pris du plaisir à l'expérimentation du mouvement, du mien, du plus profond au plus superficiel, confronté au mouvement des autres, à l'espace, à la pesanteur, au rythme... Accepter de danser (même si le chemin est encore long), prendre du plaisir à danser, accepter, accueillir ce que le labo m'a permis d'aborder alors que j'avais depuis longtemps une pratique corporelle mais pas d'intégration au plus intime de ce que

mon corps et mon identité, mon imaginaire portaient. Accepter aussi de pouvoir danser avec de jeunes corps. Sortir de ma tête les a priori.

Mon âge, ce qu'il implique. Ce qu'il m'oblige à accepter. Ce que mon corps a emmagasiné, ce qu'il agit du passé pour revivre. Pour être et continuer à être autrement.

Même si intellectuellement, on combat pour une idée, ici, celle qui prône de pouvoir danser ensemble toutes générations confondues, la démarche de s'y confronter n'est pas simple, le regard sévère que j'ai sur moi m'a freinée puis je me suis peu à peu libérée de ce frein grâce à la bienveillance extrême de ce groupe, à sa joie d'être ensemble.

Le labo me permet, par bribe, par touche, par étincelles, à toucher ma propre folie, à explorer des zones interdites.

A présent ce moment partagé est simple pour moi, rassurant, créatif, stimulant, rare, si rare !!! quel bonheur de communiquer sans les mots !! sans les idées ! seulement au-delà, en deçà, ailleurs et mettre sur ce qui est vécu, d'autres mots.

C'est aussi, pour moi toute la différence entre danse et expérimentation chorégraphique. Par l'expérimentation chorégraphique du labo, j'ai pu découvrir et apprivoiser ma danse.

Sans cette approche, mon corps n'aurait pas dansé. Ma tête peut être mais pas mes cellules.

Écoute et rencontre de ma propre pulsion de mon énergie et recherche de ma chorégraphie corporelle.

Retrouver mes gestes d'avant, ceux de l'enfance, mes gestes perdus. Retrouver le sol. Mon ventre contre le sol.

Le labo, ce sont des hommes et des femmes qui se retrouvent dans un temps suspendu, dans un lieu ; avec sans doute des désirs différents, mais c'est un temps, trois heures ensemble à exister pour soi et avec les autres. Ces autres que l'on ne connaît qu'à travers leurs corps, leur énergie du moment, leurs couleurs, leurs odeurs, sans les mots qui organisent nos vies usuellement. Juste du ressenti, de l'exaspération de nos sens stimulés par les propositions qui nous sont faites.

Construire des chorégraphies, la nôtre propre et la chorégraphie collective avec réflexion ou dans l'impulsion, l'écoute.

Se sentir juste ou pas

Qu'est ce qui fait la rencontre ? qu'est ce qui l'empêche ?

Être dans la musique

Être musique

Espace intérieur et extérieur

Sol ciel dedans dehors

Soi les autres

Les hommes les femmes

Les rondeurs les durs les denses

Comment tu dances avec contre toi parfois malgré toi et ça produit un acte chorégraphique.
Ecoute, écoute, écoute.

D'autres imaginaires

Explorer l'intérieur et l'extérieur de soi.

Explorer le contact physique et énergétique

Partage de nos singularités.

Le risque est de ne « produire » que des énergies, des mouvements qui se rassemblent qui se ressemblent. Ce n'est plus moi, ce n'est plus l'autre. Alors naît une autre danse commune, inconnue pour certains, la leur pour d'autres.

Tensions, acceptations.

Labo j'attends qu'il me pousse dans mes retranchements que je pousse les autres dans leurs retranchements.

Faire ensemble une communauté chorégraphique dans laquelle je ne perdrais pas ce que je touche du doigt : ma propre gestualité, ma propre énergie, ma propre danse dont je reconnais qu'elle évolue, mais reste intègre et juste dans la confrontation des situations.

C'est comme un voyage amoureux : on l'attend, on l'imagine, on s'y prépare, on se remplit et la trace demeure.

Didier, Directeur Sécurité, 5 ans de labo

Hola Scheherazade,

J'ai fait comme tu as dit : j'ai pris le temps d'écrire, de laisser l'écrit se reposer, de laisser macérer dans ma tête, de relire, de relire tes consignes, de réécrire, de laisser encore l'écrit reposer, et le résultat c'est que j'ai laissé passer l'échéance du 21 avril avant de mettre au propre une version acceptable !

Alors je m'y remets, je reprends ma matière là où elle en est, et je vais couper, écarter pour mieux approfondir plus tard.

C'est quoi pour moi le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique ?

C'est une rencontre miraculeuse. Ou une révélation.

Tu as créé un espace-temps qui correspondait à un besoin en moi, encore inconnu à ce moment – et, plus extraordinaire, tu l'as créé exactement à l'endroit et au moment où cela pouvait devenir possible.

L'endroit d'abord : le labo est pour moi étroitement associé au 188. Du point de vue de la logistique : idéalement situé entre domicile et travail, je n'avais pas d'excuse pour ne pas y aller. Du point de vue de l'accueil surtout : quelque chose en moi a bien essayé (et essaie encore) de me dissuader, de me convaincre que ce n'était pas pour moi, vous avez su me séduire.

Le moment ensuite : mon corps venait à peine de rencontrer la danse. Le labo lui a donné une possibilité de prolonger la rencontre, de lui donner de la densité, d'explorer le nouveau champ du mouvement, du corps dans l'espace.

Que dire du contenu du labo ? Ce sera peut-être le sujet d'un prochain chapitre. Je ne comprends pas vraiment ce qui se passe dans le labo. En fait je comprends. Je comprends petit à petit ce qu'on y fait, à mon rythme, et dans ce domaine il n'est pas très rapide. Et les contenus sont tellement variés, riches, protéiformes !

De même pour les consignes chorégraphiques, je ne comprends pas tout ! Même la « consigne » pour ce texte : je ne comprends pas vraiment la notion de « réflexion sensible », à la limite pour moi c'est presque un oxymore. Un des grands enseignements de ce labo, c'est qu'il n'est pas nécessaire de « comprendre » au niveau intellectuel, par la réflexion, pour « comprendre » par le corps, par une expérience sensible et souvent inconsciente. Et ce n'est pas grave, dans ce contexte ! Cela a quelque chose à voir avec le lâcher-prise – là-dessus aussi, on pourra revenir. L'intelligence du labo est de s'adresser à tous les corps présents dans leur état actuel. Mon corps a tiré beaucoup de profit des contenus du labo (et mon esprit rationnel ressent maintenant un retard qu'il a envie de rattraper). Il a appris de nouvelles formes d'être dans l'espace, beaucoup de chemins pour s'y déplacer, et découvert des portes inconnues avec de promesses d'autres chemins derrière.

