

LES PROJETS ARTISTIQUES DE MARCHE COLLECTIVE : AU CROISEMENT ENTRE EXPERIÉENCE VÉCUE, PAYSAGE ET TERRITOIRE

Thèse de doctorat pour l'obtention du doctorat en architecture
(mention Paysage)

Présentée par Ekaterina Shamova

Sous la direction de Catherine Grout

22 Novembre 2023

Soutenue publiquement à Villeneuve-d'Ascq devant le jury composé de :

- Mme Catherine Grout, Professeure HDR, enseignante-chercheuse, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, directrice de thèse
- Mr Philippe Guisgand, Professeur, enseignant-chercheur, Département Arts/Danse, Université de Lille, examinateur
- Mr Rainer Kazig, Chargé de recherche CNRS, UMR 1563 Ambiances, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, examinateur
- Mme Julie Perrin, Professeure, enseignante-chercheuse, Département Danse, Université Paris 8, examinatrice, présidente du jury
- Mme Sylvie Salles, Professeure HDR, enseignante-chercheuse, École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, rapporteuse
- Mme Frédérique Villemur, Professeure HDR, enseignante-chercheuse, École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier, rapporteuse

Résumé (français)

À travers un corpus de projets artistiques de marche collective, cette thèse propose de réfléchir à une question : comment marchons-nous ensemble ? La problématisation de cette question concerne la complexité d'une présence collective avec un protocole artistique dans l'espace traversé et son potentiel d'amener une transformation, ne serait-ce que temporairement. Cette présence va ainsi au-delà du groupe marchant et questionne les manières d'établir les relations avec l'espace et les personnes rencontrées, de penser cette présence en termes d'un partage d'expérience et d'en déceler une portée relationnelle, politique et territoriale. Les projets choisis sont les suivants : « Les Promenades Blanches » de Mathias Poisson et Alain Michard, « Slow Walk » d'Anne Teresa de Keersmaecker et « Attention à la marche ! » de Mathias Poisson, Robin Decourcy, Laurent Petit et le collectif La Folie Kilomètre. La méthodologie employée s'est appuyée sur les entretiens avec les participants, les artistes et les commanditaires, les récits d'expérience de la chercheuse, et sur un dialogue constant entre les appuis théoriques, les hypothèses formulées et les éléments d'analyse.

La composante chorégraphique s'est avérée déterminante dans l'analyse de l'expérience vécue à la fois individuelle et collective. En mettant en évidence les processus corporels, sensori-moteurs et imaginaires qui se développent sur la durée de projets en question, cette réflexion aborde autant les manières dont le groupe marche ensemble que ses façons de construire des rapports avec l'espace traversé et les autres personnes. La relation gravitaire est devenue une des pistes qui permet d'analyser les manières dont le sujet se meut et évolue dans l'espace, tout en proposant une modalité de présence avec autrui et de partage d'expérience entre les sujets en mouvement. Cette même relation à la gravité a permis d'inclure les personnes ne faisant pas partie du groupe marchant, en esquissant ainsi la perspective sur un commun possible, un commun gravitaire.

La composante expérientielle a amené la notion de paysage. Ce dernier a été d'abord approché comme expérience située et relationnelle. À leur tour, les modalités de mise en œuvre, les cadres respectifs conceptuels et institutionnels de projets, les positionnements respectifs des artistes et des commanditaires ont permis de déceler d'autres approches du paysage mettant en avant sa nature politique et territoriale et sa capacité d'être une entité structurant un territoire spécifique.

Si les dimensions expérientielle et gravitaire ont permis d'analyser les façons de partager l'expérience, elles ont également orienté la réflexion sur le partage possible du

territoire. Le territoire ainsi formé s'est ainsi d'abord appuyé sur les processus corporels, sensoriels et gravitaires qui se déploient de manière renouvelée et réciproque entre la personne et l'espace dans lequel elle se meut, en attestant ainsi d'une production d'une durée particulière de présence avec les autres. En fonction des projets, d'autres définitions du territoire ont émergé qui s'appuient tantôt sur les modalités de l'expérience vécue elle-même, tantôt sur sa durée, tantôt sur le partage possible entre les usagers de l'espace public, tantôt sur les volontés des commanditaires et des artistes et sur les cadres institutionnels et opératoires des projets.

L'analyse des projets choisis selon les allers-retours entre les notions d'expérience vécue, de paysage et territoire a permis de faire émerger la spécificité que seul un projet chorégraphique peut avoir en termes de présence collective dans l'espace traversé. La question « Comment marchons-nous ensemble ? » a ainsi dépassé l'expérience vécue dans le groupe de marcheurs pour entrevoir ses retombées en termes d'une transformation possible qui permettrait l'apparition du paysage, l'émergence de son propre territoire et l'ouverture pour laisser autrui faire partie de la traversée.

Mots-clé : expérience, marche, paysage, territoire, relation

Abstract (English)

Based on a corpus of several artistic projects of collective walks, this PhD research takes as a starting point the following question – how do we walk together? Its problematics thus concerns the complexity of a collective presence in the space that a group of participants traverses under an artistic protocol, as well as questions its potential to bring about a transformation, albeit its temporary nature. Hence, the collective presence will surpass the very group of people walking together in order to examine how to be establish relations with the space and the others, imagine this presence in terms of shared experience and define its relational, political and territorial scope. The projects that were analyzed include “Les Promenades Blanches” by Mathias Poisson et Alain Michard, “Slow Walk” by Anne Teresa de Keersmaeker and “Attention à la marche!” by Mathias Poisson, Robin Decourcy, Laurent Petit and the La Folie Kilomètre group. The methodology included interviews with the participants, the artists and the patrons, the researcher’s personal accounts of experience and the interrelation between theoretical sources, hypotheses and analyzed material.

The choreographic component has proved to be the guideline for the analysis of the lived experience from both individual and collective points of view. Thus, the bodily, sensory, kinesthetic and imaginary processes underlying the participants’ experience were brought forward in order to treat how the group walks together and the manners in which it establishes a relation with the space that it traverses and the others. The relation to gravity has become of the main tracks for the analysis of the manners in which the person moves and evolves in the space, opening up a modality of being present with the other person as well as a possibility of sharing experience between people in movement. The relation to gravity has also permitted to involve people that don’t make part of the walking group in the ongoing experience, thus proposing a perspective on the possible common of gravitational quality.

The experiential component has brought about the notion of landscape where the relation to landscape was firstly identified as a situated and relational experience. In their turn, the operational aspects, the conceptual and institutional frameworks of the projects, the positions of the artists and the patrons have led to identifying other possible approaches to this notion that put forth its political and territorial implications and its capacity to structure a specific territory.

Whereas the experiential and gravitational modalities of a collective presence have contributed to analyzing the ways of sharing experience, they also oriented this

reflection in terms of a possible sharing of territory. Thus, the territory that is formed is based in the first place on the bodily, sensory and gravitational processes that arise in a reciprocal and ever renewed experience between the person and the space that they traverse. This substantiates the production of a specific duration of presence with the others. Depending on the projects, other definitions of the territory were identified either based on the modalities of the lived experience itself, on its duration, on the sharing of the territory between the users of the public space, or on the intentions of the patrons and the artists and the institutional and operating frameworks of the projects.

The analysis of the chosen projects based on the interrelation between the notions of experience, landscape and territory has underlined the specificity that only a choreographic project may propose in terms of collective and individual presence in the traversed space. The question “How do we walk together?” thus surpassed the experience of a walking group to consider its potential to bring about a change that would allow the appearance of the landscape, the emergence of its own territory and the possibility of letting the other be part of the walk.

Keywords: experience, walking, landscape, territory, relation

**LES PROJETS ARTISTIQUES DE MARCHE
COLLECTIVE : AU CROISEMENT ENTRE
EXPÉRIENCE VÉCUE, PAYSAGE ET TERRITOIRE**

Remerciements

Je remercie tout d'abord ma directrice de thèse, Catherine Grout, pour son suivi attentif et bienveillant, pour ses remarques pertinentes, sa disponibilité et son regard aiguisé et enrichissant.

Je remercie les membres du jury – Rainer Kazig, Julie Perrin, Sylvie Salles, Frédérique Villemur – de m'honorer de leur lecture.

Ma gratitude va vers tous les participants de projets qui m'ont accordé leur temps et qui ont partagé avec moi leur vécu de manière franche et ouverte. Je remercie les artistes Mathias Poisson, Robin Decourcy, Abigaël Lordon, les commanditaires Erika Hess et Clotilde Pascaud, Julie de Muer du Bureau des Guides et Yvan Detraz de Bruit du Frigo pour leur disponibilité et pour l'éclairage qu'ils m'ont apporté sur les projets et sur leurs pratiques.

Je remercie Éric Monin et Philippe Guisgand pour leurs encouragements lors de nos comités de suivi annuels ; Philippe Guisgand pour ses conseils percutants et Éric Monin pour son sens de l'humour qui m'a revigorée à plusieurs reprises. Je suis reconnaissante à Céline Barrère pour son accompagnement engagé tout au long de la thèse et sa réactivité. Merci à Carlos Torres de m'avoir donné la liberté et la flexibilité de mener mes activités académiques.

Merci à Caroline Bauer de m'avoir toujours soutenue dans mon parcours académique, dans mes recherches et dans les situations personnelles les plus difficiles. Merci à Benjamin Delaunay pour nos conversations et nos collaborations. Merci à Élisabeth Baldin de son amitié et de nos partages. Merci à mes amies Dominique Dequeker, Nastya Aliabeva, Ekaterina Sokur, Sabrina Tshipata, Karina Samedinova, Liudmila Smirnova et Armelle Giraud de m'avoir toujours écoutée, d'être à mes côtés dans les circonstances les plus difficiles et de m'offrir les moments d'amusement, de rires et de légèreté.

La réalisation de ce parcours n'aurait pas été possible sans la douceur et l'amour de mes parents qui ont fait tout leur possible pour me soutenir de loin et pour être toujours là. Je pense à mon frère, Maxim, qui n'a pas vécu assez longtemps pour me voir aujourd'hui, mais qui aurait été fier de celle que je suis devenue et de ce que j'ai accompli.

Merci à vous tous.

Table des matières

Remerciements.....	9
Avant-propos.....	17
INTRODUCTION. CADRES DE LA RECHERCHE.....	21
1. Problématique de la recherche, ses hypothèses et leur évolution.....	21
2. Présentation générale des projets.....	28
2.1. Constitution du corpus principal, critères de sélection, limites de choix.....	28
2.2. Les projets.....	30
3. Méthodologie de terrain.....	37
3.1. Posture de chercheuse.....	37
3.2. Être dans une posture immersive.....	39
3.3. Posture d'écriture.....	41
3.4. Penser l'expérience à partir de situations. Quand le terrain informe son approche.....	42
3.5. La situation de projets.....	45
3.6. La situation de l'expérience vécue. Situation d'une co-présence : expérience, espace, autres.....	45
3.7. La situation comme indication méthodologique.....	51
3.8. La situation de paroles.....	53
3.9. Quelle situation de l'analyse de l'expérience vécue ?.....	54
3.10. La situation et modalités de l'enquête.....	55
4. Approche du terrain, outils.....	61
4.1. Mes récits.....	61
4.2. Entretiens avec les participants.....	63
4.3. Entretiens avec les artistes.....	64
4.4. Entretiens avec les commanditaires/producteurs.....	65
4.5. Paroles recueillies.....	65
4.6. Méthode d'analyse des paroles.....	66
5. Le récit d'expérience pour accéder à l'expérience vécue.....	74
5.1. Situation du récit.....	75
5.2. Dire l'expérience.....	76
6. La marche comme méthode inévitable.....	84
6.1. La marche à interroger à travers les méthodes.....	85
6.2. La marche qui structure la réflexion.....	91
7. Appuis théoriques.....	96
7.1. Corpus théorique relatif aux projets.....	96
7.2. Champs disciplinaires des apports théoriques.....	99

CHAPITRE I. QUELLES EXPÉRIENCES VÉCUES ? PERSPECTIVE CORPORELLE, GRAVITAIRE ET SENSORI-MOTRICE. PAYSAGE. OUVERTURE VERS UNE EXPÉRIENCE COLLECTIVE.....117

Préambule.....117

Partie 1. Qu'est-ce qui (m)'advient ?.....119

1.1. Un antécédent.....121

1.2. Relation gravitaire comme lieu de changement : quels processus à l'instar du mouvement ?.....124

1.2.1. L'avant du mouvement.....124

1.2.2. Devenir autre.....126

1.2.3. Construire un nouvel espace.....131

1.2.4. La verticalité.....135

1.2.5. (Comment) se déséquilibrer ?.....138

1.3. Disponibilité comme qualité de présence.....140

1.3.1. L'apport de la disponibilité en tant qu'élément de méthode.....140

1.3.2. Quelles prémices de la disponibilité ?.....141

1.3.3. Comment la disponibilité peut-elle émerger ?.....143

1.3.4. Approche non-intentionnelle.....146

1.3.5. Parvenir à la disponibilité.....147

1.3.6. Mémoire corporelle, expérience au présent, relation.....152

1.4. Faire attention : quel croisement entre chorégraphie, paysage et être au monde pour les projets en question ?.....162

1.4.1. Attention, perspective de la danse et de la chorégraphie.....163

1.4.2. Attention au monde.....169

1.4.3. Attention comme inhérente à l'expérience du paysage.....171

1.4.4. Attention, disponibilité : quels rapprochements et quelles tensions ?...172

1.4.5. Expérience située, expérience topologique. Comment nous mouvons-nous dans l'espace ?.....174

Partie 2. Approcher l'expérience par le paysage.....179

2.1. Penser le paysage. Quelques approches théoriques.....181

2.1.1. Expérience de rencontre du paysage.....184

2.1.2. Penser le paysage par la matérialité du monde.....192

2.1.3. Le paysage comme entité attentionnelle et relationnelle.....196

2.1.4. Du paysage au territoire.....200

2.1.5. L'horizon et le paysage.....208

2.1.6. Dimension politique du paysage. Une autre approche du territoire.....211

Conclusion du chapitre I.....215

CHAPITRE II. ANALYSE DE PROJETS.....219

Partie 3. Cadres d'expérience.....219

3.1. « Les Promenades Blanches » : prémices du projet, développement du protocole, configuration de l'expérience.....220

3.1.1. Origines du projet.....220

3.1.2. Les fondements de la démarche. Quelle vision de la ville ?.....224

3.1.3. Le dispositif.....229

3.1.4. Comment le parcours est-il conçu ? Quelle co-construction avec l'espace de la ville ?.....231

3.1.5. Quel sens est-il donné à l'attention ?.....	235
3.1.6. Le protocole du projet.....	237
3.1.7. Inscription dans le contexte.....	239
3.1.8. « Les Promenades Blanches » à Nantes.....	239
3.1.9. « Les Promenades Blanches » à Paris.....	245
3.1.10. Vers une intention territoriale.....	250
3.1.11. Le paysage dans « Les Promenades Blanches ». Points de vue.....	253
3.1.12. Quel paysage pour les artistes ?.....	265
3.2. « Attention à la marche ! ».....	273
3.2.1. Origines du projet, cadres d'inscription.....	273
3.2.2. Origines du projet : du délaissé à une construction de l'espace public.....	275
3.2.3. Cadres événementiel et institutionnel, temporalités.....	281
3.2.4. « Été Métropolitain » 2017 – quels critères ?.....	284
3.2.5. Cahier de charges.....	292
3.2.6. Déroulement du projet. Protocole du projet, expériences proposées, approches des artistes.....	294
3.2.7. Quel(s) paysage(s) dans « Attention à la marche ! » (et au-delà) ?.....	311
3.2.8. Paysage métropolitain – volontés des commanditaires.....	313
3.2.9. Le commun du paysage.....	316
3.2.10. Paysage à travers les paroles des artistes.....	325
3.3. « Slow Walk ».....	330
3.3.1. Description générale du projet, protocole.....	330
3.3.2. Cadres des projets – Paris et Bruges.....	333
3.3.3. Le principe.....	335
3.3.4. Le ralentissement comme point focal d'analyse.....	340
3.3.5. Quel paysage apparaît-il lors de la marche lente ?.....	347
Partie 4. Qu'est-ce qui est vécu en situation ?.....	350
4.1. Préambule. Retour sur les pistes.....	350
4.2. Entrée dans l'expérience.....	352
4.2.1 Intentions.....	352
4.2.2 Début de l'expérience.....	357
4.2.3 Le rôle du protocole.....	368
4.3. Le déploiement de l'expérience. Expérience située. Paysage. Progressivité, basculements, ruptures.....	378
4.3.1. Relation au sol.....	378
4.3.2. Expérience corporelle et sensori-motrice située en lien avec ce qui nous entoure.....	384
4.3.3. Changement d'état.....	394
4.3.4. Mémoire corporelle, habitude, actualisation.....	401
4.3.5. Basculements, difficultés, ruptures.....	409
Conclusion du chapitre II.....	416
CHAPITRE III. COMMENT NOUS MOUVONS-NOUS ENSEMBLE ? EXPÉRIENCE COLLECTIVE, MOUVEMENT COMMUN.....	420
Partie 5. Se mouvoir ensemble.....	420
5.1. Perspective gravitaire.....	420
5.1.1. Perspective gravitaire comme ouverture au collectif.....	420
5.1.2. Marcher sur le sol.....	423

5.1.3. Mouvement commun – première approche.....	424
5.1.4. S’ouvrir à autrui.....	431
5.2. Marcher, regarder, construire une relation.....	437
5.2.1. Apport du projet « Dark Red » pour la réflexion sur le rapport gravitaire, le processus de verticalisation et l’émergence du commun.....	437
5.2.2. Où regardons-nous ?.....	443
5.2.3. Regard aveugle et potentialité du collectif.....	445
5.2.4. Entre regard aveugle et vision périphérique, quelle convergence ?.....	451
5.3. Relation de binôme – approche par un projet liminaire. Disponibilité, attention, rapport au monde dans « Toile d’écoute ».....	455
5.3.1. S’ouvrir puisqu’il y a autrui ?.....	455
5.3.2. Se mettre en binôme.....	456
5.3.3. « Toile d’écoute », prémices du protocole.....	458
5.3.4. Le protocole du projet.....	459
5.3.5. Guider l’autre, être guidé, quelles dynamiques engagées ?.....	462
5.3.6. Tisser un lien avec autrui.....	468
5.3.7. Comment écouter autrui ? Expérimentation du projet « Toile d’écoute ».....	470
5.3.8. La composition du parcours avec les « flashes » visuels.....	477
5.3.9. Du binôme au groupe – retour sur le projet « Les Promenades Blanches ».....	483
5.4. Autres manières d’être ensemble – complément sur le mouvement commun.....	496
5.4.1. Faire groupe par le jeu.....	496
5.4.2. Le commun – approche sociologique et politique.....	499
Partie 6. Marcher ensemble, marcher avec les autres.....	505
6.1. Pour une définition de l’espace public.....	508
6.2. Espace public et paysage – une convergence par la perspective relationnelle.....	511
6.3. Inscription du projet artistique en tant qu’événement.....	517
6.4. Statut du spectateur à interroger.....	529
6.5. Partager l’espace avec le spectateur.....	539
6.6. Ensemble par la danse.....	543
6.7. Comment regardons-nous ?.....	548
6.8. Partager l’espace avec autrui – quelques retours sur les projets.....	555
Conclusion du chapitre III.....	565
CHAPITRE IV. EXPÉRIENCE DU TERRITOIRE, EXPÉRIENCE POUR UN TERRITOIRE.....	569
Partie 7. Territoire(s) interrogé(s).....	569
7.1. Du mouvement au territoire. Positionnement terminologique.....	569
7.1.1. Perspective corporelle sur la question du territoire.....	571
7.1.2. Expérience avec le paysage comme perspective territoriale.....	576
7.1.3. Imbrication des perspectives sur la notion du territoire.....	581
7.2. Comment le territoire se révèle-t-il dans les projets « Les Promenades Blanches », « Slow Walk » et « Attention à la marche ! » ?.....	588
7.2.1. Les perspectives sur le territoire à travers les projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk ».....	588
7.2.2. L’événement comme producteur d’un territoire.....	604
7.2.3. Traverser les interstices, explorer les territoires. La notion de	

territoire à travers la démarche du collectif Stalker.....	608
7.2.4. Quel(s) territoire(s) dans « Attention à la marche ! » ?.....	624
7.2.5. Les Sentiers Métropolitains – penser le territoire par le paysage.....	627
7.2.6. Le rôle de l’expérience pour le territoire métropolitain.....	636
Conclusion du chapitre IV.....	646
À LA FIN DE LA TRAVERSÉE.....	650
Bibliographie selon les entrées thématiques.....	667
Table de figures.....	685
Annexes	

Avant-propos

« Le pas est bien plus l'intervalle que le point, la relation gravitaire s'ouvre à la continuité du temps dans une marche qui n'en finit pas, dans un pas qui n'a jamais fini ; le pied se soulevant projette déjà sa trajectoire vers le sol, où il se pose en même temps que l'autre pied soulève le talon¹ ».

M. Bardet, *Penser et se mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*
(2011, p. 55)

Le sujet de cette thèse s'est constitué de façon insoupçonnée au vu de la direction que sa problématique a prise, et en même temps il s'est formulé comme le prolongement d'un intérêt que je portais à la marche en art. Encore étudiante en master en art contemporain, je me suis intéressée à la question de la déambulation en ville, tout simplement parce que cela faisait partie de mes manières d'être dans la ville où j'habitais, ou de connaître les autres villes. Aller au hasard des rues, des boulevards, des impasses, des squares, mettre de côté la carte, ne pas mesurer le temps, ralentir ou accélérer à sa propre guise, s'arrêter, regarder, explorer l'extraordinaire ou le banal, remarquer les détails qui peuvent paraître négligeables. C'était un intérêt qui est né d'une pratique ordinaire, quotidienne, et en même temps stimulante, enrichissante, cultivant l'émerveillement, la curiosité, la sensibilité. Ce goût pour la marche a inspiré le choix du sujet de mon mémoire de fin d'études en Master 2 Création et études des arts contemporains à Université de Lille². Ce premier travail sur la marche traitait celle-ci du point de vue de l'expérience esthétique et explorait les façons dont une œuvre d'art proposant un trajet peut être parcourue et perçue par son spectateur, tout en abordant le contexte dans lequel elle s'inscrit. Cette recherche est passée par les figures de flâneurs de Charles Baudelaire et Walter Benjamin, la dérive situationniste, les explorations des territoires actuels de Stalker, la rhétorique cheminatoire de Michel de Certeau, les cheminements piétonniers analysés par Jean-François Augoyard, et surtout par la notion de cinéplastique de Thierry Davila. Cet éventail de références m'a permis d'avoir une introduction aux interrogations qui entourent la marche dans le domaine de

¹ Bardet., M., *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 55.

² Ce mémoire s'intitule « Art contemporain, espace urbain et déambulation » et a été effectué sous la direction de Véronique Goudinoux et soutenu en juin 2016. Il portait sur l'expérience de la déambulation que certaines œuvres proposaient dans l'espace public. L'œuvre du groupe Oulipo « Les Clous de l'Esplanade » à Rennes faisait l'objet principal de l'analyse et a amené une comparaison avec quelques autres œuvres plastiques qui proposaient un trajet.

l'art, mais aussi de la sociologie, la philosophie ou l'anthropologie, pour ensuite se développer en une volonté de mener une thèse sur des questions qui découlaient partiellement de ce travail ou qui étaient proches de cette première tentative de comprendre et théoriser ce qui est d'abord venu comme une intuition.

Mais si la question de la marche s'est imposée ensuite comme une évidence pour un futur sujet de la recherche doctorale, la direction que devait prendre cette pensée cherchait à se détacher des déambulations solitaires en ville ou des explorations en solo des œuvres qui incitent au déplacement, tant physique qu'intellectuel. Et si on ne marche pas seul, que se passe-t-il ? Ainsi ce désir d'aller vers autrui, et avec autrui, a commencé à définir le choix de la problématique qui pouvait embrasser les questionnements sur les manières collectives de marcher, ce qui à son tour a conditionné mon futur corpus. C'est ainsi que les projets artistiques proposés par les chorégraphes sont entrés dans le champ de ma vision, d'abord de façon assez hasardeuse, par une simple recherche de projets qui travaillent la dimension collective de la marche. Ayant très peu, voire pas du tout de connaissance du domaine de la chorégraphie ou de la danse contemporaine, je me suis légitimement posé la question – quelle est cette expérience que ces projets proposent à leur participant, au marcheur ? Ainsi un manque est devenu source première d'interrogation. Ce manque m'a également poussée à aller à la rencontre de cette expérience, et de cet autrui que j'aspirais à comprendre, mais aussi tout simplement à rencontrer et à marcher avec. Investir son propre corps dans la recherche, le découvrir aussi, le mettre parfois à l'épreuve, telle était la décision que j'ai prise à l'instar de cette recherche, et que j'ai tenue pour la totalité de projets de mon corpus.