Le Laboratoire c'est un espace de possibles.

C'est aussi le Laboratoire qui constitue le socle qui a permis que je m'autorise à participer à d'autres ateliers chorégraphiques, et en particulier à découvrir le mouvement authentique, dans un bouleversement.

Il faudrait que je t'écrive un long chapitre sur la sensation, sur le ressenti, sur l'émotion. C'est encore trop compliqué pour le moment.

Mais finalement, ce qui fait la magie du Laboratoire, c'est le collectif dansant. Ce n'est pas un cours. Il y a une, ou un, ou parfois deux chorégraphes, il y a bien une transmission, il y a aussi probablement un objectif mais il m'échappe en grande partie, mais il n'y a pas de leçon. Participer à d'autres ateliers m'a aussi permis de voir le professionnalisme qui est mis à notre disposition, dans une grande écoute des uns et des autres. Un détail m'a parfois gêné ces derniers mois : les étudiants qui viennent pour apprendre quelque chose de précis, je ne

l'avais pas du tout ressenti les premières années. Amateurs, « artistes professionnels » ou étudiants, il y a dans la recherche ensemble une grande richesse à laquelle je crois. Il n'y a pas d'enjeu performatif, ou s'il y en a un, car cela fait aussi partie des espaces d'expérimentation, il n'est pas dans la virtuosité de corps de danseurs – peut-être dans une forme de sublimation de nos corps pragmatiques ? Tu parles du « travail d'être ensemble » : c'est un beau travail d'écoute et de partage. Apprendre par la danse à être, au présent, et à l'être ensemble. S'interroger sur l'ouverture du Laboratoire, sur la manière de l'amener dans la cité et ne pas le considérer comme un espace clos sur lui-même, amène aussi des questions politiques. On a « failli » aller danser au marché de Wazemmes l'année dernière... On est tombé dans la rue avec des chaussures rouges. Le labo fait partie des choses qui font évoluer mon regard sur le monde.

Il faudrait aussi que je trouve le temps de parler de l'expérimentation et du formidable outil que constitue le Laboratoire. Cet outil, je regrette de ne pas savoir ou oser l'utiliser davantage pour approfondir mon expérimentation et creuser, dénicher, extraire ce que je pourrais apporter aux autres participants.

Il faudrait que je te parle des nouvelles connexions cérébrales que provoque la fréquentation du labo, des rétroactions entre la plasticité du corps et la plasticité du cerveau.

Il faudrait que je te parle de l'écriture. J'ai mis je crois plus d'un an à prendre des notes du Laboratoire.

Il faudrait que je te parle de toucher des corps, de la distance sociale.

Il faudrait que je te parle de trois belles personnes importantes. De Toi. D'Alejandro. De Coline.

C'est quoi pour moi le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique ?

C'est comprendre qu'il y a quelque chose à découvrir (vivre ?), mais ne pas savoir quoi : le début d'un chemin, qui est en grande partie un chemin de vie, dont on ne sait pas où il mènera, s'il y aura des oasis où faire étape, ou juste une quête infinie – et espérer qu'il n'y a pas de but et qu'il n'y aura pas de fin.

Axelle Sapy

Écrire sur le labo

'LE" labo aura été pour moi dès le commencement une attente, un vide, un manque que je souhaitais remplir, une chorégraphie blanche, potentielle, que j'espérais danser, un espoir...

Quand j'ai découvert son existence, il était complet, je l'ai désiré et rêvé quelques temps ... puis je l'ai oublié... jusqu'à ce qu'une place s'offre à moi, et c'était comme une chance à saisir. Le labo était juste à côté de chez moi, je l'ai rejoint, mi-touriste perdue, mi-effrayée, sur la réserve, car ce n'était pas simple d'atterrir dans cet espace déjà constitué, d'y autoriser ma présence parmi des danseurs déjà embarqués.

Le labo en soi c'est déjà un double défi pour moi : il m'est difficile aussi de venir fidèlement chaque mercredi pour 3 heures d'un temps était déjà bien découpé, tiraillé. Ce temps-là a été sacré, depuis le départ, je l'ai très rarement manqué, déclinant tout autre priorité, ce labo étant ma priorité.

Il m'est aussi difficile de m'exposer aux regards, le mien, celui des autres, et de me confronter à la conscience d'une danse qui jaillit aisément d'autres corps mais qui reste planquée sous ma peau, d'y revenir chaque fois, exsangue ou impatiente, de me sentir déçue de ce que ma danse est, en comparaison avec celle des autres, en comparaison avec ce que je rêve qu'elle soit... Sur ce point le défi persiste, entier...

Petit à petit, il y a eu l'apprivoisement du labo, une confiance qui s'est faite, dans le processus, dans l'accompagnement, dans le groupe aussi.

Au départ, le labo a été la possibilité de me recréer de l'espace, pour retrouver mon corps, pour en explorer le mouvement possible, pour lui donner la parole, lui donner l'opportunité de créer du mouvement, de trouver sa danse. Il s'agissait surtout, très concrètement, de lui donner de la matière, du volume, du poids, de l'espace, des directions, du temps, et du rythme, de l'alimenter de chemins nouveaux, de recherches, de mots, d'images, des autres danses, de mon expérience. Je cherchais à nourrir ma danse... soutenue par d'autres danses inspirantes, et d'autres invitations plus audacieuses et confiantes, à oser, à y aller.

Mon corps fatigué s'est ré-habité, des espaces "oubliés" ont émergé, de nouveaux chemins cherchés se sont dessinés, le jeu et la joie se sont invités parfois, j'ai évolué dans ce sens...

Tout ceci avec patience, le temps, la joie de voir des progrès, mais aussi de l'impatience, trop d'impatience, de l'exigence par rapport à des attentes très hautes, les miennes, qui voulaient faire, atteindre déjà l'étape d'après, y arriver, où ?, espérant réussir, réussir quoi ?

Alors j'ai traversé les moments où tout est bloqué, limité, coincé, empêché, où le découragement gronde, où la déception du réel est fracassante, où l'impossibilité, où le refus du corps fait taire le rêve que le mental souhaitait voir se révéler, de déployer, où le vouloir de mon égo écrasait et niait mon être profond, et perdait mon état de danse de l'ici et maintenant ...et j'ai terminé baignée de larme sur un matelas, secouée de sanglots,

Et c'était bien finalement d'être juste ici et maintenant, à me détacher de toutes ces attentes, ce vide à remplir, ces espoirs vains, et d'accepter...