Au fur et à mesure du développement de mon sujet, l'interrogation sur l'expérience de la marche s'est jointe à la réflexion sur les questions du mouvement dans le cadre d'un projet chorégraphique ou sous un protocole qui aborde les manières de se mouvoir, tout en complexifiant et enrichissant les fondements de ce que marcher représente comme expérience. Ce que la chercheuse en danse et docteure en philosophie Marie Bardet dit simplement dans la citation qui ouvre cette introduction – « Le pas est bien plus l'intervalle que le point » - s'est imposé avec clarté et pertinence. L'expérience que nous avons fait en tant que participants de projets de la marche, chacun individuellement et tous ensemble, révèle bien que cette expérience ne se résume pas à une somme de pas accumulés. Ce mouvement continu revêt une multitude de processus et une expérience vécue complexe et toujours en renouvellement du corps entier. J'ai pu en avoir la preuve grâce à ma participation personnelle aux projets, en simplement

posant mon pied à côté de celui d'autrui, en avançant ensemble, en regardant les autres marcher. Ces pas, ou plutôt ces intervalles, s'imprégnaient des qualités du monde environnant, en commençant par le sol même sur lequel nous avons marché, en élargissant toujours la compréhension de ce qui nous arrivait à chaque moment de la marche. Enfin, ces pas se croisaient avec ceux des autres personnes, habitants de la ville, passants curieux, piétons pressés, regardeurs silencieux, pour nous informer sur les modalités de notre présence avec ces autres, encore autres. Ce mouvement continu dont parle Marie Bardet dans la suite de son propos, prend en compte aussi ces autres dynamiques et trajets, dans le cadre des projets de marche collective. Ainsi, le pied qui se soulève en anticipant sa chute en même temps que l'autre pied commencera son mouvement, ne s'arrêtera pas après le projet. Il continuera son mouvement en gardant la mémoire de ce qui a été vécu, marchant ensemble, devenant autre.

INTRODUCTION. CADRES DE LA RECHERCHE

1. Problématique de la recherche, ses hypothèses et leur évolution

J'ai débuté la réflexion dans le cadre de ce travail par une question qui se formulait de façon suivante – comment marchons-nous ensemble ? Pour y répondre, j'ai porté mon choix sur un corpus qui s'est constitué au fur et à mesure du travail de recherche et qui inclut les projets artistiques de marche collective proposés par les chorégraphes ou artistes et mettant en place un certain protocole. Ce protocole aborde le déplacement, le sensible, le corporel, l'imaginaire et le collectif, et propose une expérience de marche à un groupe de participants dans des paysages divers. Mon corpus a commencé à se constituer à partir de l'intention générale de travailler sur les projets ayant une forte composante expérientielle et proposant à un groupe de personnes de marcher. Assez naturellement, le projet « Les Promenades Blanches » de l'artiste-performeur Mathias Poisson et chorégraphe Alain Michard a fait d'office partie du corpus. C'était même le premier projet, en amont du projet de la thèse, découvert par hasard lors de recherches sur la question de la marche en art. Cette découverte a impulsé un questionnement plus approfondi sur l'itinérance, le corps, la perception de l'espace et les protocoles chorégraphiques. La dimension chorégraphique de projets qui pourraient faire partie du futur corpus ainsi que la configuration de l'expérience vécue que ces projets peuvent spécifiquement proposer, sont devenues des critères principaux, avec la dimension collective, des projets chorégraphiques à étudier. La dimension chorégraphique a également permis de formuler la première problématique de la thèse. Cette problématique mettait en exergue l'expérience vécue dans les projets de la marche, ayant un protocole basé sur les pratiques respectives des artistes, un vécu à la fois propre à chacun et s'effectuant en groupe, l'articulation entre ce vécu et le monde autour, et le rôle de la marche dans cette présence collective.

J'ai formulé une série de questions qui me permettaient d'avoir une première approche de ces démarches. Comment la marche participe-t-elle dans le processus de perception de l'espace, individuellement et dans un groupe ? Comment définir et décrire l'expérience du participant de ces projets, mais aussi, comment interagit-elle avec celle

d'autrui ? L'expérience³, telle que je cherche à la comprendre à travers les projets artistiques de marche collective, est à considérer dans l'immédiateté des rapports et dans une relation dynamique et réciproque, en mouvement, entre le groupe de marcheurs et l'espace autour. Ainsi, en vue de ce début de problématique et du premier questionnement, les deux premières hypothèses ont été formulées :

- Tout d'abord, l'expérience vécue individuelle serait d'ordre corporel, sensori-moteur et imaginaire et en lien avec l'espace environnant.

- Les projets s'effectuant en groupe de marcheurs, l'expérience individuelle serait étroitement liée et en dialogue avec celle collective. Il existerait un passage entre les deux dans la temporalité d'un projet donné.

Si ces hypothèses ont été confirmées durant la recherche, leurs implications se sont enrichies des processus identifiés à travers les projets. Ce développement a été rendu possible à la fois en approfondissant l'analyse des projets, et en les inscrivant dans les contextes conceptuels, esthétiques, politiques, ou territoriaux qui travaillent, d'une manière ou d'une autre, les questions de l'itinérance, de l'expérience sensible ou du collectif. En lien avec la nature de l'expérience vécue individuellement et collectivement (et à la base de mon propre vécu et celui de quelques participants de projets), j'ai formulé les hypothèses connexes aux deux premières :

- L'expérience individuelle se formerait et se transformerait dans la relation avec autrui et avec les autres, la dimension relationnelle devenant ainsi une des bases fondamentales des processus corporels et sensori-moteurs se mettant en place lors de la participation à un projet chorégraphique.

- En lien avec cette dimension relationnelle de l'expérience, avec les rapports qui se forment entre les participants en tant que collectif et avec l'espace parcouru, il serait possible de supposer l'émergence d'un mouvement commun qui caractériserait la façon dont le groupe se meut dans l'espace en prise avec la situation.

La question de la relation est devenue une des directions déterminantes de la réflexion, ainsi que celle de l'analyse de projets de mon corpus. Comme le montrent les

³ J'approche la notion d'expérience à partir de sa perspective vécue et incarnée transcrivant le rapport dynamique entre le sujet et le monde. Dans le développement de ma problématique, je me suis appuyée sur les différentes dimensions de l'expérience. Il s'agit tout d'abord de l'expérience corporelle et sensori-motrice (Julie Perrin, Hubert Godard, Odile Rouquet, Marie Bardet), de l'expérience du paysage (Françoise Dastur, Joël Boudierlique, Jean-Marc Besse, Catherine Grout).

hypothèses précédentes, l'expérience vécue au sein de projets de marche collective ne serait envisageable qu'en prenant en considération la question de l'altérité. L'altérité doit être comprise à travers plusieurs registres. Il est d'abord question de la relation avec l'espace parcouru lors de projets, une relation qui définit les qualités de l'expérience vécue par chacun des participants individuellement. La relation à autrui, partenaire de la marche, ainsi que la relation qui s'établit dans le groupe entre les participants, est un autre aspect qui entre en considération et qui complète la perspective expérientielle. Enfin, la relation avec les autres ne faisant pas partie du groupe - passants, riverains occasionnels rencontrés lors du projet - constitue une autre facette permettant d'approfondir l'analyse de projets étudiés du point de vue de la dimension relationnelle.

Les modalités concrètes de l'émergence de l'expérience vécue (corporelles, sensorielles, kinesthésiques) en lien avec les qualités de l'espace traversé ont permis d'émettre une hypothèse qui convoque la notion de paysage :

- L'enchevêtrement entre les qualités de l'expérience vécue et située en lien avec celles de l'espace traversé produit une manière d'être au monde qui peut être qualifiée comme présence dans le paysage. La notion de paysage devient alors partie intégrante de la réflexion sur les modalités de la présence située avec l'espace et sur les rapports qui sont susceptibles d'être produits entre chaque participant, le groupe et l'espace, en mouvement et sur la durée d'un projet.

Je m'attarderai plus spécifiquement sur la notion de paysage et sur la façon dont elle peut être définie à travers l'expérience vécue de projets de mon corpus, dans le premier et deuxième chapitres. Il s'agit d'indiquer dorénavant que la composante chorégraphique des projets étudiés permet de faire émerger les façons de se mouvoir dans l'espace, le parcourir, le ressentir. Cette expérience est celle qui sollicite l'hypothèse paysagère dans un premier temps, et convoque la notion de paysage. Toutefois, dans les chapitres qui suivront nous verrons que celle-ci met en avant une certaine définition de paysage qui s'attarde en premier lieu sur son aspect expérientiel, en tant que modalité de présence avec le monde. Réciproquement, l'approche par la danse et par la chorégraphie peut être porteuse de sens pour la définition du paysage. Une des questions de recherche que cette posture par la notion de paysage propose, peut se formuler de manière suivante : Comment caractériser, comment définir cet être au monde en dialogue avec ce qui nous entoure, retentit en nous, trouve un prolongement dans les mouvements de notre corps et dans nos sens,

mais se trouve aussi perméable à ce que nous vivons, chacun personnellement et tous ensemble ?

Au fur et à mesure de mes recherches, de mes propres expériences de projets, d'entretiens avec les participants, les artistes et les commanditaires de certains projets de mon corpus, une hypothèse s'est imposée qui, quant à elle, se rapproche de la question du territoire, ou du moins, d'une intention territoriale ou territorialisante :

- Du point de vue de la présence collective dans l'espace, les manières dont cette présence dialogue avec les visées et intentions plus larges institutionnelles, politiques ou territoriales, ainsi qu'avec les intentions et façons de configurer et d'imaginer la place de l'expérience de la part des artistes et chorégraphes dans ces contextes respectifs, suggèrent une manière de fabriquer quelque chose ensemble. Il s'agirait ici des façons de faire le territoire ou, du moins, d'une certaine intention territoriale. Cela serait en lien avec la nature de l'expérience individuelle corporelle et sensori-motrice et collective qui, elle, suggère une manière d'être au monde en tant que paysage.

- Les qualités de l'expérience corporelle et sensori-motrice, individuelle et collective, et les manières dont un territoire peut émerger lors de projets chorégraphiques, incluent également la relation avec ceux qui ne font pas partie du groupe des participants. Sur la durée du projet, cette relation met ainsi en question les rapports que le groupe établit au-delà de lui-même en tant que collectif. L'analyse des manières d'être présent avec les autres permet de compléter la réflexion sur les façons dont l'espace parcouru peut être partagé, tout en prenant en compte les qualités de ce dernier.

Cette dernière hypothèse souligne la dimension relationnelle de l'expérience de projets de la marche collective, pour élargir la notion de relation à l'espace et à autrui et l'étendre jusqu'aux personnes qui ne font pas partie du groupe de participants. Elle permet d'approfondir la réflexion sur le partage du territoire, sur les manières dont un projet artistique peut s'inscrire dans le contexte qu'il traverse, et sur le statut complexe de ces autres personnes qui voient, ressentent, et expérimentent le passage d'un groupe de marcheurs. De surcroît, elle permet de revenir sur l'hypothèse d'un mouvement commun pour l'élargir au-delà de la présence du groupe et en se concentrant sur les manières d'une présence commune avec autrui.

Les deux dernières hypothèses permettent de croiser les différentes échelles des éléments du corpus obtenus, tout en les faisant dialoguer avec les appuis théoriques convoqués. Ces hypothèses établissent également un lien entre les notions qui se rapportent soit aux processus qui sous-tendent l'expérience vécue individuellement, soit aux qualités de la présence collective dans l'espace, soit aux façons de partager l'espace avec les autres. Enfin, le déploiement de ces hypothèses à travers l'analyse de projets permet d'aller au-delà de la spécificité des projets mêmes et de les replacer dans le tableau plus large des problématiques reliant la marche, l'expérience sensible, l'être au monde en tant que paysage et le faire ensemble sur un territoire.

La totalité des hypothèses qui jalonnent cette recherche, structure le questionnement général de la thèse. Outre la question principale qui anime le travail de la réflexion : « Comment marchons-nous ensemble ? », d'autres interrogations apparaissent. Quel territoire produisons-nous ensemble en traversant l'espace d'une certaine manière ? Quelles relations s'établissent-elles sur la durée du projet ? Comment partageons-nous l'espace traversé avec les autres ? Et puis, que fabriquons-nous collectivement et potentiellement de manière commune ? Ainsi, la problématisation de la question de départ – « comment marchons-nous ensemble ? » concerne la complexité d'une présence collective en mouvement avec un protocole artistique. Cette présence va au-delà de l'aspect expérientiel qui caractériserait dans un premier temps les façons de se trouver et se mouvoir ensemble dans un groupe de personnes. Notamment, elle ne serait qu'une piste pour interroger les manières de partager l'espace avec autrui, mais aussi, les manières de réfléchir sur ce partage ou de l'engager, sur une temporalité donnée. *In fine*, la présence collective d'un groupe marchant doit être regardée comme étant susceptible d'amener une transformation qui dépasse ses limites propres. La question qui se pose et qui complète celle déjà posée – quelle peut être l'incidence de marcher ensemble avec un protocole chorégraphique ? En quoi cette présence, pourrait-elle être porteuse d'un certain commun engageant les autres personnes ? Et alors, quelle en serait la nature ? La portée expérientielle, primordiale dans les projets choisis du corpus, permet ainsi d'aller de la spécificité qui leur est propre à d'autres dimensions (relationnelle, paysagère, territoriale, politique) qui se croisent dans le cadre d'un seul et même projet. C'est seulement en engageant la réflexion sur toutes ces dimensions et en sortant des limites du groupe marchant (en incluant d'autres personnes, en analysant les intentions et les portées institutionnelles et conceptuelles) qu'il est possible d'envisager le déploiement de la problématique de cette thèse.

À partir des hypothèses formulées ci-dessus et à partir de cette problématisation, l'axe principal de la réflexion s'est formé : « expérience – paysage – territoire ». Les interrelations entre ces trois dimensions ont soutenu l'analyse de projets de mon corpus. Ainsi, en vue de cet axe, dans chaque projet, il s'agit de relever les éléments d'expérience corporelle, sensori-motrice et imaginaire, tant individuelle que collective, et de comprendre les manières dont celle-ci fait émerger l'être au monde en tant que paysage. Cette analyse inclut également le croisement avec les façons dont les artistes travaillent avec l'espace environnant et avec les intentions exprimées par les commanditaires de projets, ainsi que ces intentions, visées ou façons de penser l'importance de l'apport d'un projet chorégraphique. Les modalités de la présence collective dans l'espace traversé sur la durée de tel ou tel projet, permettent de s'attarder sur les modes de partage de l'espace, ainsi que sur la nature de relations qui se forment, d'une part, dans le groupe et, d'autre part, avec les autres (ceux et celles qui n'en font pas partie – les riverains, les passants, les automobilistes, les spectateurs occasionnels). Enfin, le déploiement de ses dimensions successives permet de s'approcher d'une idée d'un territoire qui serait produit par cette expérience de traversée collective avec un protocole chorégraphique.

La problématique de ce travail a évolué progressivement avec la constitution et l'analyse de projets de mon corpus, et conjointement avec l'élargissement et la transformation des hypothèses mises en avant. Cette problématique a été constamment nourrie par les différents apports théoriques et pratiques venant de disciplines aussi variées que l'anthropologie, la philosophie, l'urbanisme, la sociologie, l'histoire de l'art, ou de domaines de la danse contemporaine, de la chorégraphie, de l'analyse du mouvement, ainsi que du paysage. Le corpus d'écrits et d'ouvrages dressé par rapport aux projets de ce corpus ou aux processus qui les sous-tendent, fait pleinement partie du développement méthodologique et de la structuration de la réflexion. Il a rendu possible l'établissement des liens qui appuient l'évolution de la problématique et des hypothèses. Au fur et à mesure que nourrissais mon corpus théorique, je modifiais l'analyse des projets de mon corpus. Par ailleurs, en les analysant, la nécessité de rechercher de nouveaux appuis théoriques s'imposait, ce qui permettait de compléter le travail amorcé. Ainsi, cette réflexion était ponctuée par des retours permanents sur les éléments du corpus produits ou recueillis (entretiens avec les participants de projets, les artistes, les commanditaires ; écrits sur les projets, leurs protocoles ; les relations et les processus émergeant dans l'expérience de projets). La première analyse, générale, donnait les premières confirmations des hypothèses. Les lectures postérieures ont permis

d'approfondir l'analyse, d'identifier de nouveaux éléments d'expérience, ce qui a enrichi les hypothèses, ou les a fait évoluer. Ainsi, l'emmêlement entre les différents niveaux de données a constitué le fil rouge de cette recherche.

2. Présentation générale des projets

2.1. Constitution du corpus principal, critères de sélection, limites de choix

Dans cette partie je décrirai les projets qui composent le corpus principal de ma thèse. Je m'attarderai également sur les autres projets ou expériences qui ont servi au développement de la problématique de ma recherche et de la formulation de ses questionnements d'une manière latérale. En outre, ces démarches ont contribué à l'appréhension des façons de sentir, de marcher, de se mouvoir, de regarder, d'être avec les autres, par mon propre corps. Si la participation personnelle dans les projets de la marche s'est imposée dès le début de la recherche comme une évidence méthodologique, ce vécu était toujours une découverte étonnante, d'un projet à l'autre. Le sentiment de présence dans le monde avec les autres s'est traduit par une expérience toujours renouvelée et en même temps de plus en plus affirmée avec l'espace et avec soi-même.

Mon corpus principal s'est constitué en grande partie dans les trois premières années de thèse et compte cinq projets. Plusieurs critères conditionnent ce choix. Tout d'abord, il s'agit de projets avec une composante chorégraphique qui travaille l'expérience vécue dans ses aspects corporels et sensori-moteurs. Ces projets encadrent l'expérience sous un certain protocole qui relève des pratiques respectives des artistes ou des chorégraphes et propose des manières de percevoir l'espace. Ce protocole approche également le collectif et les façons dont un groupe se meut ensemble. Les cinq projets du corpus répondent alors à ces critères. Il s'agit de deux éditions du projet « Les Promenades Blanches » de l'artiste-performeur Mathias Poisson et du chorégraphe Alain Michard ; du projet « Attention à la marche ! » de Mathias Poisson, Robin Decourcy, le collectif La Folie Kilomètre et Laurent Petit, co-produit par les structures Bruit du Frigo (Bordeaux) et Bureau des Guides (Marseille) ; de deux éditions du projet « Slow Walk » de la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker. Dans ce groupe de projets, le projet « Attention à la marche ! » se démarque des autres. Il s'est tenu sur une temporalité plus longue (deux jours, alors que les autres projets durent quelques heures) et a été constitué des expériences diverses (non seulement à proprement parler chorégraphiques, mais des expériences collectives, des jeux, des séquences narratives, etc.). Je parlerai plus extensivement de chacun de ces projets et présenterai les démarches respectives des artistes.

Comme je l'ai déjà mentionné, le projet « Les Promenades Blanches » fut le premier projet entré dans le champ de la réflexion, de l'expérimentation et de l'analyse. L'identification des autres projets potentiels du corpus s'est faite de plusieurs façons. Il s'agit de recherches selon les critères déjà mentionnés. Il fallait donc trouver des projets qui abordent la marche et proposent en même temps l'expérience du corps et de la sensorialité pour un groupe de personnes. Le critère géographique n'était pas prioritaire dans la constitution du corpus. Toutefois, l'objectif d'aller participer moi-même dans les projets limitait la sélection du point de vue temporel et en termes de déplacements possibles. Certaines contraintes se présentaient alors dans le processus de la composition du corpus : il fallait identifier un certain genre de projets et pouvoir se déplacer pour pouvoir les expérimenter.

La volonté de départ était de pouvoir participer à un ou quelques projets assez vite pour avoir les abords de la matière pour la réflexion et pour l'affinement des hypothèses. Cela a nécessité la recherche des projets assez tôt en début de la thèse. Pour certains, j'ai pris contact directement avec les artistes. J'ai également recherché les projets des artistes ou des collectifs qui travaillent la question de la marche, ou suivi les activités des structures qui organisent un certain genre d'événements pouvant toucher aux questions de la marche, du mouvement et de l'expérience corporelle (centres chorégraphiques, festivals). La première participation dans le projet « Les Promenades Blanches » en mai 2017 à Nantes fut l'aboutissement de la prise de contact avec Mathias Poisson⁴. C'est également grâce à ce contact, ainsi que par le biais d'Abigaël Lordon (membre du collectif La Folie Kilomètre à l'époque), que j'ai appris l'organisation du projet « Attention à la marche ! » en juillet 2017 à Bordeaux. J'ai continué à suivre les activités des artistes que j'avais déjà rencontrés, ce qui a abouti à la participation dans une autre version du projet « Les Promenades Blanches » qui a eu lieu à Paris en novembre 2018. La participation au projet « Slow Walk » en septembre 2018 à Paris, et à Bruges en février 2019, s'est faite grâce à la découverte de la première édition de ce projet qui a eu lieu en mars 2016 à Bruxelles. Certaines limites se sont imposées dans le repérage et l'expérimentation de projets de marche collective avec le début de la pandémie de la Covid-19. Par exemple, une deuxième version du projet « Attention à la marche ! » devait se tenir en septembre 2020 à Saint-Etienne portée par la structure locale d'action artistique « Superstrat ». Ce projet n'a pas pu avoir lieu.

⁴ Echanges de mails avec Mathias Poisson en automne 2016.

2.2. Les projets

Dans cette sous-partie, je vais décrire les contextes respectifs et les protocoles généraux des projets de mon corpus. Je vais également esquisser les démarches des artistes. Il ne s'agira que d'une présentation courte. Je vais m'attarder sur les enjeux de ces projets, les éléments d'expérience, les processus en jeu et leur lien avec les hypothèses énoncées dans le chapitre II et les chapitres successifs.

« Les Promenades Blanches »

Je vais décrire ici brièvement les contextes événementiels et le protocole général du projet « Les Promenades Blanches ». Je donnerai également quelques informations sur les artistes.

La première version du projet « Les Promenades Blanches » à laquelle j'ai participé s'est tenue dans le cadre du festival « Primavera : Jours de Danse » organisé par le Centre Chorégraphique National de Nantes en mai 2017. Lors de cet événement, j'ai eu l'occasion de participer deux fois à ce projet, une fois en tant que participante, et une autre fois en tant qu'observatrice, en suivant le groupe de marcheurs. J'ai expérimenté une autre version de ce même projet à Paris en novembre 2018 dans le cadre du festival « Signes d'Automne » organisé par le lieu chorégraphique parisien Le Regard du Cygne à Belleville. La façon dont le protocole est présenté aux spectateurs reste pareil d'une ville à l'autre. Au début de chaque projet il est incarné par Mathias Poisson et Alain Michard, tandis que la voix pré-enregistrée raconte le déroulement de l'expérience. Une fois la présentation finie, les personnes se répartissent en binômes : une personne porte des lunettes floues et l'autre la guide. Ainsi le groupe de marcheurs part en ville, en parcourant les rues, les ambiances variées, en passant de l'extérieur aux intérieurs des magasins, des centres commerciaux, des établissements publics. La trame géographique du parcours est préétablie par les artistes qui font des repérages préalables. Les rôles s'échangent au milieu du parcours, quand la personne guidée passe ses lunettes à son/sa partenaire et devient ainsi guide. La durée du projet est d'une heure et demie, et le nombre de participants varie entre 20 et 30 personnes.

Je m'attarderai *in fine* sur les manières dont le projet a été conçu, ses enjeux en termes d'expérience envisagée et vécue et les façons dont il traite les questions de la perception d'espace, du groupe et du mouvement, dans le chapitre II. Je m'appuierai,

entre autres, sur l'analyse de l'expérience de participants de ce projet avec lesquels j'ai pu m'entretenir.

Mathias Poisson est un artiste-plasticien et performeur basé à Forcalquier, en Provence, initialement formé dans le domaine du design industriel. Comme l'annonce sa biographie sur le site internet de l'association Able, il commence à s'intéresser aux questions de promenades urbaines en 2001 quand il effectue un voyage à Beyrouth pour étudier les pratiques dans l'espace public⁵. La marche, la promenade et le déplacement l'interpellent à travers les médiums différents – autant par l'image (dessins), que par la création de cartes sensibles et par la performance. Avec Virginie Thomas, il a co-fondé en 2010 l'Agence Touriste, un collectif pluridisciplinaire qui travaille la promenade expérimentale dans des territoires interstitiels, méconnus, périphériques. En 2013 ils ont publié un livre d'artiste *Comment se perdre sur un GR* qui est une collection de carnets de cartes et de récits autour du sentier métropolitain GR2013 à Marseille⁶. L'expérience, le paysage, la perception de l'espace sont au cœur de la pratique et de la réflexion de l'artiste.