Doucement, j'ai pu entrer dans une forme d'acceptation, plus juste, ou enfin tenter de la vivre car ce passage reste le défi de chaque instant...

La nouvelle question a été d'apprivoiser réellement ce corps à danser, le mien, d'accueillir sa singularité, d'accepter ses limites, et tout ce qui m'échappe, ne répond pas à ma volonté, en cherchant plutôt à sentir plutôt, ou voir, considérer ce qui est là, en écoutant la réalité de mon corps, son énergie, ses émotions... là où il en est, là où j'en suis ...

Tout ceci en composant avec la présence des autres, l'écoute des autres, avec leur regard, leur place avec ma possibilité d'être vraiment et ouverte à ma danse, ici et maintenant, ou pas.

Il s'agit toujours aujourd'hui de chercher ma danse, parce que ma tentation d'une autre danse/moi persiste encore et tourne insidieusement, menaçant la subtile présence que je cherche à incarner et qui s'enfuit aussi sauvage que flottante. Je m'aperçois que parfois, en cherchant à produire une danse "montrable ou intéressante ?", je me leurre, je m'efface et nous nous perdons dans des limbes à nouveau moi, ma présence et ma danse.

Ma question maintenant serait peut-être :

Comment laisser venir ma vraie danse, la vivre et être, simplement ?

Comment aussi célébrer cette présence ?

Le labo est maintenant le support de cette recherche plus intime, et plus juste aussi, je pense.

C'est un espace porteur d'une forme de sécurité, un soutien, une invitation, un encouragement à être davantage moi, à explorer l'inattendu et oser l'inexprimable qui voudrait bien se dévoiler. Mais comme le labo est devenu pour moi un espace du sensible, de l'hyper-sensible, toutes les émotions prennent alors une ampleur démesurée. C'est trop, je pense, mais c'est comme ça, aujourd'hui. J'ai tantôt trouvé la/ma sécurité et m'y suis adossée, et je l'ai parfois perdue. J'ai pu, en quelques occasions, m'appuyer de tout mon poids sur un support solide, soutenant, présent, un réel appui devenu très puissant ... j'ai aussi parfois senti sa fragilité, imaginé la conditionnalité de son soutien, sa réalité si intangible qu'un simple courant d'air pouvait le faire disparaître, qu'il n'y ait plus rien, et je pourrais avoir juste imaginé tout cela.

Le labo c'est un lieu, un temps et un groupe, un cercle de personnes, solide et vulnérable, un espace des possibles et une réalité de l'instant qui nous dépasse tous.

Tout y compte pour moi, nos corps, nos humeurs, nos disponibilités, nos présences, nos vies, nos attentes, ce que nos corps racontent, et ce que nous interprétons, et l'indicible aussi.

Il est toujours cet espace où je suis traversée par de la jalousie, de l'envie, où je pleure encore ma danse qui ne vient pas comme que je la voudrais, et aussi un espace pour m'émerveiller, toucher la potentialité de me mettre à nu, de me mettre en jeu, de me voir et me savoir être, de me laisser emporter, toucher ou encore inspirer, de me surprendre et me découvrir, ou me dévoiler, au-delà de ce que je vois ou sais...

Je sais que s'y tricote la question de mon être au monde, de la place que je m'accorde et que je prends, ou pas, de ma retenue... et je continue à chercher comment je vais faire jaillir ma danse, même dans ce moment actuel où l'immobilité s'impose... et que je voudrais plutôt la laisser venir cette danse !

Mais le labo reste cette chorégraphie "blanche", cet espoir d'une danse qui vit déjà, et peut-être parle au-delà de ce que je ne le vois...

Méloody Blocquel

Quelques mois dans le labo en 2014, puis depuis octobre 2017 dans le labo.

Professions : Chargée de production et coordinatrice dans le spectacle vivant.

Danseuse, marionnettiste et costumière.

Ce Laboratoire d'expérimentation chorégraphique est tout d'abord pour moi un voyage qui grandit. Un voyage pour mon corps et mon esprit qui m'aide à être dans le temps présent qui m'est si cher. Être là dans ce temps de Laboratoire, ces trois heures où je me concentre uniquement sur cela, je laisse le reste à l'extérieur.

Être libre dans le mouvement tout en étant guidé. Explorer.

C'est aussi et surtout un temps de partage. Prendre plaisir à bouger avec d'autres personnes, rencontrer des corps en mouvement, créer des liens « corporels », « humains » bien réels. Et tout ça avec bienveillance, c'est cela qui compte pour moi dans le Laboratoire. Le but n'est pas la performance, nous sommes tous danseurs avec chacun/chacune son expérience. Nous sommes là pour nous porter mutuellement, être à l'écoute des autres.

Plus personnellement, c'est un temps de recherche et d'exploration pour mes projets futurs. Je le vois et le ressens comme un temps privilégié où tout peut se passer, où tout est possible. On explore comme on veut et dans le sens que l'on veut. Je me nourris, me transforme, je me surprends, je souris, je m'écoute.

Ces trois heures par semaine résonnent en continu, font écho à d'autres expériences dans le mouvement ou dans d'autres choses. Cela me permet aussi de questionner la place de la danse, plus largement du mouvement dans ma vie.

La danse est présente depuis toujours dans ma vie mais que représente-t-elle aujourd'hui ?

Ce temps de partage guidé m'aide à savoir comment envisager le mouvement, comment définir les limites de mon corps en mouvement aujourd'hui et maintenant.

Ce Laboratoire m'aide à savoir de quoi j'ai vraiment besoin.

Ana Fillet

41 ans Psychologue / Plasticienne

Présence au labo de 2016-2019

J'ai découvert le labo grâce à une rencontre avec la danse contact. Je cherchais un lieu, voir un espace avec la possibilité de sentir mon corps dans un mouvement de vie. J'ai toujours aimé la danse, la voir et m'y essayer. Je cherchais donc une manière de danser et de ressentir mon corps dans un mouvement... sentir ma corporéité.

Étant plutôt dans l'esprit, j'avais besoin d'être dans le faire, dans le corps ; c'était une nécessité, une survie.

La danse contact est très belle ; seulement elle me parlait trop. Trop de corps. L'espace du labo interroge le contact corporel, la rencontre avec l'autre, avec soi, avec l'espace, avec le réel, avec la musique et le silence, avec la vibration, avec la voix du corps... avec le mouvement, un acte... C'est pourquoi j'ai aimé danser lors d'une expérimentation, une performance, une recherche, des danseurs du labo, dans la station de métro Saint Maurice Pellevoisin en juin 2016, sur la rue, dans la place, à côté de la route qui mène au 188. J'ai décidé de me joindre à eux, nous y étions invités. Comme m'avait invité un danseur de la danse contact qui faisait cette « présentation ». Mon mouvement était fluide et j'ai aimé cette possibilité de danser. J'ai ressenti beaucoup de joie et de plaisir. J'ai décidé après cette première rencontre si surprenante d'aller au labo. C'était ma décision, être dans une individualisation et une collectivisation de l'expression passant par la danse, par le corps.

Le va et vient entre chaque séance ouverte sur 3 heures, étaient comme une séance de thérapie. Je laisser libre court à mes va et viens dans l'instant, aux propositions de phrase dansées qui interrogeaient toujours ma latéralisation et ma capacité de mémoire corporelle. Pas grave d'aller à gauche au lieu d'aller à droite, si j'acceptais d'aller jusqu'au bout de mon mouvement, l'assumer comme choix, comme possible.

Mon corps n'était plus inscrit depuis un certain temps dans l'existence. Le quotidien, la tristesse l'avaient transformé. Je l'incarnais à moitié. Me rendre compte de l'existence d'un environnement qu'il soit humain ou simplement architectural... Un haut, un bas, un coté un autre côté, un espace sous mon aisselle, une prise de conscience d'une corporéité plus ou moins établie, enveloppée par un espace donnant une conscience corporelle, m'ont permis également de rencontrer mon centre. Ce qui m'a permis de me sentir là et de m'ancrer dans mon corps en lui laissant toute la légèreté dont il a besoin.

La voix du corps, la voix de mon corps a été très douloureuse à laisser venir sans que je ne sois obligé de passer par une voie chantée, déjà sublimée. La voix de mon corps primaire, elle me faisait peur, car je pense qu'elle ne pouvait advenir que si j'étais dans un laisser-aller total.

Le groupe et sa bienveillance emphatique a accompagné cette ouverture vers cette voie.

Le corps est langage, et j'aime danser seule ou avec les danseurs.

3 heures est un temps qui permet de se déployer dans l'instant, de s'arrêter, de regarder les autres danser, d'écrire, de dessiner, de boire, de se reposer soi et son corps un instant, une heure, selon nos besoins et désirs.

Ce labo est pour moi comme une cellule vivante. L'enveloppe est le cadre qui laisse entrer et sortir ce qui est nécessaire, c'est une frontière aussi, l'enveloppe permet que cela ne parte pas dans tous les sens, que cela dégouline par ci par là. C'est une structure qui respire grâce aux mots, à la pensée de ceux qui l'ont ouvert et permis. Il n'est jamais rigide. Parfois des propositions de recherches et d'expérimentations spécifiques autour du corps, d'un mouvement, ou d'un signifiant issu du langage, nous guident, nous interrogent sur un devenir danser, sur une expressivité intime prise dans un groupe, une collectivité, une union.

Je vois le labo comme un cellule vivante qui nous permet d'être dans un mouvement esthétique brute ou travaillé, mais aussi politique... c'est à dire dans notre rapport à l'autre, moi et l'autre, soi et les autres, un nous.

Danser dans le Laboratoire et danser dans la rue ou dans un espace où la nature est architecture était très différents. D'une part en raison du lieu et de ses possibles et d'autres part en raison de nos repères. Je pense que la représentation ou la performance dans la cité sont deux choses très différentes. Le public n'est pas le même. Les mouvements aussi, les attentes aussi, les réactions aussi.... J'ai aimé que l'on s'interroge là-dessus. Et que nous tentions ces différentes formes de vie du labo.

Jamais dans le Laboratoire, il n'y avait de prise de pouvoir dans le sens d'une hiérarchie à laquelle nous devions nous soumettre... il n'y avait pas qu'une seule Vérité, mais des vérités singulières qui dépendaient aussi de l'état de notre corps et de notre psychisme est de ceux de l'autre.

Pendant ces années, j'ai écrit des bouts de texte, j'ai aussi dessiné et j'ai surtout dansé.

Maxence Lamirand

Qu'est-ce que c'est pour moi le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique ?

Le labo, c'est mon espace de liberté, de création et de rencontre avec moi-même et les autres corps du groupe.

J'ai besoin dans mon quotidien d'un temps où mon corps peut s'exprimer spontanément dans un espace bienveillant et sans jugements.

Mon besoin pour cet espace est également :

- qu'il s'intègre dans un projet artistique plus global avec un sens social en termes d'émancipation de l'individu.

- Le fait que chaque séance soit pensée et structurée dans un ensemble, laissant néanmoins place aux sens d'expression imprévu des corps.

Ma participation au labo se situe dans ce besoin d'une expérience artistique collective donnant à chacun-e le plaisir d'expérimenter les possibilités d'expression de son corps sensible en connexion ou non avec celui des autres.

Origines de mes besoins

J'ai grandi dans une famille où la création présente une grande importance.

Pour me démarquer des autres membres de ma famille, j'ai préféré chercher, observer et comprendre plutôt que créer. J'ai compris par la suite que c'était un besoin réel dans mon quotidien, ce qui me fait vibrer, ce qui anime mon corps...

Alors, je l'ai recherché chez les autres, comme pour « me compléter », puis en moi, dans la musique, les improvisations théâtrales de rue, les improvisations chantées au sein d'une chorale militante, des improvisations clownesques, puis, des improvisations dansées.

À présent, c'est par le mouvement improvisé que je me sens le plus libre.

Le labo est un espace répondant également à d'autres de mes besoins : chercher, créer quelque chose qui a du sens à mes yeux, me sentir reconnu-e au sein d'un groupe.

J'ai pu y vivre des moments d'exception pour moi : dans l'improvisation collective, quand l'euphorie personnelle devient commune avec les autres personnes du groupe, le moment où les improvisations désirées du corps dépassent celles conscientisées.

Emma Milesi

Je suis toute jeune au labo. J'ai rencontré Scheherazade à l'université de Lille 3, dans le cadre de mes études en master Art et responsabilité sociale. Giorgio Agamben : *Qu'est-ce que le contemporain ?*

Faire émerger la lumière de l'obscurité. Rendre visible l'invisible... Avoir un temps d'avance. Sentir ce qui émerge...

Réfléchir et agir. Agir et réfléchir. Faire des allers-retours entre l'action et la réflexion. Réfléchir par l'action. Bouger pour penser. Changer sa façon de se mettre en mouvement. Se mouvoir par le bout du nez, attiré par une odeur. Devenir ce parfum. Se sentir léger.

Chuter. Rouler. Expérimenter.

Être transportée par l'émotion. En être submergée.

Oser.

Trouver des chemins différents. Se laisser guider par le corps.