Alain Michard est chorégraphe et artiste visuel basé à Rennes. Plusieurs de ses productions traitent le thème du voyage et de l'errance, autour de la perception, du paysage et de la ville⁷. Plusieurs de ses créations sont contextuelles et ont lieu au-delà des espaces traditionnellement consacrés à la danse. Un autre thème de prédilection dans le travail du chorégraphe est l'histoire collective de l'art, la mémoire vivante et le document. Il travaille également à la croisée des médias différents, tels que le cinéma et la danse. Par exemple, pour son projet « En danseuse », il a proposé aux chorégraphes de filmer leurs danses qui traitent « la mémoire inscrite dans leur propre corps⁸ ». Une de ses pièces les plus connues est « CouaC » qui aborde le thème du burlesque et de la relation aux objets. Alain Michard a collaboré avec de nombreux artistes, parmi eux Nicolas Floc'h, Jocelyn Cottencin, Stalker, et des chorégraphes et danseurs, entre autres, Mustafa Kaplan, Loïc Touzé, Stéphanie Aubin, Julie Nioche⁹.

⁵ Biographie de Mathias Poisson, accédé via www.netable.org, consulté le 25 janvier 2022.

⁶ Dossier de presse de l'Agence Touriste, accédé via <https://netable.org/files/pdfable/AgenceTouriste2014-V5.pdf>, consulté le 5 février 2022.

⁷ Biographie d'Alain Michard, accédé via www.alainmichard.org, consulté le 5 février 2022.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

« Attention à la marche ! »

Un autre projet de mon corpus est « Attention à la marche ! », un projet collectif qui a réuni plusieurs artistes pour une expérience à grande échelle. Avec une durée de deux jours, le 8 et 9 juillet 2017, et presque 30 km parcourus, le projet « Attention à la marche ! » était l'événement d'ouverture du festival annuel « Été métropolitain. Une saison buissonnière » à Bordeaux. Ce projet fut une commande de Bordeaux métropole confiée à deux structures productrices – Bureau des Guides (une association engagée sur les actions de valorisation du sentier GR2013 à Marseille) et Bruit du Frigo (le concepteur et structure de valorisation du Sentier des Terres Communes, ainsi que le collectif de création urbaine œuvrant sur le territoire bordelais). Il s'agissait d'une randonnée dans la métropole de Bordeaux, entre Pessac et Floirac, avec une nuit en bivouac à Bègles. Les expériences proposées aux participants relevaient des pratiques respectives des artistes et de leurs collaborations. Elles étaient reliées aux spécificités du territoire parcouru, à ses problématiques, compositions spatiales, ambiances, situations, ainsi qu'à l'intention de proposer une expérience collective à un grand groupe. Les artistes participant à ce projet furent Mathias Poisson, Robin Decourcy, le collectif La Folie Kilomètre et Laurent Petit.

Robin Decourcy, chorégraphe et artiste-plasticien, vit et travaille à Cucuron. Dans son travail il expérimente des médiums divers tels que la danse, la peinture, l'installation, le dessin ou la performance, qui proposent tous en premier temps une réflexion sur le rapport que l'artiste entretient avec ces sujets¹⁰. Les thèmes tels que le traumatisme, le stéréotype, le commentaire, l'identité, se retrouvent au centre de ses recherches artistiques autour de l'individu, tout comme le déplacement, la fuite et la disparition¹¹. Robin Decourcy est à l'origine de la pratique de Trek Danse, une pratique de la randonnée collective à travers les paysages qui est nourrie par la contact-improvisation, la composition instantanée et la performance¹². Les Trek Danses de l'artiste cherchent à « transposer des actions poétiques dans le corps émotionnel et le corps groupal¹³ », en travaillant sur les états de corps, sur le mouvement collectif, sur les questions d'empathie et de marche.

¹⁰ Biographie de Robin Decourcy, accédé via <https://www.cnap.fr/robin-decourcy>, consulté le 4 février 2022.

¹¹ *Ibid.*

¹² Dossier de presse sur Trek Danse transmis par Robin Decourcy la veille de notre entretien à Pertuis, le 29 mai 2018, par mail.

¹³ *Ibid.*

La Folie Kilomètre est un collectif de création dans l'espace public basé à Marseille et réunissant les acteurs des domaines protéiformes, tels que les arts de la rue, le spectacle vivant ou l'aménagement du territoire. La plupart des membres anciens ou actuels du collectif créé en 2011, sont issus de la formation FAI-AR (formation supérieure dans le domaine d'art dans l'espace public proposée par la Cité des Arts de la Rue de Marseille). Le collectif travaille autour des problématiques du paysage et du territoire et des façons de les habiter et les fabriquer, en passant par les médiums divers tels que dessin, cartographie, installation, écriture dramaturgique, randonnée¹⁴. Le déplacement constitue un des axes importants de la recherche du collectif qui développe souvent des propositions où le spectateur est en mouvement, ce qui implique, au-delà de la marche, le transport et autres types de mobilité en ville¹⁵.

Laurent Petit est le fondateur du collectif pluridisciplinaire L'Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine qui existe depuis 2007 et œuvre à la frontière entre urbanisme et psychanalyse, en proposant des projets qui mêlent la réflexion sur la ville, les paroles habitantes et expertes. Comme l'indique sa biographie sur le site de l'agence, Laurent Petit se positionne comme psychanalyste urbain en travaillant le concept du « spectacle parascientifique, genre où le vrai et le faux se mélangent tellement bien que le public finit par en perdre son latin¹⁶ ».

« Slow Walk »

Le projet « Slow Walk » fait partie d'un protocole qu'Anne Teresa de Keersmaecker intègre dans son travail sur le plateau et qui s'intitule « comme je marche, je danse ». Ce protocole a été mis en place pour interroger l'espace et temps, et les façons dont les deux apparaissent dans l'expérience de chacun, en fonction de ses manières de marcher. J'ai participé à deux éditions de ce projet, en septembre 2018 à Paris dans le cadre du Festival d'Automne, et en février 2019 à Bruges (Belgique) dans le cadre du festival « Slow (36h) ». La seule consigne donnée est de marcher lentement, chaque personne développant ainsi sa propre manière de le faire. Pour chaque édition, entre 3 et 5 groupes de participants débutent le mouvement à partir d'endroits indiqués

¹⁴ Biographie du collectif, accédé via <http://lafoliekilometre.org/accueil/infos/qui-sommes-nous/>, consulté le 3 février 2022.

¹⁵ Conversation téléphonique avec Abigaël Lordon, ancienne membre du collectif, le 18 janvier 2017.

¹⁶ Biographie de Laurent Petit, accédé via <https://www.anpu.fr/L-agence-1.html>, consulté le 7 février 2022.

de la ville, guidés par les danseurs de la compagnie Rosas, pendant 4 heures. Puis, ils convergent sur une place publique pour un workshop collectif avec la chorégraphe.

Anne Teresa de Keersmaecker est une chorégraphe belge de renommée internationale ayant effectué ses études d'abord à l'école Mudra à Bruxelles et puis à la Tisch School of Arts à New York. Elle crée sa première pièce chorégraphique s'intitulant « Asch » à 20 ans (en 1980), suivie par « Fase, Four Mouvements to the Music of Steve Reich ». Elle fonde sa compagnie de danse Rosas à Bruxelles en 1983. Son travail est une étude de la relation entre la danse et la musique. Avec sa compagnie de danse, la chorégraphe explore « [les] structures musicales et [les] partitions de toutes les époques¹⁷ », en développant ses spectacles à partir de « principes formels de la géométrie et les modèles mathématiques, l'étude du monde naturel et des structures sociales — ouvrant de singulières perspectives sur le déploiement du corps dans l'espace et le temps¹⁸ ».

Projets secondaires du corpus

Au cours du travail sur la problématique de ma recherche et pour répondre aux questions de recherche, il m'a semblé important de pouvoir compléter certaines pistes de réflexion avec des expériences chorégraphiques soit semblables, soit abordant les mêmes protocoles que ceux présents dans le corpus principal. Ainsi, à travers quelques occasions, j'ai pu participer ou assister à d'autres projets où les questions de l'expérience, de la marche, de la perception d'espace ou de la présence collective sont abordées d'une manière ou d'une autre.

« Toile d'écoute »

« Toile d'écoute » est un projet de la chorégraphe Myriam Lefkowitz auquel j'ai participé lors des journées d'études sur les promenades chorégraphiques et sonores organisées par Julie Perrin et Nicolas Dornin dans le cadre du programme « Arts, écologies, transitions » du Labex Arts-H2H au Centre national de la danse (Pantin) en janvier 2018¹⁹. Ces journées ont présenté les recherches menées sur les promenades, en

¹⁷ Biographie d'Anne Teresa de Keersmaecker, accédé via <https://www.rosas.be/fr/8-anne-teresa-de-keersmaecker>, consulté le 6 février 2022.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Dossier de presse des journées disponible sur le site <https://musidanse.univ-paris8.fr/spip.php?article1418>, consulté le 5 janvier 2018.

se focalisant sur divers aspects - sensibles, corporels, esthétiques, paysagers. Les questionnements évoqués touchaient la dimension hodologique de tels projets et l'expérience convoquée, les manières dont ceux-ci s'inscrivaient dans le paysage, à travers le mouvement et les façons de s'en rendre compte²⁰. Le projet « Toile d'écoute » a eu lieu le 13 janvier 2018 et consistait en deux parties : d'abord d'un atelier, et puis d'une promenade en binôme dans le quartier autour du CND. Ce projet faisait partie du protocole élaboré par la chorégraphe dans le cadre du projet « Walk, Hands, Eyes : a City ». Ce dernier a fait objet d'une publication éponyme, parue en 2015 aux Editions des Laboratoires d'Aubervilliers et Beaux-Arts de Paris²¹. Dans ce projet qui a voyagé à travers le monde entier, un certain protocole est proposé. Il s'agit d'une promenade en ville où deux personnes se mettent en binôme, devenant guide et guidé respectivement. Cette promenade est silencieuse et dure une heure. Le/la guide mène son/sa partenaire par la main ou en le/la soutenant par l'épaule. La promenade s'effectue les yeux fermés, sauf les courts moments appelés les « flashes » par l'artiste, où le/la guide invite son/sa binôme à ouvrir les yeux, permettant à celui ou celle-ci de voir les éléments de la ville qu'il ou elle a prélevé. Dans la version classique du projet, la chorégraphe elle-même forme les guides qui vont proposer une balade, ou elle guide elle-même. Dans le cas de « Toile d'écoute », nous fûmes répartis en binômes dans l'atelier, et chacun/chacune devait composer son propre parcours en guidant l'autre, la sortie en ville étant précédée par des exercices progressifs dans l'atelier.

Le projet « Toile d'écoute » se positionne à la lisière entre expérience individuelle et celle du groupe, puisqu'il s'agit du binôme. Les notions d'écoute, de toucher, d'attention et de relation, identifiées par Myriam Lefkowitz comme étant les qualités principales de l'expérience dans ce projet, permettent de s'attarder sur les manières d'être présent à l'espace et à autrui. Ce projet m'a permis de compléter l'analyse de l'expérience de binôme telle qu'elle est pratiquée dans le projet « Les Promenades Blanches », en proposant ainsi la transition entre l'expérience en binôme et celle du groupe. Il m'a semblé important donc d'analyser cette expérience de façon substantielle.

Myriam Lefkowitz est une chorégraphe basée à Paris. Depuis plus de 10 ans, le focus principal de sa création sont les processus d'attention et de perception. Ces processus sont explorés à travers un nombre d'expériences immersives impliquant

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Walk, Hands, Eyes : A City*, avec les textes de Myriam Lefkowitz, Valentina Desideri, Sophie Houdart, Yaël Kreplak, Clément Morier, Valérie Pihet, Esther Salmona, Mathilde Villeneuve, Les Laboratoires d'Aubervilliers/Beaux-Arts de Paris éditions, 2015.

spectateur et performeur²². Un de ses projets « La Piscine » était un projet collaboratif travaillant des pratiques d'attention à travers le prisme des approches de huit artistes. Ces projets étaient produits dans des espaces publics en collaboration avec, par exemple, les structures telles que les Laboratoires d'Aubervilliers, Survival Kit à Riga, Bergen Assembly, Kaaiteater à Bruxelles, Garage à Moscou²³.

« Dark Red »

« Dark Red » est un projet récent d'Anne Teresa de Keersmaecker se déroulant dans des espaces muséaux où les danseurs de sa compagnie proposent des chorégraphies en dialogue avec les collections exposées. La version du projet à laquelle j'ai pu assister, s'est déroulée à plusieurs reprises dans le musée du Louvre-Lens en juin 2021, dans la Galerie du Temps et le Pavillon de Verre. Pour cet espace, la chorégraphe a conçu une pièce chorégraphique qui aborde la notion de durée. Sous la musique de Brian Eno, les danseurs traversent les collections du musée, la marche étant un mouvement choisi pour « ralentir, pour mieux ressentir les plus légères modulations du temps²⁴ » en proposant ainsi « une résistance aux injonctions contemporaines de vitesse, [...] une réflexion sur le passage du temps²⁵ ».

²² Biographie de Myriam Lefkowitz, accédé via <http://www.leslaboratoires.org/artiste/myriam-lefkowitz-0>, consulté le 2 février 2022.

²³ Biographie de Myriam Lefkowitz, accédé via <https://www.lafayetteanticipations.com/fr/artiste/myriam-lefkowitz>, consulté le 2 février 2022.

²⁴ Annonce du projet, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/880-idark-redi-d-anne-teresa-de-keersmaecker-du-11-au-27-juin-au-louvre-lens>, consulté le 15 juin 2021.

²⁵ *Ibid.*

3. Méthodologie de terrain

3.1. Posture de chercheuse

Dès l'instar du développement de ma méthodologie du terrain, mon intention a été de participer aux projets qui allaient constituer mon corpus. Au vu de cette participation, une question s'est posée : Quelle approche adopter pour connaître l'expérience d'un projet artistique de la marche telle qu'elle peut être connue seulement quand le chercheur lui-même fait partie du groupe, met son corps et son esprit à l'épreuve du hasard, se laisse porter par la dynamique de la présence collective à l'espace ? Plus généralement, en quoi cette posture peut-elle être porteuse du sens dans le cadre de la problématique définie et participer à un apport de connaissance autrement que par un travail avec les sources théoriques et l'étude de projets ?

Pour développer une réflexion sur ces questions à la fois méthodologiques et heuristiques, je souhaite prendre appui sur l'anthropologue Tim Ingold dont l'ouvrage *Making. Anthropology, archeology, art and architecture*²⁶ s'ouvre par le chapitre qui s'intitule « Knowing from the inside » [« Connaître de l'intérieur »]. Dans celui-ci, au-delà des enjeux de la participation directe, il traite de l'attitude qui pourrait être adoptée par le chercheur et qui traduirait une certaine vision du monde et des processus qui y prennent place. Tim Ingold développe sa réflexion à partir du domaine de l'anthropologie, mais les appuis expérientiels qu'il propose d'utiliser me semblent dialoguer avec d'autres champs disciplinaires où l'implication d'un chercheur ne serait pas de l'ordre d'une généralisation imposée, mais se nourrirait directement du monde dans lequel s'effectue l'enquête (je pense notamment aux domaines de la chorégraphie et de l'analyse du mouvement qui soutiennent mes propres participations). Les qualités de présence même dans ce monde, et avec lui, constituent, pour Ingold, le fondement d'une enquête. Ainsi, il convoque le terme de l'« éducation par attention » emprunté au psychologue James Gibson pour circonscrire la manière d'apprendre du monde qui serait celle d'une implication attentive avec le terrain d'étude :

« En anthropologie, nous apprenons avec les personnes. Et nous espérons apprendre quelque chose d'eux. Ce que nous appelons "recherche" ou même "travail de terrain" est en réalité un atelier de longue durée où le novice apprend progressivement à voir, à entendre et à sentir les choses, tout comme le font ses maîtres. Le psychologue écologiste James Gibson appelle cette

²⁶ Ingold., T., *Making. Anthropology, archeology, art and architecture*, London, Routledge, 2013.

approche une "éducation par attention" (Gibson 1979 : 254 ; cf. Ingold 2001)²⁷ ».

Plus loin, en réfléchissant sur les enjeux de l'observation participante, l'anthropologue insiste sur son caractère toujours non-définitif, dans le sens où tout processus de connaissance n'est pas envisageable sans une dynamique réciproque entre celui qui cherche à apprendre et le monde qu'il étudie. Ainsi, l'enquête ne se résumerait pas à une accumulation d'informations, mais serait davantage un développement progressif à partir de l'échange réciproque entre celui qui enquête et le monde :

« L'observation participante n'est pas une technique de collection de données. Au contraire, c'est inscrit dans un engagement ontologique qui rend l'idée même de cumul de données impensable. Cet engagement [...] réside dans la reconnaissance du fait que nous devons notre existence même au monde que nous cherchons à connaître. En bref, l'observation participante est une voie de connaître de l'intérieur²⁸ ».

Dans ce qui précède, l'outil de l'observation participante est pris à travers le prisme d'une présence même au monde²⁹. Une tension s'établit entre les intentions du chercheur de se limiter à un « cumul de données » et la nécessité d'un engagement actif avec le monde observé. Tim Ingold parle du « "paradoxe" de l'observation participante, en ce que cela demande au chercheur d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du domaine de l'enquête en même temps³⁰ » et qui constitue la difficulté mais aussi la richesse d'une telle approche. Ceci, si nous acceptons le fait d'appartenir au même monde et d'en faire partie, se retrouver avec lui dans le même mouvement. Enfin, l'anthropologue introduit la notion de correspondance qui reflète l'essentiel d'une telle approche dans un mouvement réciproque entre l'observateur et les dynamiques du monde qui l'entoure :

« Pratiquer cette méthode n'est pas décrire le monde ou le représenter, mais ouvrir notre perception à ce qui s'y passe, pour que nous puissions y répondre. C'est-à-dire établir une relation avec le monde que je vais dorénavant appeler correspondance. [...] non pas pour obtenir de plus en plus d'information sur lui [le monde], mais pour correspondre mieux avec lui³¹ ».

Il importe ainsi de comprendre cette approche comme une manière d'être au monde en tant que chercheur et qu'un sujet sensible en prise avec le monde et les autres.

²⁷ *Ibid.*, p. 2, traduction de l'auteur.

²⁸ *Ibid.*, p. 5, traduction de l'auteur.

²⁹ Cet outil tel qu'il est revendiqué par Tim Ingold diffère des méthodes classiques adoptées en anthropologie ou sociologie. À ce sujet, entre autres : Becker, H., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002, édition originale : *Tricks of the Trade. How to Think about Your Research While You're Doing It*, University of Chicago Press, 1998; Peneff, J., *Le goût de l'observation*, Paris, La Découverte, 2009.

³⁰ Ingold, T., *Making. Anthropology, archeology, art and architecture, op. cit.*, p. 5, traduction de l'auteur.

³¹ *Ibid.*, p. 7, traduction de l'auteur.

Je reviens toutefois sur la notion de « paradoxe » que Tim Ingold a utilisé pour désigner cette dualité qui fait également partie de mon approche et doit être élucidée. Ainsi, du point de vue méthodologique, comment travailler cette tension qui vient d'être mentionnée – « être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du domaine de l'enquête » ? Faire partie du monde et l'analyser, se rapprocher et se distancier en même temps ? Dans mon cas, il semblerait que la nature du terrain même et ses temporalités informeraient le positionnement à adopter (il est question de projets courts proposant une expérience qui ne pourrait pas être analysable seulement à partir de sa mise en vue). D'un côté, le choix d'une participation personnelle dans les projets étudiés, davantage comme participante que comme observatrice, et la configuration des projets et de l'expérience qu'ils proposent favoriseraient une manière d'être au monde comme un engagement avec lui et non un retrait. De l'autre côté, les temporalités qui jalonnent l'enquête et les outils employés (entretiens, étude des textes et des documents) relèvent de degrés différents de prise de recul sur la matière et permettraient ainsi de trouver un équilibre potentiel entre le subjectif - être avec le monde, et l'objectif – adopter une distance réflexive sur mon vécu et sur celui des autres participants.

3.2. Être dans une posture immersive

Le domaine de la chorégraphie soutient également la posture exprimée sur l'observation participante et le rapport au monde en tant que chercheur, en ce qu'il insiste sur l'engagement du chercheur dans le terrain. Je souhaite m'adresser aux indications de la chercheuse en danse contemporaine Julie Perrin qui, quant à elle, a non seulement mis en avant les protocoles méthodologiques concernant la participation dans les œuvres chorégraphiques en forme de marche, mais y a participé et en a fait des récits. Ainsi, elle insiste sur la valeur primordiale de l'expérience vécue du chercheur sous la forme du récit à la première personne qui irait au-delà de l'expérience esthétique, et qui consiste pour elle de trois éléments :

« Il s'agit premièrement de rendre compte de l'expérience du sujet, et ceci à trois niveaux : au niveau sensori-moteur (une expérience motrice, sensorielle et kinesthésique, perceptive et proprioceptive) ; au niveau imaginaire (les effets de cette expérience sur l'imagination) ; au niveau du sens (la signification que le sujet peut tirer d'une telle expérience et l'expressivité qui la sous-tend)³² ».

³² Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, HDR, Université de Lille, 2019, p. 167.

Plus loin, la chercheuse ne s'arrête pas sur ces trois niveaux, mais propose de les décomposer dans les éléments qui seraient de l'ordre des intensités et des temporalités de l'expérience vécue (qui ne serait pas homogène sur la durée du projet). Elle appelle cela « les étapes par lesquelles elle fait passer, la progression qui la caractérise³³ ». Ensuite, Julie Perrin propose de questionner la configuration de l'expérience elle-même par les artistes (ce qu'elle appelle « la transmission d'un savoir pratique ») et notamment les outils qu'ils mettent en jeu, les moyens de conduite de cette expérience à partir de la perspective de leurs pratiques et les interrogations qu'ils souhaitent explorer, mais aussi, la relation qu'ils établissent avec les participants³⁴. Ainsi, la chercheuse expose, d'une part, l'importance de la participation personnelle et de la description de l'expérience vécue au sein d'un projet. D'autre part, elle indique la nécessité de recourir aux autres outils d'enquête scientifique (les entretiens avec les artistes, les textes existants sur tel ou tel projet, les sources théoriques). La disponibilité de ces sources n'est toutefois pas toujours assurée, ce qui valorise la posture immersive et l'appui sur l'expérience vécue :

« Il s'agit donc de se tenir au plus près de l'expérience, des protocoles et des pratiques qu'elle engage et des discours qu'elle génère. La possibilité de s'appuyer sur autant de supports pour conduire une analyse n'est pas toujours donnée, loin s'en faut. On doit souvent se contenter de la seule expérience traversée. Alors, la description aussi précise que possible des conditions de cette expérience devient la garantie de l'analyse³⁵ ».

La méthodologie mise en avant par Julie Perrin me semble se rapprocher de la posture exprimée par Tim Ingold et citée précédemment. La participation directe à un projet artistique avec une expérience configurée de façon à solliciter son participant corporellement et sensoriellement semble soutenir l'idée de Tim Ingold de « correspondre mieux avec [le monde] ». Il ne s'agit pas des mêmes modalités de l'enquête toutefois, car, moins que de mener une enquête, la participation directe dans les projets chorégraphiques permet d'avoir des indices de ce qui est vécu et ce qui peut potentiellement être vécu par autrui. Dans un deuxième temps, il s'agit de trouver un outil de traduction de ce vécu. Les éléments nommés par Julie Perrin semblent cohérents avec l'outil de terrain qui est le récit d'expérience que j'ai choisi pour rendre compte de ce que j'ai vécu. J'ai associé son analyse aux autres outils (analyse de documents, analyse des pratiques, des protocoles des projets, appuis sur l'état de l'art, sur les notions et processus relevés), le tout permettant notamment de surmonter le

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 67.

« paradoxe » soulevé par Tim Ingold. Je reviendrai sur le récit d'expérience en tant qu'outil dans la suite de cette partie.