S'ouvrir à d'autres voies, d'autres manières d'entrer en relation avec soi, avec les autres, avec le monde... Prendre part au paysage.

Réfléchir à l'Urgence. A notre propre Urgence.

Durant mon parcours scolaire et universitaire, je n'avais auparavant jamais été interpellé sur une question m'offrant la possibilité d'entrer complètement en relation avec moi-même, avec ce que je suis dans l'instant, mes besoins, mes envies. La présence du corps m'oblige à être honnête envers moi-même. Le corps ne ment pas.

Nous étions tous assis en cercle et chacun était amené à témoigner de son Urgence devant les autres. Je ressentais une pression au niveau du plexus. Je connaissais profondément mon Urgence, inscrite dans mon corps. Devais-je raconter mon histoire ? Était-ce le lieu ? En même temps, je ne pouvais pas en inventer une autre. Il fallait partir de là pour construire, reconstruire.

Alors, quand j'ai perçu mon tour, je me suis levée, et j'ai commencé à danser pour arrêter de penser. J'ai raconté mon histoire, celle qui me relie à moi-même, à mon corps.

J'ai fait part de mon combat intérieur face à une ombre prénommée anorexie, un état d'alerte, de survie, de non-vie collée à la peau, englué dans mon corps. J'ai partagé ma vision de la maladie, comme un besoin vital de rencontre avec moi-même. Comme un cri, un besoin intense de pousser les murs, créer de l'espace pour me sentir pleinement vivante. De mettre fin à cette partie de moi ou plutôt cette phase d'absence de moi. Trouver la paix intérieure.

J'ai parlé de la méditation, de ma recherche de régulation du mental et d'écoute de moi. Retrouver ma physicalité. Être dans mon corps. Prendre corps. Prendre part à la vie. Me sentir unifiée.

Scheherazade m'a proposé de danser chaque jour la danse de l'amygdale, afin de permettre aux pensées lourdes et complexes de s'exprimer et de se transformer, avec l'intention « que les choses reprennent leur juste place. »

J'ai donc poursuivi l'aventure en m'accordant un temps de danse libre quotidien.

Au fur et à mesure des séances, j'ai découvert en moi de nouveau espace de liberté. Je gagnais en liberté intérieure, m'autorisant à explorer sur le parquet des parts de moi inexprimées dans la vie quotidienne. Je me sentais plus en lien avec moi-même. Automatiquement, de ce lien qui se réparait en moi, il m'était plus facile d'être en lien avec les autres, d'être pleinement dans mon environnement. C'est un processus que je ressens comme magique.

S'ouvrir à la vie en soi, regagner son territoire à l'intérieur. Obtenir sa place à l'extérieur.

C'est comme ça que je suis arrivée au labo. Poussée par le désir de danser davantage. Je ne savais pas trop à quoi m'attendre. Mais déjà j'étais attirée par le nom : Laboratoire d'expérimentation chorégraphique. J'aimais l'idée d'un Laboratoire d'expérimentation pour les corps. Comme un chimiste fait des expériences sur les molécules et les atomes, le labo est l'occasion d'expérimenter sa propre matière : les muscles, les os, les organes, les cellules, mais aussi les émotions, les pensées, l'imagination...

Chaque séance est une invitation à explorer une partie de son corps, une relation, un système, un état d'être, une manière de se mouvoir...

J'aime toujours venir et ne pas savoir ce qui m'attend. Il y a l'idée de chercher à partir d'un point, d'une proposition, une porte d'entrée, d'explorer sans savoir où cela nous emmène, de laisser la place à l'inconnu, au nouveau. De s'essayer, recommencer, se surprendre.

Il n'y a pas d'échec. Nous nous risquons en commun. Je ressens beaucoup d'écoute et de bienveillance dans le groupe.

Cela me permet de vivre la séance de manière très interne. C'est un espace dans lequel je me sens libre de la peur de raté. Je me focalise sur ce que je ressens plus que de mon image. Je mets en veille mon mental. Je me laisse guidée par mon instinct, mon intuition. C'est ce que

J'aime dans les explorations. Je n'ai de point de repères que de laisser vivre ce que je ressens, où le mouvement m'emmène. Je me sens libre, légère et unifiée.

Apprendre à travers le corps. Être liée à moi-même. Être présente. Ancrer mes expériences dans ce que je suis. Les vivre. Leur donner sens. Grandir. Retrouver de la spontanéité, de l'authenticité, de l'ouverture, une capacité d'adaptation et de lâcher prise. Être créative.

Puis, aller à la rencontre de l'autre, avec toutes mes sensations, tout ce que je suis dans l'instant présent et accueillir, écouter ce que l'autre raconte, ce qui se construit ensemble.

Par le corps, je découvre l'autre sans préjugé. Je ressens l'autre. Son rythme, son énergie. Et je me laisse être ce que je suis. Je me fous la paix. Je vois où cela nous emmène.

J'aime que Scheherazade et Alejandro se considèrent comme des explorateurs. Ils nous proposent une recherche sur quelque chose qui les questionne. Puis, nous nous emparons de leur proposition. Le Laboratoire s'invente, se construit de manière collective.

Je pense que c'est une grande chance d'avoir un espace comme celui du labo chaque semaine. Un espace/temps pour être totalement : corps, émotions et pensées. Prendre note de ce qui nous traverse pendant les explorations : pensées, idées, ressentis, sensations... Être inspiré.

Au fur et à mesure du labo, j'élargi ma palette de sensations, de qualité de corps. Cela m'aide à me sentir plus à l'aise, retrouver une confiance dans mon corps et dans la vie. Retrouver un corps soutenant, contenant.

Je trouve assez incroyable d'avoir la sensation de ne pas connaître mon corps, alors que je vis avec lui depuis 25 ans ! Qu'est-ce qu'on apprend à l'école ?

J'aime le fait de ne pas être considérée comme une simple machine intellectuelle. Devoir être assis et écouter. Apprendre des choses qui ne font pas sens car non relié à mon vécu.

Prendre en compte d'autres dimensions. Être considéré comme un être qui vit également des sensations et des émotions et qui a besoin de les exprimer et de les partager avec d'autres. Pour créer ensemble, faire émerger ce qui est déjà là mais qui ne se voit pas encore.

Il y a là, à mon sens, quelque chose de naturel car profondément en respect avec l'intelligence de notre être.

Partir de ce point en soi : son corps, ses envies, son imagination, sa créativité. Trouver son axe et aller à la rencontre du monde, de l'environnement, des autres. Faire dialoguer l'intérieur et l'extérieur pour ressentir le sens de la vie, de sa vie et pouvoir lui donner vie.

Nous sommes des êtres créateurs.

Je suis Laure Ekmark, plasticienne.