3.3. Posture d'écriture

Ma posture en tant que chercheuse vient aussi expliquer le choix d'écrire à la première personne. Toujours Tim Ingold, dans un entretien avec une docteure en chorégraphie Claire Vionnet, se posait la question sur la manière d'écrire dans la recherche qui ne soit ni purement académique, ni complètement poétique. La façon d'écrire que l'anthropologue prône souligne l'engagement du chercheur en tant que sujet sensible et non pas comme étant en retrait de son objet de recherche. Il met ainsi en avant ce qu'il appelle « une écriture avec les affects » qui associerait ces deux mouvements : « L'enjeu est de trouver une façon d'écrire qui soit intermédiaire entre les deux. Comment pouvons-nous écrire avec notre propre voix ? [...] Comment pouvons-nous être nous-mêmes quand nous écrivons ? [...] Comment le faire tout en restant chercheurs ?³⁶ ». L'aspiration de Tim Ingold est donc d'arriver à une tonalité particulière d'écriture qui reste une écriture justifiée, appuyée et qui transmette en même temps l'implication du chercheur, son engagement auprès de son sujet qui n'est pas un engagement abstrait et indifférent. Dans ce sens-là, il emploie le terme d'« artisan intellectuel³⁷ ». Dans le même esprit, le géographe sino-américain Yi-Fu Tuan, dans les années 60, insistait sur l'écart qui existe dans la tradition savante et académique de la géographie entre ce que le paysage procure au chercheur (géographe, géologue, etc.) et la manière de le décrire dans un but scientifique. Il incitait donc à l'expression du lien entre une émotion au contact avec le monde qui nous entoure et sa description³⁸.

Mon choix d'écrire à la première personne insiste, d'une part, sur l'engagement avec l'objet de ma recherche et sur la posture du départ qui impliquait ma participation dans les projets de mon corpus principal. Le champ disciplinaire de la chorégraphie qui soutient, entre autres, mes analyses et mes pistes de réflexion, m'a également poussée

³⁶ Vionnet, C., « From experience to language. Towards an Affected and Affective Writing: A Conversation with Tim Ingold », entretien avec Tim Ingold, dans *Tsantsa*, N° 23, 2018, p. 86, traduction de l'auteure.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Tuan, Y.-F., « Topophilia: personal encounters with the landscapes », dans *Landscape*, vol. XI, n°1, automne 1961, repris dans Ward English, P., Mayfield R. C. (dir.) *Man, Space, and Environment*, Oxford University Press, 1972, traduit de l'anglais par Martin Paquot, accédé via <https://topophile.net/savoir/topophilie-rencontres-intimes-avec-le-paysage/>, consulté le 15 novembre 2020. À propos de la description ethnographique, je renvoie à l'ouvrage de Laplantine, F., *La description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015.

dans ce sens-là. Les thèses écrites à la première personne valorisent l'engagement du chercheur en tant que sujet sensible ou mettent en évidence sa pratique (par exemple, les thèses de Léna Massiani³⁹ et Romain Bigé⁴⁰ sont écrites à la première personne)⁴¹. Il était aussi important pour moi de trouver une forme intermédiaire d'écriture dont parle Tim Ingold qui me permettrait d'y inclure l'analyse de ma propre expérience de projets et qui m'a servi d'appui dans le développement de la réflexion sur certaines hypothèses, notions ou processus.

3.4. Penser l'expérience à partir de situations. Quand le terrain informe son approche

Comme je l'ai indiqué auparavant, dans la construction de la réflexion autour de la problématique de cette thèse les allers-retours constants ont été effectués entre les hypothèses émises ou émergentes, les matériaux du terrain, les notions et processus caractérisant les aspects de projets ou de l'expérience et les sources théoriques appuyant le travail d'analyse de projets. Une des notions qui permet de réunir ces différentes dimensions de la réflexion est la notion de situation qui se réfère autant aux spécificités du terrain et aux expériences vécues, qu'à la méthode même d'approche de celui-ci. Dans le cas de l'expérience vécue au sein de chaque projet la situation elle-même reçoit une importance primordiale, tout en proposant des perspectives multiples sur ce qui est vécu, conçu ou produit. Dans cette sous-partie j'expliquerai les différentes interprétations et applications possibles de cette notion dans le cadre de la problématique de ce travail. Je m'appuierai sur plusieurs définitions qui soutiennent chacune une facette de la notion de situation telle qu'elle émerge soit à travers l'analyse de projets étudiés, soit dans l'expérience vécue même. Parmi les auteurs cités, je m'adresserai à Julie Perrin qui approche la notion de situation dans le cadre de certaines expériences chorégraphiques ; au sociologue Jean-Paul Thibaud qui réfléchit sur la situation comme étant constitutive d'une relation entre le sujet et ce qui l'entoure ; à l'anthropologue Eric Chauvier qui étudie la situation de l'enquête ; au philosophe Jean-

³⁹ Massiani, L., *Danse in situ. Réflexion sur la relation danseurs, public, site*, thèse, Université du Québec, Montréal, 2011.

⁴⁰ Bigé, R., *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, thèse, Université Paris Sciences et Lettres, 2017.

⁴¹ Par ailleurs, dans le domaine de l'anthropologie la tradition de l'écriture à la première personne est retracée dans l'article d'Olivier de Sardan, J.-P., « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », dans *Revue française de sociologie*, N° 41-3, Paris, Presses de Sciences Po, 2000, p. 417-445.

Marc Besse qui évoque la situation concernant le contexte d'un projet de paysage, pour nommer les références principales à cet égard.

La première approche à la notion de situation concerne les cadres respectifs des projets étudiés. Il s'agit de situations spécifiques qui circonscrivent ces choix et leur mise en œuvre. Dans ce sens-là, la notion de situation pourrait être rapprochée de celle de contexte.

La deuxième approche est celle à partir de l'expérience vécue. Du point de vue de l'expérience, la situation peut tout d'abord être convoquée par rapport à ce qui est vécu dans l'immédiateté par chaque participant du projet. Cette approche se conjugue avec la troisième approche où la situation concerne ce qui se produit sur la durée du projet en termes de présence du groupe dans l'espace. La situation reçoit donc une portée à la fois individuelle et collective, cette dernière dépassant la relation se formant dans le groupe et ouvrant une perspective d'ouverture vers le monde et vers les autres, tout en prenant en compte les qualités, matérialités, dynamiques de l'espace environnant et les manières de partager l'espace avec les personnes ne faisant pas partie du groupe de participants.

La quatrième approche possible à la notion de situation concerne la méthode choisie, que ce soit par rapport à la participation personnelle dans les projets, ou à l'analyse des paroles. La notion de situation permet d'appuyer le positionnement de la chercheuse et de qualifier les conditions mêmes du recueil du matériau à analyser. La situation d'analyse en tant que telle est encore une autre perspective sur cette notion (qui est donc une cinquième approche à la situation dans le cadre de cette thèse).

La convergence de toutes ces dimensions permet d'analyser l'expérience vécue en tenant compte du fil conducteur que j'ai établi - l'axe « expérience – paysage – territoire ». Ainsi, comment faire se rencontrer ces situations plurielles pour en déceler la portée expérientielle, collective et politique de l'expérience du vécu au sein d'un projet chorégraphique ? La figure 1 schématise les différentes approches à la notion de situation, où les cases du haut désignent les interprétations de la notion qui se réfèrent à l'expérience vécue en tant que telle, tandis que les cases du bas se concentrent sur le compte rendu de cette expérience et les outils de son analyse.

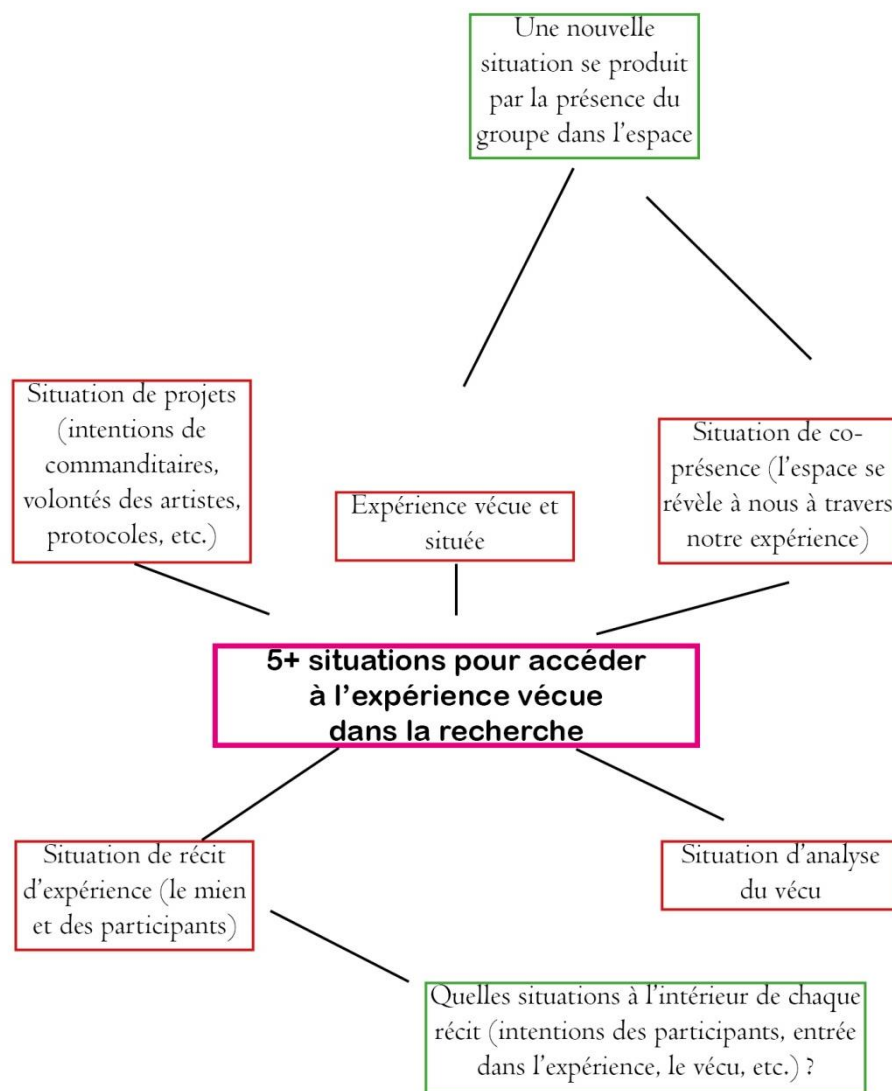


Fig. 1. Schéma présentant les approches à la notion de situation, avril 2022, Ekaterina Shamova.

L'analyse de ce qui a été vécu s'imprégnera de toutes ces directions possibles, prendra en compte les hypothèses énoncées et montrera les écarts et les rapprochements entre les projets. De surcroît, le travail d'analyse devient une situation en elle-même – au fur et à mesure de l'avancement dans la réflexion et du travail toujours enrichi avec les appuis théoriques, avec les notions et processus qui guident la recherche, ce qui a été dit sur le vécu (par les participants ou moi-même) se reconstitue à chaque lecture, tout en permettant de révéler ou alors compléter les différents questionnements constituant la problématique générale de la recherche.

3.5. La situation de projets

La première situation est donc celle de cadres respectifs de projets. J'ai choisi ce mot après la lecture de l'ouvrage *La nécessité du paysage* de Jean-Marc Besse où ce dernier l'emploie pour désigner un ensemble de conditions entourant le projet de paysage :

« Une situation (c'est-à-dire, rappelons-le, le contexte contraignant et évolutif dans lequel et avec lequel le paysagiste développe ses propositions) peut être définie et approchée comme une entité complexe et mobile comprenant plusieurs types de réalités qui sont en interactions constantes. Ces réalités, qui constituent les "données" de la situation, sont de plusieurs ordres⁴² ».

Si le philosophe parle davantage du projet de paysage, ce qui n'est pas le cas des projets de mon corpus, il me semble toutefois possible de me référer à ce terme. Il est ainsi davantage question des cadres respectifs de projets, des contenus des commandes, des façons dont les artistes y ont répondu en se basant sur leurs protocoles respectifs, sur le choix des parcours, et où s'applique – sur le cadre formel de la commande (les politiques de la ville ou culturelles en œuvre au moment des projets). Ayant donné un court aperçu de projets au début de l'introduction, je reviendrai davantage sur tous ses aspects dans le deuxième chapitre.

3.6. La situation de l'expérience vécue. Situation d'une co-présence : expérience, espace, autres

La deuxième et la troisième approches de la situation se trouvent imbriquées. D'une part, la situation peut être abordée en termes d'expérience située du point de vue corporel, sensoriel et kinesthésique. D'autre part, il s'agit de la situation de présence dans l'espace, avec ses qualités, intensités, ruptures, etc. et en mouvement. Cette perspective de présence dans l'espace, sur le temps du projet, sera aussi celle d'une présence collective, en fera partie et évoluera avec elle. Ainsi, les deux situations croisées dans leurs aspects individuel et collectif, permettent d'interroger ce qui est produit par la traversée, les rapports qui sont instaurés et ma manière l'espace est partagé. Ce croisement établit potentiellement le lien entre situation et territoire. En tant

⁴² Besse, J.-M., *La nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 74.

que groupe, comment territorialisons-nous⁴³ l'espace traversé, au gré de nos pas, dans une dynamique toujours renouvelée avec l'espace et les autres ?

L'expérience individuelle et collective vécue lors des projets « Les Promenades Blanches », « Attention à la marche ! » et « Slow Walk » est située, dans le sens où elle prend place dans l'immédiateté de présence et en mouvement dans un espace traversé, avec ses qualités, dynamiques et les relations qui se forment tout au long du parcours. La situation présuppose un caractère évolutif et changeant de l'expérience de chacun et chacune, insistant sur le fait que cette expérience ne restera pas homogène dans la durée. Cette expérience se nourrit de ce qui l'entoure autant qu'elle nourrit en même temps le contexte de son inscription qui n'est pas lui-même un territoire neutre, mais changeant et hétérogène. Un projet qui s'inscrit dans le milieu urbain est aussi susceptible de faire apparaître une situation, ne serait-ce que pendant le temps qu'il a lieu (dans ce sens-là, j'aurais tendance à réfléchir en termes de réception et d'altérité, de relations qui se forment avec cet autrui qui voit le groupe marcher). Pour définir ce qu'est une situation dans le cas de cette expérience qui est vécue avec l'espace, je m'adresse au domaine de la chorégraphie et notamment au terme de la « chorégraphie située » introduit par Julie Perrin. Les expériences chorégraphiques situées sont nourries par le contexte dans lequel elles s'inscrivent et peuvent être définies de façon suivante :

« J'appelle "chorégraphie située" l'ensemble de ces œuvres qui font du lieu et plus généralement de la situation le ressort de leur démarche chorégraphique. Ces œuvres se détournent le plus souvent des dispositifs spectaculaires habituels qui mettent face à face un événement et son public. Elles mettent en place des situations collectives qui font dialoguer avec le contexte dans lequel on se trouve⁴⁴ ».

La situation comprend ainsi la manière dont le participant des projets va être engagé, ce qui entend les niveaux divers d'engagement, mais aussi, les niveaux divers de la composition avec le contexte, avec les limites, avec les situations existantes, etc., de la part des artistes et des participants. En élaborant sa réflexion sur un volet spécifique de projets chorégraphiques, dont ceux en forme de marche, la chercheuse propose d'analyser ces œuvres à partir de trois entrées. Le premier élément est l'espace matériel lui-même dans lequel le projet se déroule, et les relations entre ses différents éléments. La deuxième entrée se concentre sur la manière dont les chorégraphes se

⁴³ Je m'attarderai davantage sur la définition de la notion de territoire, en convoquant la notion de territorialisation, dans les chapitres suivants. À cet égard, la notion de territorialisation se référera davantage à la qualité processuelle de la manière dont un territoire, éphémère ou plus durable en fonction de projets, peut apparaître.

⁴⁴ Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p. 60.

saisissent des lieux et des situations traversées, ce qu'elle appelle la « dimension attentionnelle de la part du chorégraphe⁴⁵ », et dont ils construisent l'expérience esthétique, corporelle et sensori-motrice du participant. A cette entrée il est possible d'associer ce que j'ai désigné comme la situation de projets (qui inclut également les modalités concrètes de leur mise en œuvre). La troisième dimension est celle de l'expérience elle-même qui est engendrée, « dimension fictionnelle ou imaginante⁴⁶ ». La situation dans ce sens-là aurait un contenu double – ce qui existe déjà en amont de l'intervention artistique, avec ses qualités, dynamiques et relations en place, et ce qui émerge sur la durée du projet, dans une traversée collective d'un territoire dans le cas des projets de mon corpus. Les deux ne peuvent pas être dissociés sur le plan de l'analyse qui en est faite, comme les qualités de l'espace ne nous deviennent accessibles que quand nous en faisons l'expérience. L'expérience du sujet qui se déploie avec l'espace traversé porte un caractère évolutif et changeant. Cet espace, à son tour, possède des imprévisibilités, des intensités, qui rendent cette expérience hétérogène, et ainsi attribuent une nature toujours en devenir à la notion de la situation même. Une dimension complémentaire à cette notion suggère que le projet et l'expérience qui émerge, de façon individuelle et comme une présence collective, sont susceptibles, quant à eux, de faire apparaître une situation qui va englober ces dimensions précédemment citées et qui aura un caractère davantage relationnel. Cette situation se construira avec ceux qui voient le groupe. C'est dans cette convergence plurielle qu'une définition d'une situation s'impose dans le cas des projets que j'étudie. Cette définition correspond à celle que lui donne Julie Perrin. Selon elle, les projets situés « font émerger des situations qui ne leur préexistent pas⁴⁷ ». Enfin, elle donne une définition de la situation qui passe par la nature de l'expérience vécue dans l'immédiateté, dans un rapport renouvelé avec le monde qui entoure le participant potentiel d'un projet chorégraphique situé :

« Par situation, j'entends l'intrication d'un lieu, d'un temps et de mon expérience. Cette expérience est tournée vers le monde, mais elle est aussi curieuse de la façon dont l'aventure sensible, perceptive et signifiante s'opère. C'est-à-dire que la situation chorégraphique qui conduit à éprouver ou traverser le monde selon des modalités inhabituelles engage autant des reconfigurations du réel que des pratiques de soi⁴⁸ ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁸ *Idem.*

La chercheuse met en valeur la caractère situé (spatialement et temporellement) de l'expérience dans le cadre d'un projet chorégraphique, et la non-séparation entre l'espace et le sujet sensible. Il semblerait que la nature relationnelle de cette expérience est également soulignée – non seulement dans l'ouverture du sujet au monde, mais dans ce qu'elle appelle « reconfigurations du réel ». Ces reconfigurations peuvent se traduire par la complexité de l'expérience corporelle et sensori-motrice vécue qui n'est telle qu'en dialogue constant avec l'espace traversé. Une transformation se produit et elle va dans les deux sens : les participants du projet éprouvent des changements (dans les  tats corporels, la relation gravitaire, la posture, l'équilibre sensoriel, etc.) autant que le passage du groupe dans l'espace transforme cet espace même (l'inscription dans les dynamiques existantes, les relations qui émergent, l'attention portée au groupe). Dans cette perspective, la définition de la situation s'appuie sur un mouvement réciproque entre soi et monde, avec les qualités de l'espace dans lequel le participant se meut, et les relations qui se forment.

Jean-Paul Thibaud, sociologue et chercheur au laboratoire CRESSON, dans son article « The sensory fabric of urban ambiances⁴⁹ », propose une réflexion autour de la notion de situation en lien avec l'expérience des ambiances. Sa définition de la notion de situation me semble appuyer la manière dont la situation peut être définie par l'expérience vécue dans les projets que j'étudie. Le chercheur qualifie la situation en tant qu'une « unité » (*unity*), où il s'appuie sur la notion de « qualité pervasive » (*pervasive quality*), en se basant sur le philosophe de l'éducation américain John Dewey (l'article étant écrit en anglais, je propose ma traduction de la notion *pervasive quality*). Le Cambridge dictionary définit le mot *pervasive* comme « présent ou perceptible dans chaque partie d'une chose ou d'un lieu⁵⁰ », comme, par exemple, une odeur, en accentuant ainsi sa nature totale, prégnante, pénétrante. Jean-Paul Thibaud approche la situation à partir d'un certain nombre de caractéristiques en lien avec la notion que j'ai traduite comme qualité pervasive. Dans un premier temps, il énonce que « [p]our qu'une situation puisse exister, tous les éléments du contexte doivent être intégrés sous une seule et même qualité, sinon l'expérience se perdra dans une série de perceptions confuses et incongrues⁵¹ ». Ainsi le chercheur met en évidence le caractère englobant d'une situation en la considérant dans sa totalité et non pas comme une somme

⁴⁹ Thibaud, J.-P., « The Sensory Fabric of Urban Ambiances », dans *Senses and Society*, N  6 (2), London, Routledge, Taylor & Francis, 2011, p. 203-215, accédé via <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00978343>, pagination du document téléchargé, consulté le 12 avril 2022.

⁵⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pervasive>, traduction de l'auteure, consulté le 21 juin 2023.

⁵¹ Thibaud, J.-P., « The Sensory Fabric of Urban Ambiances », *op. cit.*, p. 4, traduction de l'auteure.

d'éléments séparés. Il est important de tenir compte du fait que cette unité ne peut pas être perçue autrement que par l'expérience du sujet. De ce fait-là, le caractère pervasif de la situation tel qu'il est énoncé par Thibaud pourrait être interrogé – l'expérience du sujet, assure-t-elle toujours cette unité ? Ou des divergences sont-elles possibles ? Si je pense aux projets de mon corpus, en fonction des moments des projets, il ne serait pas possible de parler d'une seule et même qualité qui colorerait la présence du sujet. Toutefois, je parlerais de la situation dans le sens de quelque chose qui change et qui évolue mais qui possède toutefois le potentiel d'une unité. Je continue avec le raisonnement de Jean-Paul Thibaud. Dans un deuxième temps, la qualité pervasive qui est implicite à la situation selon lui, doit être comprise dans son immédiateté, et reliée « au caractère concret de la situation, comme quelque chose que nous vivons et que nous respirons⁵² ». En accentuant l'aspect immédiat de la situation, Thibaud, en s'appuyant sur Dewey, parle d'une « dimension préréflexive de l'expérience, une manière intuitive de se saisir de la réalité. [...] Cela se situe dans le ressenti immédiat et les sensations corporelles tout en priorisant la dimension esthétique de l'expérience ordinaire⁵³ ». En parlant de l'expérience esthétique, Jean-Paul Thibaud semble mettre en avant son aspect ressenti, incarné. Pour Thibaud, il ne serait pas possible de dissocier ce qui émerge dans l'expérience du sujet et le monde environnant, ou attribuer l'expérience vécue à un élément particulier du monde.

Enfin, la situation entend un échange dynamique entre le sujet et le monde environnant, comme une sorte de questionnement (il y a les zones d'ombre, et on essaie de les élucider par l'expérience). Cette compréhension est reliée à la dimension préréflexive qui vient d'être soulevée :

« C'est basé sur une série d'actions perceptives et de démarches (sélection et configuration des éléments pertinents à l'action courante, ajustement et coordination de gestes, etc.). Cela initie une transaction entre un organisme et son environnement et doit favoriser une transition de l'état initial de déséquilibre à l'état final d'équilibre. Dans ce sens, la qualité pervasive est ce qui motive l'interrogation [*inquiry*] et donne une consistance interne à la situation, lui conférant un sens et une direction clairement définie⁵⁴ ».

Il y a donc à la fois une unité et une évolution, progression dans une situation, mais le tout doit être considéré comme un ensemble dynamique. L'interrogation permet de tisser les éléments non-déterminés dans une unité, ce qui constitue la qualité de la situation. La métaphore d'équilibre utilisée par Jean-Paul Thibaud est particulièrement parlante, parce qu'elle peut se référer directement aux processus corporels et gravitaires

⁵² *Ibid.*, p. 5, traduction de l'auteur.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 6, traduction de l'auteur.

qui émergent lors de la marche. Mais le passage de déséquilibre à l'équilibre indique aussi autre chose concernant ce que Jean-Paul Thibaud a désigné comme « transaction ». La qualité pervasive, ou traversante, de la situation permet de valoriser l'échange dynamique entre le sujet et son environnement, et cet échange qui peut se transformer dans une présence ouverte et disponible au monde n'est pas un processus unilatéral. Tout comme avec le terme de « reconfiguration » utilisé par Julie Perrin à propos du lien réciproque entre le sujet en mouvement et l'espace environnant qui colore son expérience vécue, la transaction mentionnée par Thibaud semble insister sur la dualité de la transformation possible – autant du sujet sensible que du monde qui l'entoure. Cette transformation, elle aussi, s'inscrira dans ce mouvement possédant une qualité pervasive. Enfin, Jean-Paul Thibaud souligne que si la qualité pervasive traverse les modalités de relation entre le sujet et le monde, cela entend forcément l'action :

« La qualité pervasive n'est pas seulement une question d'une réception passive, mais elle inclut aussi le cours d'action [*course of action*]. Ce n'est pas localisé ni dans l'organisme de celui qui perçoit, ni dans les objets de l'environnement, mais cela s'applique à la situation elle-même, au domaine défini par l'interaction entre l'organisme et son environnement⁵⁵ ».