J'ai commencé le Labo en 2018

Comment je suis arrivée au Labo ?

Je suis venue au Labo car Coline, danseuse du Labo, qui était ma voisine et la baby-sitter de mon fils de temps en temps m'en a parlé. J'avais arrêté l'ashtanga (yoga) que je pratiquais depuis 8 ans car soudainement j'ai eu une tendinite à l'épaule gauche. La tendinite ne passant pas, cela m'a motivé pour arrêter définitivement le yoga et changer d'activité ; en vrai, j'avais envie de changer depuis déjà quelque temps car j'avais besoin de quelque chose qui soit en groupe tout en restant corporel. Le yoga se pratique en groupe mais seul. Là, je voulais de la « connexion », du travail de groupe.

- Pourquoi je fais le Labo ?

Pour m'échapper

Pour m'aventurer

J'adore expérimenter, découvrir, partir à l'inconnu, essayer,

Seule, avec du monde connu ou/et inconnu,

Pour ne rien comprendre comme si j'étais à l'étranger et aimer cette situation, la vivre complètement

Et suivre d'autres chemins qui se présentent naturellement devant moi, y aller toujours sans rien comprendre mais en étant bien.

Prendre la vague, se laisser aller même si je tombe.

Pourquoi je fais le Labo ?

Car j'aime pouvoir tomber, pouvoir rater, pouvoir recommencer, pouvoir chercher tranquillement, sans jugement, à mon rythme.

Pour être dans le présent,

Pour me retrouver, m'apprendre, me ré-apprendre,

Pour réparer,

Pour écouter

Pour me laisser approcher, toucher et pour moi-même approcher, toucher d'autres corps

Pour rencontrer des nouvelles personnes, des nouvelles situations.

Pour être dans la création.

Pour entendre (=comprendre),

Pour...

- C'est quoi le Labo pour moi ?

C'est être dans le présent.

C'est laisser le corps parler (le mouvement s'exprimer) selon son bon vouloir avec ou sans contraintes, au moment x et dans l'espace 188. C'est aussi le laisser être approché, senti, touché par d'autres corps, d'autres énergies, d'autres odeurs.

Armelle Verrips

Profession : maraichère apprentie et écrivaine performer apprentie /depuis octobre 2017 au laboratoire chorégraphique.

Chère Sché,

Quand tu nous as demandé de réfléchir sensiblement au labo, j'ai commencé par écrire une autobiographie de mon parcours de (non) danseuse puis je me suis dit que c'était trop long et que je devais revenir à l'essentiel de ta question.

Le labo pour moi c'est là où j'ai trouvé un contexte où chercher la joie de ma danse d'abord. C'est un espace-temps où j'ai su revenir ensuite pas toujours de manière régulière mais chaque mercredi soir depuis que je t'ai rencontré au Vivat par l'intermédiaire de Forbon, mon esprit ou mon corps se met en route vers vous.

Le mercredi est cette pause dans la semaine où je sais que mon corps peut respirer, pleurer, rire, toucher et se faire toucher.

Je t'ai rencontré juste avant que ma vie a commencé à changer d'horizon émotionnel. Le labo a été un lieu ressource pour entendre mon corps. J'y ai senti mes joies mais aussi mes peines. La danse a toujours eu un effet d'élan vital. Quand je danse j'ai la sensation d'être en vie. De respirer le monde, d'être corps, mais aussi rencontre, temps, univers. Rares ont pourtant été les cadres réguliers où j'ai eu la sensation de pouvoir être moi avec tout ce que je suis tout le temps. Pas seulement corps. Pas seulement forme. Pas seulement femme. Pas seulement danseuse. Pas seulement amatrice. Pas seulement technique. Pas seulement tentative. Pas seulement échec.

Au labo, j'ai la sensation de pouvoir expérimenter. D'avoir le droit de ne pas savoir où je vais ou qui je suis, mais de pouvoir être là avec vous. Je suis en sécurité pour chercher. Pour réussir et pour ne pas réussir. Je peux être corps mais aussi écriture. Je suis une avec tous. On est ensemble. On est ce qu'on est.

Il n'y a pas seulement de la joie mais ça me fait toujours autant de joie de me dire qu'il y a ce moment dans la semaine où je peux retrouver toi ou Alejandro et tous les autres. J'ai clairement eu la sensation que vous m'avez sauvé la vie. Ce qui ne veut pas dire que j'aurais pu choisir de mourir mais j'ai traversé ces dernières années des moments tellement lourds et je pense que si vous n'aviez pas été là, je n'aurais pas eu cette ancre qui m'a ramené vers un de mes essentiels qui est le corps et qui m'a permis de tenir le choc réellement.

Le labo m'a permis de trouver un contexte pour danser tous les mercredis mais en trouvant cet espace-temps, j'ai aussi retrouvé d'autres chemins pour pouvoir danser tous les autres jours de la semaine si je veux. De rencontrer de belles personnes avec qui aller danser mais aussi d'aller danser seule.

Le labo m'a aidé à retrouver une vie à ma danse et en me rappelant à la danse je suis revenue à une vie qui me convient. En dansant je choisis de vivre. Et en cela j'ai réellement eu la sensation que ce labo m'a rappelé à la vie.

Je ne sais toujours pas combien de temps je vais rester ici à Lille. En cela rien n'a changé depuis le premier jour où je suis venue, mais je sais que je vous amènerais avec moi. Je pourrais partir sans vraiment vous quitter. Et j'aurais même envie de créer un espace-temps comme vous pour permettre à d'autres d'aller danser sans avoir la sensation de ne pas (assez bien) danser.

Je remercie de tout corps le travail que tu fais avec Marcelle Bruce et Alejandro Russo pour créer ce cadre cherché si longtemps.

Ana Castelo

Années dans le Labo : 5 ans

Profession : Enseignante de langues

C'est quoi pour vous le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique ?

Répondre à cette question est une tâche très difficile, je vais me lancer et je vais voir ce qui sort.