L'action soutenue par Jean-Paul Thibaud est inhérente à la dynamique entre le sujet et le monde – ce n'est pas tant le sujet qui influe sur ce qui l'entoure, ni le monde qui influe le sujet, mais les deux communiquent de manière réciproque. Cela rejoint ce que j'ai dit précédemment sur la nature de l'expérience située avec le monde.

À travers les définitions données ici, la notion de situation se rapporterait donc à l'expérience vivante, incarnée et toujours renouvelée du sujet non-dissocié de l'espace dans lequel il se meut. Les deux émergent ensemble et ne sont tels que parce qu'il y a communication, échange. Pour revenir au terme déjà employé, le terme de correspondance ingoldienne pourrait désigner cette manière d'être au monde : « Afin de correspondre avec le monde, il ne s'agit pas de le décrire, mais d'y répondre⁵⁶ ». Le verbe « répondre » employé par Ingold semble moins s'appliquer à la réaction, ce qui supposerait une relation causale. L'anthropologue semble surtout s'attacher à souligner le mouvement réciproque entre sujet et monde. Il identifie deux qualités principales de la relation qui est ainsi mise en avant et qui est celle d'une correspondance : « Premièrement, c'est un mouvement en temps réel ; deuxièmement, ce mouvement est sentant⁵⁷ ». Cette remarque peut s'appliquer à juste titre dans le cas des projets de mon

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7, traduction de l'auteur.

⁵⁶ Ingold, T., *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture, op. cit.*, p. 108, traduction de l'auteur.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 105, traduction de l'auteur.

corpus car l'expérience vécue dans la multiplicité de ses aspects et en dialogue réciproque avec ce qui environne le sujet en mouvement constitue leur cœur. Enfin, l'anthropologue affirme que la correspondance dénote « la co-dépendance de mise en commun et de variation par rapport à la façon dont chaque être trouve ses voies de partager l'expérience avec les autres⁵⁸ ». La correspondance indique ainsi une manière non seulement d'être présent au monde, mais d'y être présent avec autrui. Si je reviendrai sur ce terme ultérieurement, je souhaite dorénavant accentuer le caractère réciproque de l'expérience qui s'établit entre le sujet, le monde et les autres. Étant située, cette expérience serait relationnelle et prendra en compte la présence d'autrui.

3.7. La situation comme indication méthodologique

Je poursuis avec les sens que j'attribue à la notion de situation, cette fois-ci l'approchant du point de vue de la méthodologie. Ainsi, la quatrième définition de situation qui se rapporte aux processus du compte-rendu de l'expérience vécue se conjuguera avec la cinquième qui est celle de l'analyse de la matière en vue de la problématique, de l'axe principal de recherche et des hypothèses. En termes de compte-rendu, je parlerai principalement des outils convoqués – mes propres récits d'expérience, ainsi que les entretiens avec quelques participants des projets, et des conditions de la production des paroles. Cette situation en tant que telle peut être comprise comme un apport et un enrichissement dans le cadre de la problématique développée. Enfin, l'analyse finale qui prend en compte les dimensions successives de la formalisation de la problématique, sera aussi située dans le sens où elle aura comme vocation de décrypter ce que la personne dit, comment elle le dit, comment les liens peuvent être construits, en différenciant la spécificité de la généralité (ce qui apparaît comme étant spécifique au vécu du participant, et quels éléments de ce vécu peuvent être potentiellement partagés par les autres).

Pour Julie Perrin, dans le cas de projets de chorégraphies situées, où la dimension spectaculaire ou encore la production d'un geste dansé sont souvent écartés ou requalifiés, ce sont les qualités de la relation avec le monde qui définissent les qualités de la situation et de l'expérience vécue. Ces interventions, donc,

« [...] sont tournées d'abord vers une perception de la situation. Il ne s'agit donc plus seulement de parvenir à décrire le contexte qui se tisse à la matérialité de l'œuvre, dès lors que l'œuvre chorégraphique propose de faire de la matérialité du monde l'objet même de l'expérience esthétique. Ces œuvres

⁵⁸ Ingold, T., *L'anthropologie comme éducation*, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 40.

font exister une situation – situation au sein de laquelle la dimension esthétique ne se situe plus entre un spectateur et un acte artistique à percevoir. On pourrait dire que l'acte artistique se manifeste par l'invention de modalités de se mettre en relation avec le monde⁵⁹ ».

La chercheuse souligne ici le changement du statut du spectateur – le spectateur n'est plus celui qui perçoit une œuvre chorégraphique comme un objet, il n'y a pas de filtre de la réception. Le spectateur est participant, et il ne regarde pas une situation – il produit une situation. La « dimension esthétique » devient ainsi cela – non pas la contemplation d'une danse, mais un rapport signifiant et sensible entre le spectateur et ce qu'il perçoit. Dès lors, ce qui devient implicitement apparent dans cette posture quant à l'émergence de la situation comme composante de l'expérience esthétique même, est aussi le positionnement du chercheur. De ce fait, dans la perspective de la recherche, Julie Perrin souligne la spécificité de la description de ces productions en lien avec la situation telle qu'elles la font exister. La matérialité du contexte fait partie de l'expérience vécue, ce qui nécessite la prise en compte de cet échange, les deux apparaissent ensemble. Je souhaite donc m'attarder sur cette remarque et sur cette indication méthodologique car ma propre approche méthodologique relève également de la même considération.

La chercheuse en danse insiste ainsi sur l'importance d'effectuer le récit à la première personne qui rendrait compte de l'expérience vécue par le chercheur lui-même : « [...] si l'analyse requiert toujours de rendre compte de l'expérience en tant qu'art, dégager les seuls enjeux artistiques d'une activité reviendrait à passer à côté de l'essentiel de l'expérience⁶⁰ ». Si l'étude des documents et des enjeux de projets chorégraphiques n'est pas réfutée par la chercheuse, elle accentue la primordialité de l'expérience et de sa description (je renvoie ici aux trois éléments que la chercheuse a identifiés comme faisant partie de la posture immersive). Ainsi, l'expérience telle qu'elle peut être vécue au sein d'un projet chorégraphique, doit de préférence faire partie de l'approche de terrain par un chercheur. Précédemment, j'ai insisté sur l'importance de la perspective de l'observation participante dans l'approche des projets. Du point de vue de l'expérience située, cette nécessité ne fait que se confirmer pour déceler les différentes dimensions de cette expérience vécue sur la durée : dans son déploiement qui comprend l'expérience vécue par le chercheur en tant que sujet sensible et dans le cadre du protocole tel qu'il est envisagé par les artistes. Cette dernière qualité

⁵⁹ Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p. 64.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 167.

embrasse la perspective formelle du projet (comment concrètement le protocole est mis en place) et sa composante relationnelle qui peut également se caractériser comme un rapport situé entre les artistes et les participants. Nous verrons au fur et à mesure de la description et de l'analyse des projets que les manières dont les artistes envisagent leur présence avec les participants et dont ces rapports se construisent et évoluent sur la durée de certains projets, peuvent faire implicitement partie de l'expérience telle qu'elle est vécue par les participants, se conjuguant avec d'autres éléments du vécu.

3.8. La situation de paroles

L'enjeu de cette sous-partie est de voir quelles définitions peuvent être données à la notion de situation afin de comprendre en quoi elle peut, d'une part, traduire la nature de l'expérience vécue au sein des projets de marche, et d'autre part, guider son analyse. Plusieurs situations commencent à converger, même en amont de l'analyse elle-même : celle des intentions des artistes, des commanditaires et de la mise en œuvre du projet ; celle de l'expérience vécue ; celle de la co-émergence entre le sujet et le monde. Enfin, du point de vue méthodologique, au-delà de la situation du récit propre du chercheur, il s'agit des récits des autres participants. Cela dit, la situation qui les caractérise est non seulement celle de ce qui est effectivement dit par les uns et les autres, mais aussi les modalités de l'obtention de ces paroles et l'importance de la considération de leurs particularités.

L'anthropologue Éric Chauvier dans son ouvrage *Anthropologie de l'ordinaire* insiste sur l'importance qui doit être accordée à la situation de l'enquête et à la nécessité de s'emparer des qualités de cette situation comme de véritables apports dans l'analyse du matériau recueilli : « Ce qui est au cœur de l'échange, c'est avant tout un mot compris dans les circonstances singulières et concrètes de son énonciation et de son interlocution⁶¹ ». Ainsi, l'anthropologue déplore ce qu'il appelle « le déni du temps commun⁶² » et propose d'« envisager le "temps partagé" de la relation observateur-observé comme une situation de communication étudiable en tant que telle⁶³ ». Chaque situation devient ainsi la source de questionnement et d'évolution de la méthode :

« L'apprentissage de l'observateur porte moins sur les observés comme objet d'expertise que sur la fabrication de l'expertise elle-même. Les parts inexprimables, les dissonances, que l'anthropologue s'efforce habituellement

⁶¹ Chauvier, E., *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2017, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 65.

⁶³ *Ibid.*, p. 70.

d'escamoter pour s'en protéger, participent du processus d'observation en favorisant ce que l'on pourrait appeler une initiation. En acceptant la dissonance, cet ordinaire qui vacille et fait écho en lui, l'observateur prend conscience de la portée abusivement protectrice de l'appareil théorique axé sur une épistémologie de la désinterlocution⁶⁴ ».

L'anthropologue appelle alors à une attention qui doit être portée aux qualités de l'échange entre le chercheur et l'interlocuteur sans porter préjudice aux déviations qui peuvent y apparaître. D'où l'importance de chercher les indices dans la situation même de l'enquête, de la prise de paroles, du sens accordé aux mots utilisés, au dit et au non-dit. La clé réside moins dans l'imposition d'une grille développée (alors, il y a forcément toujours une grille qui est constituée sur la base de la réflexion et hypothèses lancées), mais dans la mise en commun des deux. Il est nécessaire de prélever les éléments transversaux qui constitueront un tronc commun de la réflexion (partagés par les participants, relevés par le chercheur), mais c'est aussi important de tenir compte de la pluralité des vécus, et de leurs différences. C'est peut-être en cela qu'il est possible de parler du « temps partagé » revendiqué par Chauvier – non pas une décision unilatérale prise par le chercheur, mais un établissement d'un dialogue autant dans la situation d'enquête que dans son prolongement (analyse). C'est seulement en gardant cette tension qu'il serait possible de s'approcher d'une réflexion sur une expérience commune et partagée. Je reviendrai sur le positionnement d'Éric Chauvier en proposant une description plus étendue des modalités des entretiens.

3.9. Quelle situation de l'analyse de l'expérience vécue ?

Comment aborder les expériences vécues pendant les projets qui diffèrent dans leurs protocoles, portées, terrains ? Et pourquoi est-ce important de trouver ces parallèles ?

En vue de ce qui vient d'être dit, l'analyse de ce qui a été vécu s'imprénera de toutes ces directions. La construction réflexive qui soutient cette analyse est une situation en elle-même – au fur et à mesure de l'avancement dans la réflexion et du travail toujours enrichi avec le corpus théorique, avec les notions et processus qui guident la recherche, ce qui a été dit sur le vécu (par les participants ou moi-même) se reconstitue à chaque lecture, tout en permettant de révéler ou alors compléter les différents questionnements constituant la problématique générale de la recherche. Pour

⁶⁴ *Ibid.*, p. 132.

stabiliser cette convergence, je me retrouve ainsi face à la multiplicité des expériences dont la mienne. Au vu de quelques années passées depuis ces participations (la dernière ayant eu lieu en 2019), les écrits restent, ceux-ci n'ont pas sensiblement changé, mais mon approche a évolué. Ainsi, la situation même de cette analyse progressive et renouvelée mérite d'être mentionnée. Une base commune d'analyse propose une généralisation à travers les entretiens menés, toutefois, ce qui est important de tenir en compte est autant les éléments analysables qui confirment les hypothèses ou questions posées que ceux qui s'en écartent et qui proposent donc de nouvelles pistes à l'intérieur de la problématique. Pour chaque projet il s'agit de relever la spécificité de son expérience (le ralentissement et quasi-absence du protocole dans « Slow Walk » ; le mouvement en binômes et guidage dans « Les Promenades Blanches » ; l'intermittence des expériences dans « Attention à la marche ! », la durée du projet et la vastitude du territoire parcouru, etc.). Comment est-ce reflété (ou pas) dans les témoignages ? Comment puis-je pallier ces manques ?

En abordant chacun de ces points, et en analysant les paroles, il est également possible de parler de la pluralité de situations qui sont à analyser, à consolider, à mettre en lien les unes avec les autres. Et la tâche en tant que chercheuse devient une situation complexe dont le but est de faire émerger une généralité à partir de cette pluralité, tout en gardant celle-ci comme la fondation d'une expérience non seulement collective, mais partagée et commune (indiquer les différences et en même temps comprendre les manières de se retrouver ensemble, leur portée expérientielle, relationnelle et politique) .

3.10. La situation et modalités de l'enquête

Avant de présenter les éléments du corpus de terrain, je souhaite ainsi revenir sur une des approches à la notion de situation évoquée précédemment. Il s'agit de la situation de l'enquête. Avant de faire les entretiens avec les participants des projets, les artistes ou les commanditaires, je parlais de mes hypothèses initiales et j'avais aussi une certaine attente de ce que les personnes interrogées vont me dire. Si ces hypothèses se sont vues confirmées de façon globale, l'analyse de ces paroles a fait preuve d'ajustements ou de transformations de certaines d'entre elles en fonction de ce que chacun ou chacune m'a dit. Il était donc important de rester du côté de ces paroles, scruter quel vécu ou quelles intentions pouvaient se trouver derrière ce qui est dit, prendre en compte les contextes respectifs de la prise de ces paroles (connaissance de la personne préalablement à l'entretien, temps écoulé entre la participation et l'entretien,

modalité de l'entretien), pour pouvoir dresser une matière plurielle qui pourrait en même temps attester des croisements et des généralités. Ces paroles reçues (certaines retranscrites à partir d'un entretien in visu ou téléphonique, d'autres obtenues par mail), devaient être remises dans le contexte même de leur production, dans une situation concrète, et c'est à travers ce double regard que j'ai essayé de faire leur analyse, tout à la fois en les croisant avec mes hypothèses et les sources théoriques utilisées.

Je m'appuierai donc davantage sur le propos d'Éric Chauvier précédemment cité. Il insiste sur l'importance qui doit être accordée à la situation de l'enquête et à la nécessité de s'emparer des qualités de cette situation comme de véritables apports dans l'analyse du matériau recueilli : « Ce qui est au cœur de l'échange, c'est avant tout un mot compris dans les circonstances singulières et concrètes de son énonciation et de son interlocution⁶⁵ ». La spécificité de la situation d'obtention de paroles est ainsi soulignée qui traduit en même temps une importance qui doit être accordée à la relation interlocuteur-enquêteur. L'anthropologue introduit la notion de désinterlocution pour désigner certaines approches dans l'enquête ethnographique. Il regrette les pratiques où s'opère la conversion de l'audible en lisible et où le positionnement de l'interviewé en tant que locuteur est oblitéré en faveur d'un discours généralisant. Éric Chauvier propose ainsi de « [...] renoncer au projet globalisant de l'anthropologie pour utiliser le niveau local de la rencontre entre l'observateur et l'observé, non comme un échantillon représentatif de la culture, mais comme une façon de mettre en scène un ensemble de questionnements⁶⁶ ».

L'anthropologue souligne un écart qui peut exister entre les *a priori* scientifiques et ce qui se dégage concrètement du discours obtenu. Le terme de dissonance vient ainsi pour exprimer la sollicitation à déconstruire les façons de faire communément acceptés par la tradition ethnographique et pour alimenter l'analyse de la matière obtenue. Cette déconstruction s'appuierait ainsi sur la relation qui s'établit entre le chercheur et son interlocuteur et ce qui est dit, mais pas seulement. En tant que méthode concrète qui puisse être employée, Éric Chauvier appelle à porter attention aux éléments extralinguistiques dans l'analyse de la situation de l'enquête. Chercher les indices dans le contexte, les séquences employées, les pauses, les humeurs, etc., permettra de s'approcher de l'ordinaire et de retrouver une légitimité pour les paroles de l'observé. Selon Éric Chauvier, « [c]e qui est observé n'est plus une "réalité culturelle", ce qui présuppose un déni d'expérience, mais une praxis répondant à des protocoles, qui ne

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

sont pas admissibles *a priori*, mais négociés dans le cours de la communication⁶⁷ ». Il propose donc d'aller au plus près de l'expérience vécue au présent même de l'enquête, et à ces spécificités qui émergent également comme faisant partie de la relation entre l'enquêteur et son interlocuteur. Toutefois, Éric Chauvier met en garde contre une interprétation trop littérale, mais prône en revanche un regard aguerris où les éléments qui dévient de la catégorie générale, ce que Chauvier appelle « anomalies », font l'épaisseur de l'analyse : « Il ne s'agit pas d'une enquête de type policier consistant à glaner des informations qui confirment positivement une ou plusieurs interprétations, mais de comprendre le dialogue entre l'observateur et l'observé comme une communication menacée par des anomalies productrices de sens⁶⁸ ». Il est important de retenir que, selon l'anthropologue, ce qui est produit au cours de l'enquête se nourrit de la situation concrète qui s'établit comme processus réciproque entre les interlocuteurs. De ce fait, la perspective relationnelle devient signifiante dans la compréhension des paroles énoncées, tout en enrichissant leur analyse. A cet égard, Éric Chauvier cite les sociologues Natalie Depraz et Damien Cefaï qui de leur côté accentuent la primordialité du contexte de prise de paroles et du présent de l'enquête : « Il n'est pas assimilable à un savoir annexe, à une coulisse ou à une étape première de la recherche, qu'il conviendrait ensuite de désactiver. Il constitue une "activité pratique qui se temporalise en prise indexicale sur l'Ici et maintenant" de la situation⁶⁹ ». Une importance doit donc être accordée à des indices qui émergent à partir de ce qui se développe en situation en termes de la portée que cela représente du point de vue de la méthode et du contenu.

Les propos d'Éric Chauvier me semblent dialoguer avec le point de vue de Tim Ingold sur le positionnement du chercheur dans l'optique d'une observation participante. Ils placent les modalités et les relations formées au présent de l'enquête au centre de leur analyse. Toutefois, Tim Ingold ne propose pas d'outils concrets à cette ouverture, tandis qu'Éric Chauvier est plus pointu dans son approche. Dans les deux cas de figure, ce qui est mis en avant est le rapport même que le chercheur établit avec le monde, ce qui ne se résumerait pas à un regard fixe et arrêté, mais se traduirait par un processus constant d'échange et d'ouverture, vers le monde et vers autrui. Si je ramène ici ces deux références qui m'ont inspirée dans mon travail de terrain et dans l'analyse du corpus obtenu, il importe de dire que la posture d'ouverture n'était pas acquise d'office dans mon cheminement méthodologique. Ma méthode, comme je l'ai déjà

⁶⁷ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

décrite auparavant, s'est construite de façon inductive au fur et à mesure de la réflexion et a fait objet d'ajustements, des compléments et parfois des théorisations *a posteriori* du travail de terrain mené. Il s'agit donc pour moi de mettre en évidence ce cheminement qui a été constamment nourri par mes hypothèses qui évoluaient, l'état de l'art qui s'agrémentait et le corpus recueilli sur le terrain ou sur les projets étudiés (documentation, visuels, écrits, etc.), tout en indiquant les continuités, ainsi que les difficultés rencontrées.

Si Éric Chauvier propose les pistes applicables au domaine de l'anthropologie, sa lecture m'a été éclairante quant à mes propres procédés employés lors des entretiens avec les participants des projets étudiés. Si j'ai découvert les propos d'Éric Chauvier après avoir effectué mon travail de terrain, ils m'ont permis de compléter son analyse. Certaines contraintes se sont toutefois présentées. Tout d'abord, une grande partie du travail de terrain a été menée en début de la thèse avec une méthodologie qui a été développée à un certain moment de la recherche et de l'état de la problématique, des hypothèses et de l'avancement dans l'étude des sources théoriques. Il a donc été question d'accepter le fait que les entretiens ont été menés d'une certaine façon à une certaine étape de la thèse et de travailler avec ceux-ci de manière à intégrer le plus efficacement possible les indications obtenues. Procéder de cette manière-là m'a permis de questionner mon propre positionnement au moment de l'enquête et relever les éléments porteurs de sens. Comme je l'ai déjà décrit plus tôt, en faisant mes entretiens j'ai établi une certaine grille de questions et certaines catégories ont été proposées en fonction de mes hypothèses. Cela a fait que parfois j'ai été déçue ou plutôt déstabilisée par certaines réponses qui déviaient de mes pistes proposées, ou des suppositions que j'avais. C'est avec du recul que j'ai pu comprendre la richesse de ces déviations, qui à long terme m'ont permis d'agrémenter ma problématique et de nuancer certains *a priori* ou façons de procéder dans ma réflexion et dans ma manière d'approcher les extraits de paroles recueillies, tout en m'éclairant dans l'analyse de situations plurielles qui constituent l'expérience complexe vécue au sein de chaque projet analysé.

Ce qui a également enrichi ma méthodologie de travail avec les entretiens est la considération des conditions mêmes de l'enquête. Ici, des remarques doivent être faites. Par exemple, les réponses reçues par mail peuvent être uniquement analysées à la base de leur contenu textuel, et seulement les précisions partielles peuvent être amenées quant au contexte les entourant : par exemple, ma connaissance de la personne, le moment de la réception de réponses ou alors leur qualité générale (réponses courtes ou plus développées). Parmi les catégories d'entretiens menés, les entretiens *de visu*

proposent le plus d'éléments de contexte repérables, malgré le fait que le souvenir de l'expérience pourrait s'estomper avec le temps. En revanche, les postures, les expressions, le rapport établi lors de l'entretien sont porteurs de sens dans leur analyse. Du point de vue de l'analyse du discours, dans les entretiens avec les participants de projets, y compris ceux effectués par mail, certains éléments de la situation sont tout de même présents et peuvent permettre d'apporter des nuances sur les réponses effectivement données et sur le sens attribué aux mots et phrases employés pour décrire l'expérience vécue. Les entretiens téléphoniques vont aussi dans ce sens-là, avec toutefois moins d'éléments de contexte qui peuvent être extraits.

Enfin, les éléments de paroles (en cas d'un entretien enregistré) ou textuels (en cas d'un entretien par mail) proposent différents degrés de rapprochement avec les hypothèses émises ou les notions ou processus proposés qui font partie de l'expérience vécue. Ce dernier aspect de l'analyse s'est ainsi avéré pertinent dans l'évolution de la problématique et dans la formulation de nouvelles hypothèses à partir de l'analyse du corpus, ou encore dans une meilleure compréhension des processus qui construisent une expérience vécue dans son immédiateté et évolution. Ainsi, il est devenu important de ne pas essayer de classer les éléments de réponses apportés seulement selon les catégories préétablies ou pressenties, mais aussi d'en ajouter des nouvelles qui mettent en exergue les différentes facettes de l'expérience vécue des participants et des relations formées avec l'espace environnant et les autres. Comme le remarque Éric Chauvier, « [i]l s'agit plutôt de cerner dans quelle mesure les observés classent, avec leurs propres mots, le monde qui les entoure. En résumé, le monde vécu par l'anthropologue est assimilable à un *malstrom* de catégories, qu'il faut tenter de clarifier en revenant aux usages des mots⁷⁰ ». Il est nécessaire donc de prélever les éléments transversaux qui constitueront un tronc commun de la réflexion, mais c'est aussi important de tenir compte de la pluralité des vécus, et de leurs différences. C'est en gardant cette tension qu'il est possible de venir à une réflexion sur une expérience qui serait commune et partagée.

L'ouvrage de l'anthropologue Steven Prigent vient compléter le positionnement d'Éric Chauvier en termes d'écriture anthropologique et de la considération de la place des interlocuteurs. Il met en avant la nécessité pour l'écriture scientifique de se situer à l'endroit où l'appropriation savante n'obscurcit pas la valeur empirique et la signification des échanges avec les enquêtés :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 141.

« Le caractère rhétorique des descriptions ethnographiques ne met pas un terme au projet de représenter la réalité, mais cette réalité empirique, "extratextuelle", ne peut plus être considérée comme indépendante ; elle engage inévitablement le point de vue de l'enquêteur et en cela elle est toujours partielle, réflexive et située ; elle est relationnelle, indexée aux relations que l'enquêteur noue avec ses interlocuteurs⁷¹ ».

Un point de vue est ainsi exprimé selon lequel la généralisation scientifique devrait faire objet d'une mise en relief des singularités qui émergent de l'échange effectué sur le terrain. Tout comme Tim Ingold insiste sur l'implication du chercheur avec le monde qu'il décrit, Steven Prigent valorise une écriture polyphonique⁷² où les voix de ceux qui autrement sont considérés comme des sujets de l'enquête, peuvent être entendues en les rendant co-auteurs du texte, « en faisant place à la réalité des énoncés tenus par des interlocuteurs bien réels⁷³ ». Ainsi, selon l'anthropologue, le récit de l'enquête peut devenir un élément déterminant la modalité même de l'écriture.

⁷¹ Prigent, S., *L'anthropologie comme conversation. La relation d'enquête au cœur de l'écriture*, Paris, Anacharsis, 2021, p. 90-91.

⁷² *Ibid.*, p. 93.

⁷³ *Ibid.*, p. 94.

4. Approche du terrain, outils

Mon travail du terrain a pris la forme d'entretiens répartissant en trois volets qui s'attachent à des groupes différents d'acteurs de projets. A ce corpus, s'ajoutent mes propres récits d'expérience sur chacun des projets. De ce fait, pour approcher l'expérience vécue dans ses aspects corporels, sensori-moteurs et imaginaires, ainsi que dans le sens d'une relation à autrui et dans le groupe, du mouvement dans l'espace, de relations formées, j'ai écrit mes propres récits d'expérience sur tous les projets auxquels j'ai participé et j'ai fait des entretiens avec quelques participants. Pour déceler les intentions derrière les projets étudiés, les modalités de leur mise en œuvre, leur historique et leur évolution j'ai effectué des entretiens avec certains artistes. Pour comprendre le cadre plus général de projets étudiés, les contextes de leur inscription, les intentions des institutions d'accueil, j'ai fait des entretiens avec quelques commanditaires des projets ou avec les structures productrices. Ces catégories d'entretiens, une fois analysées, ne sont pas cloisonnées. Les croisements sont apparus en termes d'hypothèses avancées, des notions qui émergent à partir de paroles des uns et des autres et constituent le fil de la réflexion, des processus qui sont comparables à travers les projets et les acteurs. Je vais expliciter la manière dont j'ai procédé avec chacune des catégories évoquées et je donnerai le contexte de chacun des entretiens effectués dans la suite de cette partie.

4.1. Mes récits

En ce qui concerne la production de mes propres récits d'expérience (ANNEXE 3 – MES RECITS DE PROJETS), la préparation préliminaire se résumait à une prise de contact avec les artistes, l'identification des projets, le recueil des informations. En termes d'expérience immédiate, le fait de connaître au préalable le projet et les expériences possibles établissait certaines limites. Pour remédier à cet aspect, un travail de mise en état a été effectué, notamment par l'élaboration de mon protocole de participation. Les consignes que je me donnais visaient à me rendre disponible aux choses qui devaient advenir, à être ouverte aux autres, à ne pas préfigurer ce qui se produirait. Il s'agissait de donner forme en mots aux sensations, aux ressentis corporels, physiques, kinesthésiques, à l'imaginaire. Le récit a pris une forme de narration des événements plus ou moins chronologiquement situés qui reflètent mes états du corps, mes modes de présence, de l'attention, des moments remarquables, etc. Ces récits

s'écrivaient avant, pendant (dans la mesure du possible, uniquement dans le cadre du projet « Attention à la marche ! ») et après la participation. Cela m'a permis d'identifier des éléments de ma propre expérience et ceux qui pouvaient potentiellement être présents dans l'expérience des autres. J'écrivais mes récits dans des carnets, en laissant une page de libre sur chaque double-page, afin de pouvoir apporter mes commentaires ou ajouts plus tard (fig. 2).

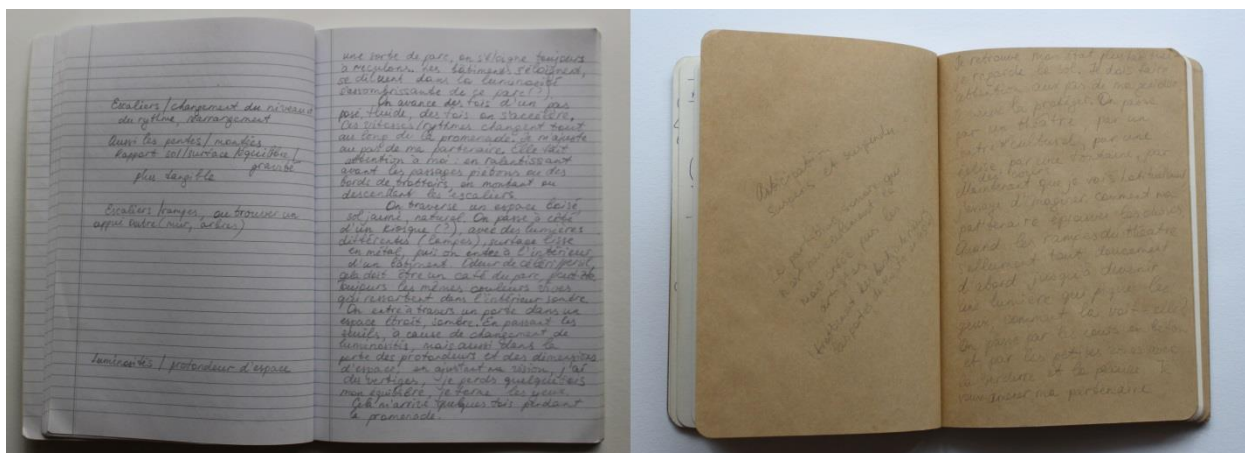


Fig. 2. Photographies de mes carnets de bord, « Attention à la marche ! » et « Les Promenades Blanches » respectivement. Récits écrits en juillet et en mai 2017 respectivement.

En ce qui concerne la mise en mots du vécu, la notion de mémoire et de mémoire corporelle est importante⁷⁴. Elle traverse autant l'expérience vécue que son compte-rendu, et doit être relatée aux conditions mêmes de prise de paroles ou de mise en mots. Comment ce qui émerge dans la mémoire corporelle peut être dit (ceci est aussi applicable aux entretiens avec les participants) ? Et qu'est-ce qui est omis, oublié dans ce qui est dit ou écrit ? L'expérience telle qu'elle est travaillée ici écarte l'hypothèse du vécu mémorisable – dans le sens où nous il n'y a pas de volonté de mémoriser de manière intentionnelle ce qui arrive (à moi ou aux autres) dans l'immédiateté d'expérience. Dans ce sens-là, il n'y aurait pas d'adéquation (vécu – mise en mots), mais les deux sont complémentaires. La tension qui vient d'être évoquée ici s'appliquerait à mes propres récits dans la même mesure qu'aux paroles des autres, donc aux autres récits du vécu.

⁷⁴ La notion de mémoire corporelle sera traitée dans le premier chapitre.

4.2. Entretiens avec les participants

J'ai effectué quelques entretiens avec les participants des projets (ANNEXE 2 – CORPUS D'ENTRETIENS). Je leur ai posé des questions sur leurs états de corps (ressentis sensoriels, proprioceptifs, physiques) ; leur rapport à autrui et au groupe. J'ai fait l'hypothèse que les questions sur les états de corps permettraient d'accéder aux manières d'être présent au monde à travers le corps, et ce, potentiellement, avec les autres. Il importe d'identifier quelques contraintes par rapport à la méthode de départ en ce qui concerne l'accès aux expériences des participants. J'ai posé des questions qui relèvent en quelque sorte de mon vécu, des éléments identifiés. Pour les tout premiers entretiens, les questions étaient posées plutôt de manière projective (comme moi-même je participais pour la première fois au projet, je ne pouvais pas encore caler les questions sur ce que j'ai vécu, mais seulement supposer la nature de ce vécu). Les expériences après étaient plus ciblées en fonction de mon propre vécu. L'entretien n'étant pas directif, les questions laissaient parler, évoluaient en fonction de ce que la personne disait. Toutefois, une certaine grille était présente, le récit (dans le sens de ce qui est mis en mots par la personne interrogée, pas forcément éléments liés ou chronologiquement disposés) restait dirigé.

Pratiquement, plusieurs contraintes se sont imposées. Premièrement, l'accès à l'expérience même en était une – comment demander à une personne inconnue d'évoquer ce qu'elle a vécu ? Les moyens d'expression de chacun et chacune de ce qui a été vécu différaient également. Comme je l'ai déjà évoqué, en fonction des disponibilités des uns et des autres, différents dispositifs de prise de paroles ont été déployés. Chacune de ces modalités avait ses contraintes, voire des failles et échecs. La prise de contact avec certains participants n'a parfois rien donné (il n'y avait pas de suite à mes sollicitations), tout comme les relances pour avoir d'autres modalités de prise de paroles (à l'oral au lieu de l'écrit), liées à l'évolution des questionnements et l'élargissement des hypothèses. Comme la grande partie du terrain a été effectuée plutôt dans les deux-trois premières années de thèse, les grilles d'entretiens ne comportaient pas encore tous les éléments que j'ai pu identifier *a posteriori* en lien avec les développements de l'état de l'art et l'évolution des mes hypothèses. La plupart des entretiens effectués par mail ne donnait souvent pas suffisamment d'éléments exploitables, car les personnes sollicitées répondaient davantage comme s'il s'agissait d'un questionnaire et leurs réponses ont été souvent très concises. Les entretiens *de visu* était généralement ceux qui donnaient davantage d'éléments d'analyse, étant en même

temps très flexibles et permettant de varier les questions en fonction des réponses données.

Ainsi, il est important d'indiquer et de théoriser la tension qui existe entre parole et expérience vécue. Dans ce qui est dit, et ce que moi-même j'ai mis en récit, il peut y avoir de l'oubli ou une transformation, en prolongement de l'expérience vécue en situation et différent d'elle. En tant que chercheuse, j'accepte alors le fait que ce qui est dit sur l'expérience, que ce soit moi ou quelqu'un d'autre, ce n'est déjà pas cette expérience elle-même. Cette acceptation se joue à deux niveaux – dans le récit lui-même et dans son analyse. La reconnaissance de l'oubli et de la différence entre l'expérience vécue et son récit permet, selon le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, d'entrer dans une situation de partage. Dans son essai sur le récit d'expérience il écrit : « [p]our que la rencontre soit possible, il faut que le narrateur fasse une part du chemin, qu'il fasse sienne cette impossibilité et l'assume. L'expérience ne devient accessible que si elle s'extravertit et se désolidarise d'elle-même⁷⁵ ». Cela renvoie en termes de méthode à ce qui vient d'être évoqué, la différenciation entre l'expérience et ce qui est dit sur l'expérience, et potentiellement – à l'aspect partagé et partageable de celle-ci. Méthodologiquement, il s'agissait de faire converger les différentes expressions du vécu et de la configuration de ce vécu pour les faire dialoguer et déceler les éléments constitutifs d'une expérience potentiellement partagée (à travers les processus identifiés : rapport au sol, expérience corporelle et sensori-motrice du point de vue des différentes dynamiques, disponibilité, attention, relation à autrui, mouvement dans l'espace, relation au groupe, relation à l'espace). Mais ce récit potentiellement partagé ne serait pas complet sans faire converger d'autres dimensions d'analyse avec ces éléments. Ceci, afin de retrouver la juste mesure des manières de partager l'expérience et partager l'espace qui incluent non seulement le vécu de cet espace par les participants, mais aussi les façons dont leur présence collective est pensée par les artistes et les commanditaires et perçue par les autres personnes.

4.3. Entretiens avec les artistes

Tous les entretiens avec les artistes ont été faits après la participation dans les projets et principalement *de visu* (ANNEXE 2 – CORPUS D'ENTRETIENS). Je leur ai envoyé mes questions en amont des entretiens. Cela m'a permis de composer ma grille

⁷⁵ Nicolas-Le Strat, P., « Le récit d'expérience », mis en ligne en septembre 2006, accédé via <https://pnls.fr/le-recit-dexperience/>, consulté le 07 mars 2019.

de questions de façon à ce qu'elle se réfère de manière plus précise à la version du projet qui avait été expérimentée. Ces entretiens m'ont donné davantage d'informations sur les protocoles des projets, sur les intentions des artistes et parfois sur leurs relations au sein d'une équipe (notamment dans le projet « Attention à la marche ! »), sur leur manière de configurer l'expérience et certains procédés utilisés, sur la façon de traiter la dimension collective au sein de projets. Certains éléments de ces entretiens m'ont également servi d'appui pour développer la réflexion sur certaines notions fondamentales abordées dans la thèse (celle de paysage, par exemple). Ces échanges se présentaient en complémentarité pour traiter certains aspects de projets auxquels j'ai eu accès autrement (documents de présentation de projets, textes des artistes, articles sur les projets).

4.4. Entretiens avec les commanditaires/producteurs

Les entretiens avec les commanditaires et les producteurs de projets ont été effectués après les projets et ont souvent eu lieu par téléphone (ANNEXE 2 – CORPUS D'ENTRETIENS). Certains de ces entretiens ont été enregistrés et retranscrits, d'autres ont fait l'objet seulement d'une prise de notes. Ces échanges m'ont permis de comprendre la spécificité de telle ou telle commande, d'avoir des précisions sur le cahier des charges, des indications sur la portée de tel ou tel projet du point de vue de son inscription dans les problématiques abordées par la structure d'accueil, sur la prise en compte de la dimension collective de tel ou tel projet. Certaines des informations fournies m'ont servi d'indications quant à la réflexion sur mon hypothèse sur l'émergence d'un territoire, en permettant en même temps de préciser la définition de cette notion.

4.5. Paroles recueillies

En lien avec les appuis que l'approche de l'anthropologue Éric Chauvier propose à la prise en compte de la situation de production des paroles, je souhaite approfondir la présentation des entretiens qui vient d'être succinctement donnée. J'introduirai les contextes respectifs de prise de ces paroles qui rajoutent une dimension supplémentaire à l'analyse de l'expérience vécue. Ce travail de mise en contexte semble nécessaire dans l'attribution d'un statut à ce matériau qui peut être approché à partir de plusieurs perspectives. Selon une d'entre elles, il s'agit des conditions concrètes de son

obtention : les modalités pratiques (entretien *de visu*, conversation téléphonique, mail), les temporalités (juste après l'expérience du projet, quelque temps après), les espaces (lieu de travail, extérieur, appartement, etc.), le degré de connaissance de la personne (connaissance préalable, connaissance faite après le projet ou pas de connaissance). Cette dernière remarque amène au positionnement de la personne interrogée elle-même – ce qu'elle veut dire ou ce qu'elle ne souhaite pas dire, les hésitations, les gestes (dans le cas d'un entretien *de visu*), les phrases et les mots employés, les intonations, etc. Ces paroles doivent ensuite être regardés du point de vue de leur contenu effectif qui peut être analysé en tant que texte (lexique, notions, etc.), et en tant qu'une expérience possédant une épaisseur (celle vécue lors du projet, et celle vécue lors de la transmission de cette expérience). Enfin, toutes ces perspectives convergent dans l'analyse en lien avec la problématique, les hypothèses et les notions principales soutenant la réflexion. A cette étape-là, la subtilité réside dans l'ambition de procéder à partir de la particularité de chaque expérience vécue, et en même temps de faire émerger une matière reflétant la pluralité de l'expérience et son caractère commun et partageable.

J'ai réuni ces métadonnées en forme d'un tableau, suivant les projets étudiés (ANNEXE 1 – METADONNES SUR LE CORPUS D'ENTRETIENS REALISES). J'ai choisi, suivant les arrangements qui ont été convenus avec les participants, de garder leur anonymité dans cette recherche, tout en donnant les indications sur la situation de la rencontre et de la prise de paroles, ainsi que sur quelques éléments biographiques. De façon pratique, j'ai développé une nomenclature et attribué des dénominations concises à chaque participant ou participante, pour la facilité de citation de sources dans les chapitres. En ce qui concerne les artistes ou les commanditaires, j'ai eu leur accord de citer leurs noms.

4.6. Méthode d'analyse des paroles

En ce qui concerne le concret du travail avec les paroles recueillies (entretiens), il s'agit d'une approche multidirectionnelle – l'analyse du contenu en lien avec les questionnements et les hypothèses, ainsi que l'analyse du contenu en tant que texte avec ses qualités (le choix des mots, les hésitations, les façons de parler). Cette analyse est également évolutive sur une échelle temporelle et s'est faite en plusieurs étapes.

Le corpus consistant en une petite quinzaine d'entretiens avec les participants de projets variant dans leur longueur et contenu, il ne s'agissait pas de faire une analyse quantitative, d'autant plus que cela viendrait en contradiction avec le cœur de mon

questionnement qui cherche à comprendre la complexité de l'expérience vécue lors des projets chorégraphiques de la marche. La sociologue Laurence Bardin dans son livre *L'analyse du contenu* propose une méthodologie d'analyse des éléments d'informations, dans lequel à un moment donné elle oppose deux traditions sociologiques, celle de l'analyse quantitative qui peut donner un panorama objectivable de faits, et celle de l'analyse qualitative qui, en revanche, semble plus complexe en termes d'objectivation. Selon la sociologue, il ne s'agit pas de mettre en avant une méthode plutôt que l'autre. Le choix serait dicté par la spécificité de corpus, les objectifs de l'analyse et la méthode de l'analyse choisie. En revanche, l'auteure souligne l'adaptabilité et la souplesse de l'approche qualitative, surtout à la phase de formulation des hypothèses, et son potentiel pour permettre de dépasser les critères de régularité⁷⁶. Cette posture dialogue avec celle que j'ai adoptée dans mes analyses, qui, quant à elle, a été inspirée par la lecture sur la notion de la situation d'enquête proposée par l'anthropologue Eric Chauvier.

Ma première approche consistait en ce que Laurence Bardin, travaillant sur l'analyse des discours, appelle la lecture « flottante⁷⁷ » - première lecture des entretiens qui laissait venir les impressions, consistant dans la prise de connaissance avec le texte. Après suivait une lecture attentive de ces entretiens et l'identification des éléments du sens qui peuvent avoir un lien avec une notion que j'ai utilisée, un processus relevé, une relation établie, une hypothèse que j'ai mise en avant, etc. Je me basais en premier temps sur les questions que j'ai posées aux personnes où j'ai essayé de circonscrire les éléments qui m'intéressaient. Ainsi, la première grille d'analyse était assez simple :

- Les intentions pour la participation dans tel ou tel projet
- La connaissance des lieux traversés
- Les ressentis lors de la participation d'ordre corporel sensoriel, imaginaire, etc.
- Le rapport au sol
- Le rapport au partenaire (notamment dans « Les Promenades Blanches »)
- Le rapport au groupe

Malgré la diversité des entretiens, cette grille permettait ce que Laurence Bardin appelle « catégorisation » - « opération de classification d'éléments constitutifs d'un ensemble par différenciation puis regroupement par genre (analogie) d'après des critères

⁷⁶ Bardin, L., *L'analyse de contenu*, Presses Universitaires de France, 2013, p. 148-149.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 126.

préalablement définis⁷⁸ ». Dans mon cas j'aurais tendance à dire que le critère était thématique. Il ne se répétait toutefois pas d'un entretien à l'autre ou d'un projet à l'autre. Il s'agit plutôt des thématiques relevées dans chaque entretien, et certaines autres thématiques qui se recoupent dans quelques entretiens (d'un même projet, des fois des projets différents).

En fonction de participants, des modes de conduite de l'entretien, des conditions de prise de parole, des temporalités écoulées, mais aussi de mon rapport personnel avec la personne interrogée, je pouvais avoir une palette assez large de qualités de réponses allant des réponses courtes aux réponses développées, et ayant aussi des différents degrés du recul sur ce qui a été vécu, les intensités d'appropriation de l'expérience, voire son intellectualisation (souvent dans le cas où l'entretien a été fait un certain temps après le projet). J'ai prélevé les différents éléments du sens dans les entretiens des participants, déjà en les identifiant, et puis en les explicitant et formalisant selon les questionnements et les hypothèses qui ont été formulés, ce qui a permis en même temps d'approfondir et de faire évoluer ces derniers. Ces premières analyses, mais surtout ces premières lectures généralisées, ont d'abord rendu possible la vision globale de l'expérience vécue lors des projets.

Le temps de thèse étant parsemé de modalités diverses de conduite de recherche, les accents de recherche ont bougé dans le sens d'un approfondissement de l'état de l'art dicté par la nécessité de développer telle ou telle notion, ou par l'orientation esquissée par un élément particulier d'un ou plusieurs projets. Cette répartition dans le cheminement de la réflexion a produit d'une part, l'éloignement avec la matière recueillie (qui restait toutefois comme une toile de fond qui informait le développement), et, d'autre part, a permis le retour à cette matière même avec plus d'intensité au moment venu. Ainsi, l'analyse est devenue multidimensionnelle et ce, à travers plusieurs points : temps, sens et contexte. Il s'agit d'abord des échelles temporelles de cette analyse et d'une sorte d'itérativité de saisissement du matériau des entretiens. Une première lecture effectuée pouvait être suivie par une lecture ou des lectures ultérieures ponctuelles se focalisant sur certains aspects de l'entretien, en fonction des questions posées ou des processus abordés à une étape de la recherche. Du point de vue pratique, ma méthode de travail était assez simple. Je relisais l'entretien, je prélevais les mots, les phrases ou les éléments du discours qui font sens dans l'optique de mes hypothèses émises. Je les soulignais dans le texte de l'entretien, en les annotant, en proposant des éléments théoriques auxquels ils puissent se référer, leurs croisements,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 150.

ou les questionnements que ces éléments peuvent provoquer. C'est ici que les dimensions du temps et du sens se sont croisées dans le travail avec le corpus obtenu.

Ces premières lectures ont donné place à une lecture postérieure venue à un moment de consolidation des appuis théoriques et de la réflexion soutenant la problématique qui a évolué. Les échelles du temps et du sens se croisent encore une fois ici. Cette deuxième lecture fut entreprise au moment où mon corpus théorique s'était agrémenté de la majorité des éléments qui le constituent. Il s'agissait du cheminement qui m'a amenée vers la nécessité d'une lecture ultérieure plus approfondie, à la ré-interrogation des éléments déjà relevés ou alors à la confirmation des hypothèses mises en avant. Ainsi, plusieurs éléments de la réflexion se rejoignent – les sources théoriques, les hypothèses, le travail sur les notions, la matière recueillie, ainsi que son analyse. Cette relecture est venue à un temps propice de la recherche, avec une prise de recul suffisamment importante sur la première analyse permise grâce à ce cheminement. Il s'agit alors de reprendre les entretiens tels qu'ils ont été analysés, effectuer leur relecture et celle des annotations, et leur approfondissement à la lumière de nouveaux développements de la problématique – autant en approfondissant sur les processus et notions déjà relevés, qu'en extrayant d'autres qui n'ont pas été remarqués à la première lecture. A cette lecture postérieure s'est ajoutée une autre dimension à la fois méthodologique et ontologique, qui est celle du contexte.

J'entends la notion de contexte notamment dans le sens de la situation d'enquête et d'attribution de l'importance au discours même employé – les expressions, les mots, les tournures de phrases, etc. Ces indices, parfois mineurs, peuvent éclairer sur les difficultés ou à l'inverse les facilités d'exprimer le vécu, les hésitations, les ressentis. Du point de vue de l'évolution de la méthodologie, avec l'avancée dans les lectures théoriques, il était intéressant de voir que certaines notions ou processus (par exemple, l'attention ou la disponibilité) que je n'avais pas encore considérées au moment de la conduite et de la première analyse des entretiens, ont pris une place fondamentale. Ainsi apparaît non seulement l'épaisseur de l'expérience vécue, mais aussi l'épaisseur de son analyse.

- **Premières analyses**

Concernant la mise en forme de ces analyses, il existe quelques variations. Souvent j'ai effectué mes premières analyses des entretiens en catégorisant les informations suivant certaines thématiques, comme je l'ai mentionné. Il s'agit d'abord

de quelques éléments généraux qui circonscrivent les raisons de participation : comment le participant a appris tel ou tel projet, pourquoi il ou elle a voulu participer. Cela donne des indices quant aux intentions individuelles derrière la participation, permet de comprendre si la personne fréquente les activités de l'institution qui organise les projets, ou alors fréquente les projets d'un artiste particulier ou ayant une orientation particulière. Dans certains cas cela permettait aussi de savoir si la personne avait déjà une certaine expérience des projets identiques, et donc commencer à réfléchir sur la nature de l'expérience qu'elle a pu vivre dans ce projet concret de mon corpus, sur la mémoire corporelle potentiellement engagée lors du projet, sur certains processus qui pouvaient émerger, etc.

Une autre catégorie concernait les informations en matière de connaissance des lieux par lesquels le projet s'était déroulé. Au-delà des informations factuelles, en introduisant cette catégorie dans les questions je visais à apprendre davantage sur le vécu des lieux, et savoir si potentiellement ce vécu était différent que dans les endroits qui étaient moins connus par les participants. Malheureusement, avec du recul, ces questions n'ont pas véritablement donné plus de matière que celle purement factuelle, mais cette catégorie a été identifiée en tant que telle dans mes premières lectures des entretiens.