Le premier souvenir qui me revient c'est ma rencontre avec Scheherazade avant mon installation à Lille. Ana Paula, une amie en commun, nous avait mis en relation. Je venais juste d'être affectée à l'université. Une nouvelle étape commençait à peine, une nouvelle vie et je voulais trouver un espace de danse. Je sentais le besoin de me relier à la danse d'une manière plus intense, plus profonde, c'était un besoin réel, une envie, un désir, un équilibre, une recherche personnelle que je voulais relier à la professionnelle. Je ne savais pas encore comment le faire, mais je sentais que c'était le moment de le faire, de commencer cette exploration. C'était un besoin de relier et se relier, de relier ma vie à la danse, de me relier à la danse et de relier tout ce que j'aime, mes envies et mes recherches. J'avais besoin d'un espace et d'un temps d'exploration pour tisser tous ces liens et voir naître un projet. Oui, je pourrais dire que c'était un mélange de toutes ses émotions et sensations qui venaient de l'intérieur et que je peux encore aujourd'hui ressentir. Je me rappelle lui exprimer ces envies à Scheherazade et à Marcelle, nous étions dans un café à Wazemmes, elles se regardaient

toutes les deux et en se souriant elles me disaient : « A ver, Ana, déjanos un poco de tiempo que te vamos a proponer algo que creemos que te va a gustar. Justamente estamos viendo con un amigo y tenemos un proyecto que si todo sale bien para septiembre u octubre te vamos a poder proponer algo que quizás responda a lo que estás buscando ». Cette rencontre remonte au mois de mai-juin de 2014. Le labo n'existait pas encore. Je savais que j'avais trouvé quelque chose, j'étais très contente de cette rencontre. À ce moment-là, on ne savait pas tout ce que nous allions vivre ensemble et traverser dans le Labo. Il y avait le projet, un projet ouvert, des envies, désirs, préparations, mais il n'y avait pas encore le vécu, les expériences, les explorations, le partage et tout ce qui est venu ensuite chaque mercredi soir.

C'est ainsi que les explorations ont commencé, les rencontres, les différentes techniques somatiques, le BMC, les techniques de Laban, la danse contact, les fascias ... Chaque mercredi soir, c'était un plaisir, un moment de partage, de rencontre, d'échange, d'expérimentation, des sensations et des émotions. Le labo a été pendant ces années comme un petit cœur qui était là présent au centre de ma vie, un cœur qui battait toujours à différents rythmes, qui me rechargeait d'énergie, qui me faisait vivre de moments magiques, de découvertes de moi, à l'intérieur de moi, dans la profondeur de mon corps et des autres et avec les autres. C'étaient des moments où on était là, on se relié à soi tout en se reliant aux autres et bien sûr, en parlant de ce couplage sensorimoteur je ne peux pas éviter de penser à F. Valera. C'est très difficile de répondre à cette question, parce que plusieurs moments me viennent et se mélangent. Réveillée, endormie ou pendant mes rêves, le labo a été là. En rentrant très tard chaque mercredi soir, je pouvais encore revivre des moments du labo dans mes rêves, des sensations corporelles, des images visuelles et sensorielles qui émergeaient encore et encore. Le labo a été un espace où pendant cinq ans j'ai pu explorer individuellement et collectivement les corps en mouvement dans l'espace. Vivre des moments d'exploration, d'improvisation, de création, de partage, des décisions, d'attention, des tensions, d'accompagnement, des nœuds, des larmes, des rires dans les différents espaces où nous avons dansé, au 188, à la fac, dans la rue, au métro, au parc ou dans des jardins.

Cette expérience a été pour moi une exploration et une recherche personnelle que j'ai pu relier à ma recherche professionnelle. Au début, je savais que je voulais tisser ce lien, mais je ne savais pas encore comment le faire, ni quel était le chemin à parcourir. Au fur et à mesure que je vivais des expériences sensorielles et performatives dans le Laboratoire et avec les différents chorégraphes, aussi bien avec Scheherazade et Alejandro, que lors d'autres stages ou performances qui ont été animés par d'autres intervenants, le vécu de ma pratique artistique émergeait dans l'accompagnement que je proposais à mes étudiants pour l'apprentissage de la langue. J'étais en train de créer mon projet de thèse, d'expérimenter et d'approfondir mes lectures, je ne savais pas encore comment relier mes expérimentations et ce qui se passait dans mes cours, mais elles se reliaient et je cherchais à comprendre. Ainsi, inspirée par le labo, je recréais de démarches qui mettaient le corps en action et en mouvement dans l'espace de la salle de cours. J'avais constaté que celles-ci favorisaient l'apprentissage et l'émergence de la langue chez mes étudiants. Lors de ces explorations, j'ai eu des ressentis qui étaient similaires aux moments vécus dans le Laboratoire, j'avais l'impression de vivre une chorégraphie qui se créait dans la situation d'enseignement. J'en ai parlé à Scheherazade et c'est là qu'elle m'a parlé de la « chorégraphie expansée », ces conversations remontent à l'année 2016, et j'ai approfondi mes lectures en danse. À partir du moment où j'ai voulu mettre l'acte créatif au sein de l'apprentissage, créer avec mes étudiants et non plus créer pour eux, mes pratiques pédagogiques se sont nourries de plus en plus de

ma pratique artistique. Mon guidage et ma posture d'enseignante se transformaient et je ne savais pas si je faisais une transposition du geste professionnel du chorégraphe à l'enseignement de langues. C'est ainsi que j'ai établi un protocole de recherche pour observer les gestes d'accompagnement de chorégraphes et j'ai fait une observation participative dans le Laboratoire qui fait partie d'une des étapes parcourues dans le chemin de ma thèse. Ma recherche a continué à évoluer et si j'en parle ici c'est parce qu'elle est liée au labo, aux explorations que nous avons faites tout au long de ces cinq années, au partage et à mon vécu avec les laboratoristes que nous sommes, à l'accompagnement, guidage, et aux échanges que j'ai pu avoir avec Scheherazade, Alejandro et Marcelle, à qui je tiens à remercier pour l'expérience que nous avons vécue et partagé ensemble, sans eux ce partage n'aurait pas eu lieu. Un grand merci à toutes et à tous !

Charlotte Filbien

Voici ce que le Laboratoire d'expérimentation chorégraphique représente pour moi :

C'est tout d'abord un bel espace où il est agréable de venir et de se laisser aller à la danse. Alessandro, Marcelle et toi vous y avez créé un cadre bienveillant et sécurisant que je qualifie bien maladroitement tant il est difficile de décrire ce que vous apportez avec votre générosité respective.

Ce que j'apprécie également c'est que cette générosité et cette bienveillance se diffusent dans le groupe de danseurs. C'est incroyable, presque magique ! Chaque séance est une invitation à exploiter et expérimenter le mouvement de nos corps. Vos propositions, toujours audacieuses et recherchées, me surprennent par le cheminement qu'elles nous font traverser dans nos corps et la beauté du résultat saisissante à chaque fois !

Ce Laboratoire de danse est une occasion de faire se rencontrer mon corps et ma tête, tant le quotidien, la vie ont tendance à les faire se perdre de vue ... C'est aussi souvent un dépassement de soi pour moi mais (cette fois) en conscience et dans le respect de mon corps. C'est enfin tout simplement un moment dédié à la danse que j'aime pratiquer !