Si d'un projet à l'autre les contenus des questions et ainsi des catégories identifiées, ont légèrement varié, les éléments portant sur les ressentis corporels, sensoriels, imaginaires, ont été identifiés dans tous les entretiens. En revanche, ces contenus fluctuent d'un participant à l'autre. D'une part, cette catégorie permet de travailler avec une des premières hypothèses de recherche posées, en s'attardant notamment sur la nature de l'expérience vécue sur la durée du projet. Déjà à la première lecture, les processus tels que les façons de se mouvoir, le rapport au sol ou aux surfaces, les postures, les processus sensori-moteurs, les évolutions dans les états de corps, les basculements, ont été relevés. D'autre part, cela a permis, en partant de la spécificité de l'expérience de chaque participant, interroger cette pluralité du vécu qui pouvait faire commun, et se questionner notamment sur la nature de ce commun qui émergerait à travers l'expérience collective et individuelle. Progressivement, la réflexion sur l'expérience et sur les expériences vécues lors des projets a convoqué la notion de paysage qui a par la suite pris une place importante dans cette recherche. La façon de procéder à partir des particularités des vécus a également permis de déconstruire certains *a priori* du début de la recherche. Par exemple, je cherchais une confirmation à certaines questions posées ou des processus identifiés comme la base

théorique de la réflexion. Les lectures attentives des entretiens et leur analyse ont rendu possible l'enrichissement de la méthodologie même, en proposant une approche plurielle qui part de la nature de chaque expérience vécue et a fait ainsi émerger des nuances, voire des requestionnements sur la nature de l'expérience vécue. Ces suppositions ont été surtout reconfirmées à la lecture postérieure des entretiens, avec les nouveaux développements dans l'état de l'art, et aussi avec les nouveaux processus et notions entrés dans le champ sémantique de la recherche (tels que l'attention et la disponibilité). Procéder de cette manière-là comportait également certaines difficultés. La première d'entre elles est d'être attentive, de remarquer un élément qui de premier abord peut paraître insignifiant. Selon Laurence Bardin, « [l]'événement, l'accident, le rare ont quelquefois un sens très fort qu'il ne faut pas étouffer⁷⁹ » et il était pertinent d'en considérer l'importance dans l'analyse notamment pour faire émerger la pluralité des vécus. Par exemple, certains participants ont indiqué la difficulté à parvenir à un état de disponibilité étant guidés dans « Les Promenades Blanches », or mon hypothèse initiale supposait que la présence en binôme favorise un tel état. Cela m'a amenée à réfléchir sur la pluralité des manières dont la disponibilité peut advenir, sans généraliser ou sans m'attacher à mon propre vécu.

Une autre difficulté était de comprendre le sens attribué à un élément relevé dans le discours du participant, en prenant en considération d'autres niveaux du texte (ce qu'il dit avant ou après, comment il le dit, avec quels mots, etc.). Enfin, il s'agissait de trouver un équilibre juste entre ce que la personne entend par ce qu'elle me transmet, et ce que je peux attribuer à ces dits à travers le prisme de ma problématique et les hypothèses poursuivies. Il me semble que c'est surtout à la lecture plus tardive de ces entretiens, avec une méthodologie complétée et revue et avec un corpus théorique suffisamment dense, que j'ai pu pleinement prendre la mesure de cette approche.

Enfin, un autre dénominateur commun dans tous les entretiens menés avec les participants était le questionnement sur le rapport au groupe. Les réponses données par les participants portaient sur leur propre ressenti du groupe en tant que collectif, sur les manières dont ils percevaient le groupe, ou aussi sur leur propre positionnement à l'intérieur du groupe. Ces éléments, qui variaient d'une personne à l'autre, ont permis de dégager le sentiment général d'une présence collective, en me faisant toutefois questionner les qualités et les compositions qui se déployaient dans cette présence, les façons qu'avait le groupe de s'inscrire dans l'espace traversé, les rapports qui s'instauraient avec les autres qui n'en faisaient pas partie. Si le terme n'a pas été

⁷⁹ *Ibid.*, p. 149.

prononcé dans les entretiens, ces différents éléments du sens que j'ai pu récupérer auprès des participants, m'ont poussé à réfléchir sur la notion de territoire qui, par la suite, a constitué un des éléments de l'axe fondateur de la recherche et s'est complexifié par un nombre de définitions tout en enrichissant l'analyse de projets.

Concernant la mise en forme de ces catégories et des remarques/observations, j'ai produit un document textuel avec l'entretien en question, soit en l'annotant sur les côtés, soit en en prélevant les morceaux et en écrivant les remarques/réflexions/suggestions dans leur suite.

- **Retour sur les analyses**

Si les expériences faites lors des projets, ainsi que les entretiens menés avec les participants ont nourri les principaux questionnements et hypothèses émises, comme je l'ai indiqué auparavant, les échelles temporelles ont été multiples dans l'analyse.

Une relecture s'est imposée à un certain moment de la réflexion, avec l'avancement sur les lectures théoriques et les processus majeurs qui sous-tendent la problématique de la thèse. Le triplet « expérience vécue – paysage – territoire » a pris son sens dans la totalité de ma réflexion, en mettant ainsi en exergue la complexité d'une présence collective en mouvement avec un protocole chorégraphique. Cette présence, en partant des prémices expérientielles, a convoqué une réflexion sur les manières de partager l'espace qui débordent l'expérience collective et problématisent aussi les façons d'envisager, de concevoir, d'encadrer et de mesurer la portée d'une telle présence sur le plan relationnel, territorial, formel et politique. Cette relecture s'est avérée riche et approfondie, aussi en vue des développements dans les approches méthodologiques. Il m'a semblé donc important d'explicitier ici ce retour qui ne serait pas évident à entrevoir dans le corps de la réflexion et se rapportant à des notions, processus ou relations identifiées.

Ce retour à la matière a eu lieu à un stade avancé de la réflexion, ce qui a permis d'avoir une vision globale sur la matière analysée, et la repositionner par rapport à la problématique qui a évolué. Il ne s'agissait pas d'avoir un nouveau regard sur les entretiens, d'autant plus que les premières intuitions se reconfirmaient dans la plupart des cas. Mon but était d'aller plus profondément dans leur lecture et d'effectuer cette lecture à plusieurs niveaux, pour ainsi prendre du recul sur mon propre positionnement du point de vue de contenu de ces entretiens, des processus relevés et de la méthode d'analyse adoptée à la première lecture. Parfois ce qui a été dispensé d'attention comme

n'étant pas pertinent, a été réintégré dans le fil de la réflexion, puisque notamment lié aux processus qui n'ont pas encore été traités à la première lecture. Ce sont pour la plupart d'entre elles les choses assez concises, les remarques des participants que j'ai regardées d'un œil rapide à l'époque. Pour les rendre visibles, j'utilisais les annotations d'une autre couleur. À cette étape, il s'agissait d'un regard rétrospectif tenant compte du développement de la problématique, de l'état de l'art et de la méthode qui permettaient d'approfondir certains éléments relevés, élucider les doutes, confirmer une intuition.

Si j'ai exposé ici la méthode d'analyse des entretiens avec les participants de projets, les mêmes principes soutenaient l'analyse de mes propres récits, des entretiens avec les artistes et les commanditaires, tout en tenant compte des spécificités de chacune de ces catégories des paroles. Il ne s'agissait pas de la même grille de thématiques. Notamment, les entretiens avec les artistes ont été davantage tournés vers leurs protocoles, manières de configurer l'expérience et de considérer le groupe. Les entretiens avec les commanditaires se concentraient sur leurs intentions et l'intérêt pour tel ou tel projet, le cahier des charges, le déroulement du projet. En ce qui concerne mes propres récits, ils étaient plus longs que les entretiens menés, et donnaient plus de détails sur tel ou tel projet tel qu'il se déroulait, en le restituant chronologiquement (sauf un seul récit sur le projet « Slow Walk » à Paris que j'ai décidé d'écrire sous une forme de moments phares de l'expérience⁸⁰). Ces participations m'ont servi à garder le plus d'informations sur tel ou tel projet et à mettre en avant les éléments de l'expérience vécue qui m'ont servi de base pour la grille. Toutefois, le choix a été fait de les analyser selon les mêmes critères que les entretiens avec les participants, afin de ne pas dissocier ma propre expérience et la leur.

⁸⁰ Ce choix a été initialement dicté par la spécificité de cette première expérience de la marche lente et dont les souvenirs venaient par morceaux.

5. Le récit d'expérience pour accéder à l'expérience vécue

La posture de recherche que j'ai adoptée présupposait ma participation directe aux projets de mon corpus, ce qui a donné lieu aux récits d'expérience que j'ai écrits à la suite de ces participations. De surcroît, la marche même qui constitue le cœur de l'expérience dans le cadre de projets choisis, rime avec son récit. Dans son ouvrage *L'invention du quotidien*, le philosophe Michel de Certeau attribue à la marche les qualités qui la rapprochent de la parole, en suggérant que « [l]'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation est à la langue ou aux énoncés proférés⁸¹ ». Ainsi, la multitude des pas qui trament l'espace, sont vus comme des énonciations, et leur ensemble, comme une narration possible⁸². Les pas racontent alors une histoire. Mais comment raconter une histoire de ces pas, comment en faire récit ? Plus encore, comment raconter tout ce qui va au-delà du simple moyen de locomotion, et engage le corps entier, ses facultés sensorielles, kinesthésiques et imaginaires, en lien avec l'environnement traversé, les temporalités qui changent et les présences multiples ? De plus, dans les projets de marche étudiés, il n'est pas seulement question de celui qui marche, mais d'une pluralité d'« énonciations » possibles qui peuvent se constituer dans une matière analysable et partageable, dans le sens métaphorique (énonciation comme expérience de la marche pour reprendre Michel de Certeau) et directe (les récits obtenus). Ainsi, ces derniers - les récits de l'expérience marchée avec les autres - sont à considérer à partir de plusieurs perspectives : comme l'outil d'une restitution potentielle de l'expérience vécue, cette restitution même et les modalités de sa production, une expérience mémorielle, une matière à analyse et une source d'interrogations, tout en tenant compte de la perspective de celui ou celle qui l'énonce (chercheuse ou participant du projet). Tout comme l'expérience vécue ne serait pas homogène dans son émergence et évolution, son écriture ne le serait pas non plus. Le récit relève de temporalités différentes d'un vécu, ce qui doit être reflété dans son analyse. Revenir, se remémorer, se questionner, relever ce qui n'était pas évident de premier abord, relire, sont autant de façons qui rendent une profondeur à un récit et aux manières de l'interroger. Il s'agit à la fois de se saisir de la matière qui est transmise dans le récit, de l'analyser, mais aussi de s'attarder sur ce que ce moyen de retranscription de l'expérience apporte, enlève, ou transforme dans cette matière, n'étant pas identique à ce qui a été vécu en situation.

⁸¹ De Certeau, M., *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 148.

⁸² Je reviendrai aux propos de Michel de Certeau ultérieurement en réfléchissant sur les manières de partager l'espace traversé.

C'est dans cet écart que les apports méthodologiques et expérientiels du récit peuvent être formulés. Par ailleurs, comme je l'ai soulevé auparavant, le compte rendu de mon propre vécu m'a servi dans la formulation des éléments de l'expérience vécue, des processus qui ont émergé le long de tel ou tel projet, des relations formées, mais il n'est pas une source unique de l'analyse. Il va de pair avec les entretiens avec les participants de projets qui peuvent aussi être caractérisés comme des récits d'expérience. Ainsi, dans cette partie, en me concentrant davantage sur mes récits et leur apport dans le cadre de la problématique de la thèse, je vais également m'attarder sur les autres paroles qui permettent d'approcher l'expérience vécue. Une question se pose de la manière suivante : comment relier entre elles les différentes expressions du vécu pour les faire dialoguer et en déceler les éléments constitutifs d'une expérience potentiellement partagée ? J'ai exposé précédemment la manière dont les récits s'écrivaient. Ici, j'exposerai les fondements théoriques de mon approche, et les manières d'aborder le récit. Ces fondements, au-delà du contenu effectif que les paroles sur l'expérience vécue peuvent fournir, constituent une part inaliénable de ma méthodologie, et permettent de traiter mes propres outils de terrain en profondeur, et ne pas rester à la surface de l'analyse du discours et des mots.

5.1. Situation du récit

Si je dois revenir sur les récits qui m'ont été faits par les participants interrogés, un point fondamental doit être évoqué qui concerne la notion de situation. J'ai établi précédemment plusieurs approches à cette notion, l'une d'entre elles concerne notamment la situation de l'enquête et de la mise en mots de l'expérience. En m'appuyant sur Éric Chauvier, je me suis particulièrement attachée à l'importance de la prise en compte de la situation de la production du récit, que celui-ci provienne d'un participant ou qu'il soit produit par moi-même. Par exemple, j'arrivais quelquefois avec des *a priori* en fonction de mes hypothèses, des notions que je mettais en avant. Je m'attendais à ce que les gens me disent des choses qui allaient les confirmer et ce n'est qu'en faisant les entretiens et en les analysant que j'ai assumé de plein gré les apports de la situation même du récit. Les éléments signifiants des paroles émises ne correspondaient pas toujours à mes projections, ou à l'inverse, les éléments qui semblaient insignifiants se sont avérés déterminants dans le travail avec certains éléments d'expérience. Par exemple, quand une participante des « Promenades Blanches » m'a parlé du fait de « se réhabituer à la vue normale », aux premières

lectures ce verbe n'a pas attiré mon attention. C'est seulement avec l'avancement sur les processus de l'attention, de la disponibilité et de la mémoire corporelle que j'ai pu revenir sur cet élément et développer un approfondissement qui reflète la complexité de l'expérience dans le cadre d'un projet particulier. Je reviendrai *in fine* sur les différents exemples dans le chapitre II en faisant les analyses des entretiens et de mes récits. Il était important d'accepter le fait que je n'aurais accès qu'à ce que les personnes interrogées me diront, la part de l'oubli ou de l'omission volontaire faisant partie de toutes ces paroles. En outre, les entretiens *in vivo* et les entretiens par mail n'avaient pas la même portée, même si je pouvais extraire les éléments du contenu des derniers. Aussi, comme je n'avais que très peu de connaissance avec les personnes avec qui j'avais parlé, certains éléments qu'ils pouvaient considérer intimes, pouvaient être absents. Ces facteurs semblaient importants à prendre en compte pour assurer la compréhension du fait que l'expérience vécue de projets se construit dans son hétérogénéité. Cela a permis de faire émerger une part partageable, mais aussi, des détours et des écarts qui ne confirmaient pas la généralité, et permettaient de construire d'autres questionnements et hypothèses. Ainsi il est pertinent de penser à la situation de l'enquête, ou celle du récit, et à ce qui m'était concrètement transmis dans ces circonstances particulières. Il en est de même pour le récit que j'écrivais moi-même : les moments d'écriture, l'état (la fatigue, etc.), le fait de pouvoir trouver les mots pour décrire ce qui a été vécu, l'ordre de participation (s'agissait-il de ma première participation à un projet, ou des participations plus tardives). En ce qui concerne cette dernière remarque, un parallèle s'est imposé entre mes propres récits qui traduisent une expérience vécue et les récits de la marche faits par d'autres auteurs. La marche ne constitue pas le simple outil de déplacement, elle est soutenue par une expérience particulière, et par des façons de se mouvoir, ce qui peut s'exprimer également dans l'écriture. L'objectif de mes récits étant de restituer l'expérience vécue afin de m'en servir comme base d'analyse. Leurs finalités diffèrent du fait de proposer, par exemple, une narration sur la marche, un récit d'un voyage. Toutefois, certaines de ces écritures de la marche faites par les autres m'ont accompagnée, m'ont servi d'inspiration ou m'ont confortée dans la réflexion sur mes outils de terrain.

5.2. Dire l'expérience

Dans le cycle sur l'histoire de la marche *Marcher, une histoire des chemins* diffusée sur France Culture en 2014 et narrée par l'historien Antoine de Baecque, la

dernière émission était notamment consacrée à la littérature et poésie qui accompagnaient les philosophes, les écrivains et les poètes dans leurs pérégrinations ou alors balades quotidiennes. Elle s'intitule « Des sens à la poésie, du corps à l'écriture »⁸³. Avec eux (Henry-David Thoreau, Jean-Jacques Rousseau, Jacques Lacarrière, Victor Hugo et bien d'autres), Antoine de Baecque parlait de la « transsubstantiation du corps marchant en trace matérielle d'écriture⁸⁴ » à travers le récit de la marche, au point que la marche peut donner un rythme et une structure à son récit : « La marche donne même sa structure, sa forme à l'écriture, autant que son sujet, une texture, une direction. La marche n'est pas seulement une incitation au récit, au partage de l'aventure avec les autres, mais elle peut être comprise par certains auteurs comme une scansion du corps indispensable au rythme de la narration⁸⁵ ». Ainsi l'historien insistait sur le fait que la marche et son expérience peut proposer des modalités de son récit. En pratique, elle n'en demeure pas moins difficile à apparaître à travers les mots. C'est en tout cas un constat que j'ai pu faire en écrivant surtout mes premiers récits qui semblaient parfois maladroits, parfois pas assez fidèles au vécu, et qui relevaient d'une difficulté de poser les mots qui sembleraient justes sur ce qui a été vécu de manière éphémère et profonde à la fois. Le journaliste et écrivain Philippe Vasset dans *Le livre blanc* raconte une exploration qui a débuté par la volonté de traverser et observer les « zones blanches » qu'il a identifiées sur les cartes IGN de la métropole parisienne. Un arpentage de plusieurs mois qui a donné un livre, mais qui peut aussi être abordé du point de vue de la retranscription de l'expérience vécue en récit. Si je ne mets pas un signe d'équation entre mes propres récits d'expérience et la façon dont Philippe Vasset décrit son exploration des territoires de Paris, il y aurait un rapprochement à faire dans les façons de dire l'espace, ses qualités, les manières d'y être, et dans la difficulté que cela peut représenter. Notamment, en parlant de passage à l'écriture l'auteur évoque l'inadéquation des mots à ce que l'expérience vécue peut donner à voir et à ressentir de l'espace et des dynamiques le remplissant :

« Explorant mes terrains vagues, zones vouées à la pure potentialité, lieux de l'inconfort extrême où rien ni personne n'a de place assignée, j'avais le secret espoir que les notes désordonnées et contradictoires finissent par aboutir à un texte qui ressemble à cette terre mille fois retournée et mêlée de débris, à ces toiles d'araignée qui s'accrochaient aux oreilles et aux cheveux et à ces fruits poussant sans arrosage ni jardinier. Je n'avais pour seuls objets que des

⁸³ De Baecque, A., *Marcher, une histoire des chemins*, émission radio, France Culture, mise en ligne le 31 août 2014, accédé via <https://www.franceculture.fr/emissions/marcher-une-histoire-des-chemins/marcher-une-histoire-des-chemins-88-des-sens-la-poesie-du>, mise en ligne le 31 août 2014, consulté le 24 janvier 2021.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

ordures et des paysages fuyants et j'espérais que quelque chose malgré tout s'écrive, s'accrochant comme du lichen à ces surfaces pauvres et friables, croissant lentement, sans plan ni message⁸⁶ ».

Ce morceau du texte transmet une difficulté de mettre en mots ce qui a été vécu dans des circonstances particulières et indique un écart possible entre l'expérience et son expression écrite. Philippe Vasset ajoute plus loin : « Je voulais autre chose : une réalité trouée, friable et infiniment plus mystérieuse que n'importe quelle histoire inventée⁸⁷ ». Quand il décrit son processus d'écriture du terrain, cela se lit comme une sorte de méthodologie qui permettrait un rapprochement entre l'expérience vécue et son récit :

« Tel était mon projet : porter le texte là où il n'a aucune place, où il est, au mieux, incongru, déplacé, et observer ce qui se passe. Faire non pas du reportage, mais quelque chose qui ressemble aux rebondissements des skaters sur les escaliers, les rampes et les murets : une performance limitée dans l'espace et le temps, où l'on sente constamment la tension de celui qui parle et ses efforts (rarement couronnés de succès) pour rester en équilibre⁸⁸ ».

Ce qui retient mon attention dans cette méthodologie exposée par l'auteur du livre, ce sont les notions d'espace et de temps, et la retranscription en mots de cette expérience spatio-temporelle qui devient elle-même une expérience à part entière. Le livre édité se base sur de nombreux récits écrits au gré de l'arpentage des zones blanches que l'auteur dit « sans plan ni projet » et qu'il a consignés dans des carnets qu'il considère toutefois comme n'étant pas assez rapprochés de son vécu : « [je] me sentais toujours vaguement ridicule à rapporter, comme l'aurait fait un archéologue ou un entomologiste à chapeau de paille, des miettes du désordre urbain serrées dans mes petits cahiers⁸⁹ ». Il n'existerait pas ainsi, selon Philippe Vasset, une adéquation optimale entre ce qui est vécu et les outils choisis pour le retranscrire, mais seulement une tentative d'un rapprochement.

Dans mon cas, si je n'ai pas fait de récit pendant ma participation dans les projets (souvent c'était incongru voire impossible de le faire) et vu la temporalité plutôt courte des projets eux-mêmes, la question de la temporalité du récit est non moins importante à prendre en compte. Les processus de mise en mots relèvent eux aussi d'une expérience complexe qui noue dans le présent la remémoration des souvenirs d'un vécu, leur actualisation, tout en convoquant la mémoire corporelle et plaçant le sujet dans une temporalité spécifique de la situation de récit, comme je l'ai déjà évoqué

⁸⁶ Vasset, P., *Le livre blanc*, Paris, Editions Fayard, 2007, p. 100.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 105.

en décrivant mes outils de terrain. Même s'il n'y aurait pas d'adéquation entre le récit et la mémoire corporelle, le corps serait présent dans le récit. Par exemple, c'est un des aspects que l'anthropologue Tim Ingold évoque à travers le parallèle entre marcher et narrer :

« [...] tout comme la marche n'est pas simplement un enchaînement de pas, la narration n'est pas simplement un enchaînement de mots. Si les éléments d'une narration peuvent apparaître entre les pas d'un marcheur, une tendance inverse peut être observée : l'expérience corporelle d'un narrateur peut apparaître dans les intervalles entre les mots⁹⁰ ».

La portée de cette citation est double : il y aurait une certaine préfiguration de ce que peut devenir le récit, déjà contenue dans l'expérience (j'y reviendrai), et l'engagement corporel et sensoriel situé de celui ou celle qui raconte/écrit. Le schéma ci-dessous (fig. 3) fait converger le récit, la mémoire, l'actualisation et la situation.

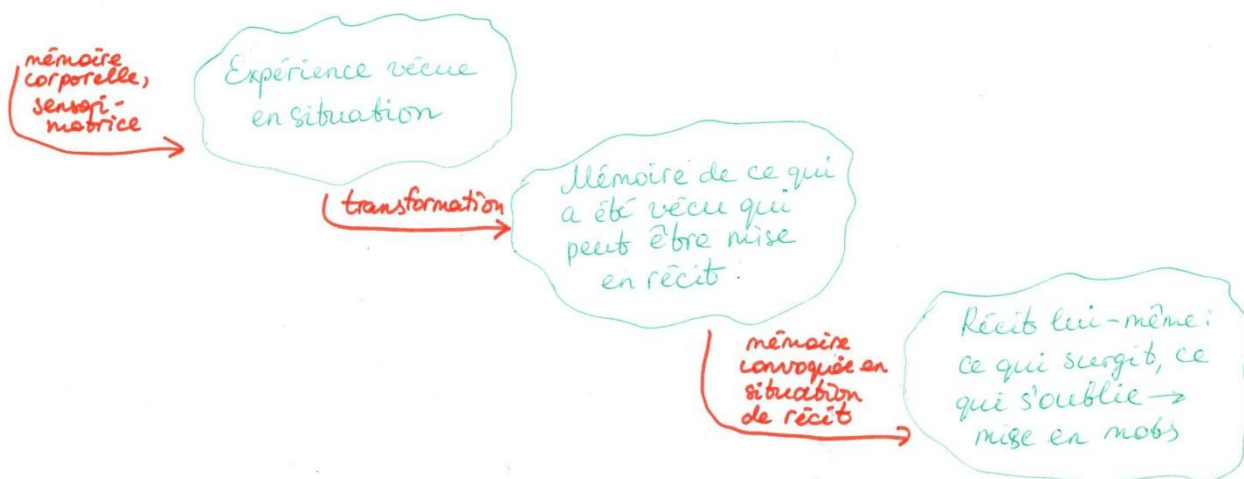


Fig. 3. Schéma représentant les processus potentiels accompagnant la mise en récit, février 2021, Ekaterina Shamova.