Alejandro Russo

Profession : artiste chorégraphique, bougeur, danseur amateur (parce-que j'aime la danse), mangeur d'expériences en constante mutation et observateur aigu des mouvements de toutes sortes.

Co-encadrant du Labo depuis septembre 2015.

Monter en haut

Mon parcours d'ingénieur m'a fait questionner au début sur l'intitulé du Labo. Un Laboratoire est l'endroit par excellence où on l'expérimente. Des laboratoires de chimie, de biologie, de physique. On essaie des choses pour tester si elles fonctionnent. Parfois ça explose et on recommence. Dans le domaine scientifique, la jonction des mots laboratoire et

expérimentation pourrait apparaître comme redondant. Comme 'usine de fabrication' ou 'salle des machines énergétique'.

Le mot chorégraphique vient exploser cette redondance et d'un coup 'expérimentation' devient une urgence, une manière d'être et de s'affirmer dans l'écriture de la danse, la chorégraphie. Avec l'expérience je me suis rendu compte quand dans le milieu professionnel l'expérimentation n'est pas assez souvent la règle. Surtout dans les conditions matériels et pragmatiques dans lesquels on crée actuellement. L'expérimentation demande du temps et l'engagement. Deux aspects qui se raréfient de plus en plus dans le monde actuel.

Structure ou squelette du Laboratoire

Étapes d'une séance Laboratoire qui peuvent être là ou pas, et pas forcément dans l'ordre qui suit.

Mise en condition :

Chauffer les muscles, huiler les articulations, éveiller les sens, déconnecter avec tout ce dont on n'a pas besoin 'ici et maintenant'. Le travail somatique est très présent dans cette partie. Je m'inspire beaucoup de la technique Alexander.

Dans la démarche de l'expérimentation, parfois c'est bien de faire « table rase » par rapport à la journée vécue, parfois on s'en sert des sensations et expériences de la journée.

Improvisations collectives :

Création d'énergies collectives et moments de partage dans le mouvement et la spontanéité. Recherche de connexions dans l'espace-temps commun de la salle et du monde.

Improvisations avec parcours fixes :

Souvent par petit groupes. Une consigne d'appropriation de l'espace précise qu'ils remplissent avec des mouvements spontanés. Les déplacements sont établis mais pas le « comment ».

Répétition de mouvements de groupe avec parcours fixes :

Inspiré très librement du « *body-weather* », nous traversons l'espace de manière assez dynamique et surtout constante en faisant tous les mêmes gestes. Normalement, je lance les premières traversées de l'espace et après on entre à une démarche plus collective.

Réflexion écrite ou oral :

Un temps pour réfléchir à partir des notes ou à partir d'un échange de parole en groupe sur ce qu'on a vécu dans le mouvement.

Écriture chorégraphique :

A partir d'un thème, consigne, image, mouvements, texte, idées, plus ou moins concrètes, création d'un rendu/petite performance pour partager avec les autres.

Moment imitation :

Moment assez rare qui pourrait se rapprocher à ce qu'on entend par cours traditionnel de danse. Je leur apprend une phrase de mouvements calé sur une musique. Je m'inspire des différents styles de danse : danse moderne allemand (*Joos-Leeder*), danses traditionnelles, technique Limon ou Humphrey ou danse contemporaine.

Descente :

Étirements, relaxation, massage, méditation ou autre forme de dénouement de la séance. Au début je ne faisais pas forcément attention à cette étape mais avec le temps, dans une démarche de construction dans la durée, j'ai commencé à donner de l'importance à cette étape et au bien-être que cela produit.

Boulot - Labo - Dodo

Acte social ou folklorique de venir au Labo. Se rencontrer et partager avec les autres. Parfois l'échange verbal des expériences vécues pendant la semaine est trop présent. Cela m'est arrivé de faire des expérimentations corporelles en se racontant des anecdotes de la semaine.

Comment canaliser les élans d'échange verbal par le corps et capitaliser cette expérience de manière chorégraphique ? Cela peut nourrir les expérimentations mais parfois les bloquer. Il faut être très à l'écoute pour les doser.

Le Labo vient interférer, accompagner, amplifier et conditionner les flux des vies et les questionnements des participants du Labo. Dans ce sens-là je considère le Labo comme un acte de résistance. Résistance entendue dans la notion de la Loi d'Ohm (électricité). Pour qu'il est de la tension il faut de la résistance. Sans résistance il n'y a pas de tension. Et sans tension il n'y a pas de flux d'électricité ou de vie. Donc la résistance est un médium et un besoin pour le mouvement.

Faire corps collectif.

Labo-thérapie ?

Des émotions, sentiments et rapports subjectifs au monde surgissent et sont les bienvenus. Chaque participant a son parcours de vie, ses problèmes personnels et ses manières d'être au monde. Chez certains participants la dimension thérapeutique apporté par le Labo prend beaucoup d'importance. Cependant, c'est important d'être conscients de cette dimension sans pour autant oublier que ce n'est pas l'objectif du Labo. Nous ne sommes pas dans une démarche de thérapie par le mouvement, la rencontre ou les danses de groupes. Avec un profond respect et qualité professionnel en tant que meneurs d'un groupe, nous ne cherchons pas à créer de situations forcément agréables. L'agréable ou désagréable n'étant pas un but principal dans notre démarche.

Écrire le mouvement. Écrire sur le mouvement. Écrire en mouvement. Chorégraphies.

La réflexion sensible sur un papier est devenue une urgence, un besoin. Il n'y a plus de limite entre les moments où j'écris et les moments où je bouge. On a expérimenté le potentiel performatif de l'acte d'écrire pendant différents Labo et aussi dans un partage avec un public (Métro Saint Maurice Pellevoisin et Warlaing en avril 2018).

Chantier chorégraphique. Construire et déconstruire chaque mercredi.

Comment faire un plan où cohabitent plusieurs plans ? La marge de changement et de spontanéité est très importante. Changer en cours de route les propositions selon la résonance des consignes chez les participants. Selon aussi ce qu'on a comme idée de ce qu'on veut voir.

Un plan superposé à un autre plan créant une structure complexe qui tient.

Alimentation artistique

Ce que j'observe et vis dans le Labo nourrit mes questionnements et mon chemin à parcourir en tant qu'artiste. La démarche n'est pas pédagogique mais de créer des stratégies, méthodes et une boîte à outils déployer dans ma démarche professionnelle de danseur-comédien et jeune chorégraphe. Pour mon travail en tant que créateur l'impact a été direct dès le début. En créant des déclencheurs pour mes recherches chorégraphiques et un endroit de recherche pour les problématiques autour desquels je m'interroge.