Ce schéma met en place de façon concise mon hypothèse selon laquelle la mémoire corporelle ferait autant partie de l'expérience vécue dans son immédiateté (lors du projet), que de sa traduction en mots (dans le récit), tout à la fois subissant une transformation à travers ces modalités d'expérience (vécu dans le projet et émergence dans le récit) et dans son actualisation. Cette transformation devient ainsi un des éléments permettant de démontrer la pluralité qui est susceptible de caractériser une seule et même expérience vécue par le participant, ce qui contribue à

⁹⁰ Ingold, T., « Préface », dans Ingold, T., Vergunst, J.L. (dir.), *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*, University of Aberdeen, 2008, p. 10, traduction de l'auteur.

l'approfondissement de la réflexion sur les manières de partager l'expérience. En ce qui concerne le lien entre mémoire et récit, les conditions de l'enquête sont à prendre en compte, comme elles définissent les conditions de mise en récit de l'expérience, voire, transforment les manières dont la mémoire peut être convoquée dans l'immédiateté de l'expérience (lors du récit). En cela, le texte de Jean-François Augoyard, sociologue et urbaniste, qui s'intitule « La conduite du récit » et qui, au-delà des méthodologies de terrain, propose une réflexion sur le lien entre expérience, mémoire et récit, m'a intéressée. Je le mettrai en dialogue avec d'autres références pour la notion de récit. Notamment, le philosophe Paul Ricœur réfléchit sur la manière dont les modalités de la mise en récit permettent de déceler la nature de l'expérience vécue. Le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat, quant à lui, aborde le récit d'expérience du point de vue de son potentiel d'un partage et traite davantage le passage de l'individuel au collectif à travers le récit.

Je souhaite ainsi premièrement discuter les manières dont la mémoire peut être sollicitée dans des conditions spécifiques de prise de paroles en m'appuyant sur le terme « conduite de récit » introduit par Jean-François Augoyard. Cette « conduite » permet de questionner « la nature de l'acte de mémorisation en situation, c'est-à-dire dans l'espace-temps d'un territoire et au sein d'une forme sociale incarnée⁹¹ ». Il importe de remarquer que la méthode utilisée par le sociologue diffère de la mienne – il s'agit de recueillir les paroles au moment même de l'effectuation de l'expérience, et non *a posteriori*. Également, Augoyard parle davantage de la mémoire et non de la mémoire corporelle. Dans ces conditions-là, le chercheur insiste sur la qualité de l'acte de la perception où le souvenir s'actualise dans le présent : « Mais, dans le présent, la mémoire est le demain du "vécu" actuel⁹² ». Toutefois, l'idée selon laquelle le souvenir serait actualisé au présent, me semble également être transposable à la dimension de la mémoire corporelle. Je discuterai cette actualisation en m'attardant davantage sur la mémoire corporelle dans le premier chapitre. En proposant de recueillir le vécu des habitants interrogés au moment même de la production de l'expérience et de la mémoire (en se joignant à eux dans leurs trajets quotidiens et en leur posant un nombre de questions sur leur vécu au présent), Jean-François Augoyard parle de la perception qui serait déjà mémorisable, et donc, racontable. Ainsi, en construisant son enquête d'une certaine

⁹¹ Augoyard, J.-F., « La conduite de récit », dans Thibaud, J.-P., Grosjean, M. (dir.), *Espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2001, p. 175.

⁹² *Ibid.*, p. 176.

manière, et en préparant ses interlocuteurs (entrevues et entretiens préalables), il a pu accéder à cette mémoire à même de se produire. En revanche, son idée du vécu mémorable ou mémorisable s'écarte de la nature de l'expérience corporelle et sensori-motrice en situation sur la durée de projets de mon corpus, ainsi que de son compte-rendu. Les manières dont cette expérience est configurée à partir de pratiques chorégraphiques, et dont elle émerge en dialogue avec le monde environnant, en mouvement et avec les autres, ne permettraient pas d'affirmer son caractère d'office mémorisable ou alors racontable. Son récit, en revanche, pourrait donner des indices sur ce qui revient dans la mémoire et est traduit dans les mots, tout en suggérant la possibilité d'une transformation et d'une actualisation de la mémoire au présent du récit.

Le philosophe Paul Ricœur a réfléchi sur la manière dont le récit travaille la question du temps vécu. Selon lui, « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative⁹³ » et que le récit donne de la concordance à la discordance du réel. Dans sa théorie de la triple mimesis, c'est ce qu'il appelle « mimesis 2 », ou la configuration, qui correspond notamment à la constitution du récit. Retenons cette idée de concordance, ou d'un certain ordre que la mise en récit permet d'attribuer à l'expérience vécue, ce qui pourrait dire que la mise en récit serait une narration chronologiquement située des événements vécus et des situations ressenties. Toutefois, cette compréhension mérite d'être requestionnée, y compris à la lecture de Paul Ricœur. Au contraire, comme il le dit, la mise en récit serait inscrite elle-même dans une réalité concordante-discordante, et, je cite ici le critique de l'ouvrage de Ricœur Raphaël Baroni, professeur en narratologie, « l'intrigue reproduit la dialectique entre "discordance et concordance" qui serait propre à l'expérience la plus authentique⁹⁴ ». Une veine pareille de réflexion peut être retrouvée chez le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat :

« Le récit crée donc du relief, en mettant en valeur des étapes, des bifurcations ou encore des ruptures. Il s'agit d'un outil qui contribue à élaborer qualitativement le déroulement du temps, en soulignant des continuités ou des discontinuités, en signalant des phases ou des périodes et en caractérisant certains changements. C'est un instrument de structuration du rapport au temps, du rapport à la temporalité de l'expérience et, à ce titre, il représente un moyen de s'orienter au sein de sa propre expérience⁹⁵ ».

⁹³ Ricœur, P., *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 17.

⁹⁴ Baroni, R., « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricoeur », dans *Poétique*, 2010/3, p. 365.

⁹⁵ Nicolas-Le Strat, P., « Faire récit (des expériences) », mis en ligne en août 2019, accédé via <https://pnls.fr/faire-recit-des-experiences/>, mis en ligne en aout 2019, consulte le 10 février 2021.

Il y a une insistance sur la mise en forme de l'expérience vécue, sa structuration, mais qui ne serait pas dépourvue des éléments hétérogènes qui ont fait sens. En remettant en mots la nature hétérogène de l'expérience vécue, le récit semble y donner de la concordance dans le sens où il permet « de s'orienter au sein de sa propre expérience ». Le récit serait dans cette optique-là une première étape d'analyse de l'expérience, un « instrument » qui permet de tisser les liens entre l'expérience, ses temporalités et spatialisations, mais qui en même temps doit être considéré comme n'étant pas égal à cette expérience.

Jean-François Augoyard parle également de discontinuités du vécu qui peuvent être transmises dans le récit, ainsi que de déroulement non-chronologique de ce dernier. Il utilise le terme d'expression en ce qui concerne le vécu :

« Il y a un racontable au cœur de toute mémoire en situation. Le vécu se constitue déjà comme une expression. Pour cette raison structurelle, les vécus de l'habiter ne sont pas à prendre comme des faits. Leur sens n'est interprétable que pour l'observateur qui les appréhende d'emblée pour ce qu'ils sont en eux-mêmes : des expressions⁹⁶ ».

Il faut toutefois tenir compte de la spécificité de l'approche du sociologue. Le vécu serait racontable dans une situation particulière de l'enquête où son récit est d'office visé. C'est ainsi que l'expérience racontée devient expression – comme la méthode employée présuppose la simultanéité entre sa production et son récit. Dans le cadre de ma recherche, une différence doit être mise en avant, car il s'agit d'un récit *a posteriori*, et l'expérience vécue dans l'immédiateté n'est pas d'office pensée en termes du racontable (à moins que la personne prenne la décision de s'en souvenir ainsi). L'« expression » dont parle Jean-François Augoyard devra être remise en contexte de sa production et selon le cadre de l'enquête. Je parlerais davantage d'une expression qui soutient l'expérience même de la production du récit. L'actualisation du souvenir à travers le récit est soutenue par la situation de la mise en récit. Dans mon cas, l'espace traversé est absent de la situation du récit en temps réel, mais son expérience n'est pas absente dans le récit et pour faire le récit - elle se retrouve d'une autre manière à travers la mémoire corporelle susceptible d'émerger, la mémoire, l'imagination, et la disponibilité. L'expérience corporelle, sensori-motrice et relationnelle vécue telle que je l'étudie, contiendrait les potentialités d'être exprimée (les récits écrits et les entretiens menés en font preuve) – mais toujours en écart avec le vécu immédiat. La mise en récit de l'expérience, même si elle peut être désignée

⁹⁶ Augoyard, J.-F., « La conduite de récit », *op. cit.*, p. 177.

par le terme de restitution, ne l'est pas à proprement parler. Je parlerais sans doute plus en termes de rapprochement – se rapprocher de l'expérience vécue, en rendre compte, et ce, différemment d'une description chronologiquement lisse et objective.

Comme je l'ai évoqué en début de cette partie, au vu de la pluralité des récits d'expérience une question de méthodologie s'est posée : comment faire converger les différentes expressions du vécu pour les faire dialoguer et déceler les éléments constitutifs d'une expérience potentiellement partagée ? Plus généralement, et pour relier la problématique avec la méthodologie, la question se pose : qu'est-ce que nous racontons ensemble quand nous marchons ensemble ? Plus précisément encore, comment cette mise en récit collectif, mais constitué de différences, permet-elle d'aller au-delà de la spécificité de l'expérience du groupe marchant et de l'articuler à la portée qui déborde le cadre d'un projet concret en termes d'un possible partage de l'expérience ?

Du point de vue de la méthode, il s'agit d'identifier les éléments de l'expérience potentiellement partagés, tout en acceptant sa pluralité et les façons de son émergence, y compris à travers la mise en récit, et son devenir en tant que mise en mots. Ensuite, du point de vue pratique, pour moi en tant que chercheuse, il s'agira de composer avec ces récits, dialoguer avec eux, les rendre visibles à travers la recherche, ce qui contribue également à la lisibilité et au partage de cette expérience hétérogène et commune avec les lecteurs de ce travail. Il s'agira également de mettre les mots sur la façon dont l'espace parcouru apparaît dans cette expérience, et dont les deux dialoguent, que ce soit au fil du texte ou en annexe.

6. La marche comme méthode inévitable

Les quelques projets chorégraphiques de marche que j'étudie entendent non seulement le fait de marcher d'une certaine façon, mais proposent des modalités de mouvement qui sollicitent ses participants, les font potentiellement éprouver ce qui les entoure de façon attentive, et rendent disponibles à autrui et à l'espace. C'est en tout cas une hypothèse qui mérite toutefois d'être transposée aux expériences vécues des participants interrogés. Le positionnement du chercheur s'imprègne de ces modalités qui deviennent la part inaliénable de l'approche de terrain et de son analyse. La marche devient à la fois expérience et méthode. Vivre une expérience en marchant mettrait le chercheur et le monde qui l'entoure dans la même dimension. J'ai proposé précédemment le point de vue de Tim Ingold selon laquelle le chercheur doit faire partie du monde qu'il étudie, se mettre dans un seul et même mouvement avec celui-ci. De l'autre côté, la méthode d'immersion telle qu'elle a été proposée par Julie Perrin en danse fournit des outils méthodologiques qui permettent de vivre une expérience dans un premier temps et de la retranscrire par la suite. Cette expérience de première main, ou de premier pied, me met, en tant que chercheuse, du moins en fonction de moments des projets, dans le même espace que les participants, me fait découvrir mon propre corps et la façon dont il évolue en relation avec l'espace traversé et le groupe, le collectif éphémère, ou alors les autres personnes que nous rencontrons lors du projet. J'insiste sur le fait que la marche n'est pas alors choisie (comme cela peut être le cas pour des méthodologies que j'évoquerai dans cette partie), elle fait d'office élément du terrain. La compréhension de ce qui se passe pendant la marche, l'analyse du mouvement que nous effectuons dans le cadre de projets chorégraphiques, les processus qui sous-tendent l'expérience vécue et renouvelée à chaque pas, m'ont permis de déceler ce qui m'arrive et ce qui arrive aux autres participants. Toutefois, l'expérience étant subjective, je ne peux que supposer qu'elle a été vécue de la même façon par les autres participants et que les rapprochements sont possibles entre mon expérience et celle des autres personnes. La mise à l'expérience a rendu possible l'enrichissement des hypothèses initialement formulées et l'affinement de la problématique. C'est dans cela aussi que la marche devient inévitablement méthode – elle propose la structuration même de questionnements fondamentaux de la thèse et soutient l'axe principal de la recherche « expérience – paysage – territoire ».

6.1. La marche à interroger à travers les méthodes

La marche comme outil d'appréhension et d'analyse du terrain fait partie de méthodologies variées. Sans prétendre à l'exhaustivité des approches, j'en commenterai quelques-unes qui me semblent dialoguer avec la mienne et j'indiquerai les différences et les rapprochements avec ma méthodologie.

Ma première approche de la marche comme méthode considère cette première à partir d'une perspective double : mode d'observation du terrain et expérience elle-même. Pour cela, les méthodes mises en place et expérimentées par les équipes de chercheurs du laboratoire CRESSON⁹⁷ à Grenoble sont à évoquer. Il faut tenir compte de l'histoire de ces méthodes qui débutent dans les années 70 et qui ont été initialement développées par Jean-François Augoyard avant d'être déployées à travers plusieurs variantes par les autres chercheurs du laboratoire⁹⁸. Dans son article « Des modes d'existence de la marche urbaine », Jean-Paul Thibaud explicite les outils employés pour analyser la perception du milieu et des ambiances à travers les pratiques ordinaires de la ville. Il incite à « prendre la marche par le milieu⁹⁹ » dans le sens de la considérer en tant qu'une manière de s'engager avec ce qui environne le sujet et comme une expérience avec l'espace traversé et perçu qui ne serait pas dissociée des conditions concrètes de son effectuation :

« C'est que marcher ne consiste pas tant à se déplacer dans la ville qu'à s'immerger en elle et à s'emballer avec elle : avec le sol sous les pieds, avec autrui à proximité, avec la rue comme stimulant. Si bien qu'étudier la marche nécessite d'intégrer l'environnement qui l'informe et de spécifier le contexte à partir duquel elle s'actualise. Cela consiste à s'intéresser aux formules d'accompagnement des corps en mouvement. Il en va ici de notre capacité à décrire dans un même mouvement l'imbrication étroite entre les pratiques de la marche en ville et l'expérience des ambiances urbaines. Bref, non pas la marche pour elle-même, déconnectée des conditions qui la rendent possible, mais la

⁹⁷ CRESSON - Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain formé en 1979 par Jean-François Augoyard à Grenoble.

⁹⁸ Je cite dans un premier temps l'ouvrage de Jean-François Augoyard *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (Paris, Editions du Seuil, 1979) où l'auteur étudie les trajets quotidiens des habitants de Grenoble en s'engageant à conduire des entretiens marchés. Parmi d'autres chercheurs du laboratoire, Jean-Yves Petiteau a développé la méthode des itinéraires (Petiteau, J.-Y., Pasquier, E., « La méthode des itinéraires : récits et parcours », dans *L'espace urbain en méthodes*, Grosjean, M. et Thibaud, J.P. (dir.), Marseille, Parenthèses, 2001, p. 63-77). Un groupe de chercheurs a formalisé la méthode de parcours commentés (Chelkoff, G., Thibaud, J.P., Bardyn, J.L., Belchun, B., Leroux, M., *Ambiances sous la ville : une approche écologique des espaces publics souterrains*, Rapport de recherche, CRESSON, 1997 ; Thibaud, J.P., « La méthode des parcours commentés », dans *L'espace urbain en méthodes*, Grosjean, M. et Thibaud, J.P. (dir.), Marseille, Parenthèses, 2001, p. 79-99).

⁹⁹ Thibaud, J.-P., « Des modes d'existence de la marche urbaine », dans *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Thomas, R. (dir.), Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2010, p. 31.

marche selon l'ambiance, en lien étroit avec les qualités et propriétés du monde environnant¹⁰⁰ ».

En différenciant la marche et le déplacement, le chercheur insiste sur la nature davantage expérientielle de la première et porteuse de sens dans une démarche de recherche. Il y a une nécessité de prise en compte de plusieurs dimensions qui constituent l'expérience en marchant. Il s'agit des qualités corporelles, sensorielles et motrices du mouvement, de la présence aux autres, ainsi que des qualités de l'espace environnant, et ce, à travers une situation spécifique vécue. Les manières dont l'espace est parcouru et vécu par les habitants (comme dans le cas des études effectuées par le CRESSON, il s'agit souvent des pratiques habitantes ordinaires), seront informées par les façons dont cet espace est perçu et par les sollicitations du territoire traversé. Ainsi, dans l'optique méthodologique, la description et le compte-rendu de l'expérience vécue y compris par le chercheur, quelle que soit la forme qu'ils vont prendre, devront prendre en compte cet enchevêtrement des dimensions du vécu. Ce vécu, dans la méthodologie du CRESSON, est intimement associé aux ambiances – une notion mise en avant pour qualifier la relation entre un sujet en mouvement et l'espace environnant.

Pour avoir accès à cette expérience complexe, Jean-Paul Thibaud a développé une méthode qui s'appelle la « marche à trois personnes » (je-tu-il). Le dispositif s'appuie sur trois statuts. La première personne (je) implique le chercheur lui-même qui se met à l'épreuve de la marche dans le milieu urbain. La deuxième personne (tu) sont les habitants dont les paroles sont recueillies, par le biais d'une conversation dans la rue. La troisième personne (il) est le chercheur, mais dans une position d'observateur des pratiques et manières de marcher. Ainsi, le récit à la première personne est celui du chercheur lui-même qui s'obtient par l'engagement avec le terrain d'étude. L'implication directe est considérée comme primordiale du point de vue de situations et problématiques urbaines étudiées. Dans ce cas-là, il s'agit de la démarche préalable au stade d'enquête sur les usages et les vécus du territoire par les habitants :

« Plutôt que d'étudier la marche après coup, une fois accomplie, dans une visée rétrospective, il s'agit d'accompagner au présent le mouvement qui l'anime, en proposant une approche proactive. [...] C'est ainsi que les enjeux de ce travail est de mener de front une approche de la « marche-objet » (comme thème de recherche), de la « marche-instrument » (comme dispositif d'enquête), et de la « marche-processus » (comme dynamique en cours)¹⁰¹ ».

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ *Idem.*

À travers un tel positionnement, une triple visée s'accomplit du point de vue de la recherche, qui permet de situer l'objet de recherche, s'en saisir comme matière de questionnement et comme véhicule de l'obtention de la matière analysable. Dans cette démarche, comme le souligne Jean-Paul Thibaud, il s'agit de « [...] se mettre à disposition du site en se laissant porter et transporter par l'ambiance immédiate. [...] reconnaître de plein droit l'expérience corporelle de l'enquêteur lui-même [...] réintroduire l'observateur au sein du dispositif d'enquête¹⁰² ». Ainsi, le chercheur prône une sorte de disponibilité au milieu traversé et met en valeur l'expérience vécue de celui ou celle qui mène l'enquête : « [...] Il s'agit ici de marcher librement, sans but affirmé et sans intentionnalité préalable, si ce n'est de me rendre disponible aux multiples sollicitations de la ville¹⁰³ ». J'entrevois ici un rapprochement avec la méthodologie de l'observation participante telle que je l'ai évoquée avec l'anthropologue Tim Ingold dans le sens d'un engagement avec le monde, d'une correspondance avec lui, par le biais de l'expérience en mouvement. Dans la même veine, Aurore Bonnet, docteure en architecture et urbanisme ayant écrit sa thèse au sein du CRESSON, revendique la marche comme une posture de recherche : « [...] la marche révèle et recèle un potentiel en tant que véritable posture de recherche et impulsion de conception architecturale et urbaine sensibles, l'une et l'autre dépendantes d'expériences *in situ* »¹⁰⁴, en articulant ainsi la méthode et la finalité de la recherche autour des ressorts de l'expérience marchée, y compris celle du chercheur. Ceci nécessite le développement d'une méthodologie qui implique l'immersion de la chercheuse dans le terrain observé et analysé pour pouvoir comprendre l'expérience ordinaire des piétons : « [...] ce qui était nécessaire avant de chercher à accéder à l'expérience corporelle des autres passants, pour comprendre les cheminements à l'œuvre dans ces espaces et la façon dont corps et environnement se mobilisent mutuellement au gré du déplacement¹⁰⁵ ». La marche ainsi se soustrait de sa fonction de déplacement pour devenir fondamentale en tant qu'une expérience en mouvement avec l'espace qui nous environne. C'est dans ce sens-là qu'elle doit être traitée en tant qu'outil et en tant que posture de chercheur. Dans la lignée des méthodologies évoquées, la sociologue Rachel Thomas, aussi de l'équipe CRESSON, réfléchit à l'importance de la posture du chercheur qui choisit de « faire corps » avec son sujet de recherche et avec la ville. Elle formule ainsi sa posture de

¹⁰² *Ibid.*, p. 33.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁴ Bonnet, A., *Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine*, thèse, Cresson, Grenoble, 2013, p. 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 75 ; Aurore Bonnet souligne également l'utilisation du protocole de la marche à trois personnes parmi ses outils méthodologiques.

recherche : faire corps, prendre corps, donner corps¹⁰⁶. Pour la chercheuse, cette compréhension n'est pas possible sans « [...] la saisie de l'épaisseur de l'expérience corporelle quotidienne¹⁰⁷ » qui ne serait pas envisageable sans « une démarche à la fois immersive et participative¹⁰⁸ ». C'est ainsi que l'expérience complexe du chercheur vécue en mouvement et en situation est mise en avant – « faire corps ». Elle se conjugue avec le deuxième point de la méthodologie proposée – « prendre corps ». Cette posture indique un glissement et une ouverture dans les outils adoptés, qui est sous-jacente à l'expérience incarnée du chercheur. Enfin, « donner corps » nécessite un développement des manières de traduction des situations observées et des expériences vécues¹⁰⁹.

Ces approches ont été présentes en arrière-fond de ma propre méthodologie de terrain, en ce qu'elles revendiquent la posture sensible et incarnée du chercheur qui se meut avec le monde. En fonction des moments du travail sur le terrain, ma méthodologie pouvait prendre trait à ces méthodologies, sans forcément s'appuyer en pleine mesure sur l'une ou sur l'autre. Si la présence *in situ* et l'expérience des projets au même titre que les autres participants peuvent être mis en parallèle avec les éléments de méthodologies en marche décrites ci-dessus, la marche n'a pas été choisie comme outil dans mon cas, elle faisait partie inhérente des projets. En outre, dans ma méthodologie de terrain telle que je l'ai construite, la part évolutive et adaptative a été présente, et la méthodologie s'est formulée aussi à partir des contraintes présentées par le terrain d'étude. L'exploration et l'imprégnation préalables des terrains n'ont pas été possibles vu que, au-delà de villes respectives où les projets choisis devaient avoir lieu, je n'avais pas d'autres indications plus concrètes quant au déroulement des projets. La seule expérience effectuée était celle durant les projets.

Si je parle des outils mis en place concrètement avant et pour la participation aux projets, la disponibilité à ce qui va être vécu doit être évoquée comme préalable de l'expérience, mais aussi comme état qui émerge lors des projets et qui peut être partagé par tout autre participant de projets¹¹⁰. Cette disponibilité serait aussi informée par le fait de ne pas prévoir le trajet, les lieux parcourus, les éléments de protocole mis en place par les artistes, et les aléas du parcours. Si la recherche préalable a été effectuée

¹⁰⁶ Thomas, R., « Décrire l'arrière-plan corporel de l'expérience urbaine », dans *Ambiances urbaines en partage : pour écologie sociale de la ville sensible*, Thibaud, J.-P., Rose Duarte, C. (dir.), Genève, MetisPresses, 2013, p. 1, pagination du document téléchargé sur https://shs.hal.science/halshs-00869848/file/thomas_2013_decrire_arriere_plan_corporel2.pdf, consulté le 2 novembre 2019.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Je travaillerai *in fine* sur ce terme dans le chapitre I à partir de la perspective du mouvement, de l'état tonico-postural et de la relation gravitaire.

(la prise de contact avec les artistes, l'inscription aux projets, l'étude des documents et des références sur les projets concrets, les documents de communication de l'événement), elle ne concernait pas le terrain de l'édition du projet à laquelle j'allais participer. En cela aussi ma méthode diffère de celles citées ici où une présence du chercheur sur le terrain est faite à plusieurs reprises et s'étend dans la durée (immersion). En revanche, elle les rejoint sur le fait de connaître le terrain à travers le mouvement, porter attention aux qualités de l'espace, aux dynamiques présentes, aux relations. Dans mon cas, cela se passait à travers le filtre d'une expérience située et configurée d'une certaine manière en fonction des protocoles des projets et de leurs cadres d'inscription.

Un autre point doit être évoqué. Ma démarche ne portait pas un caractère prospectif et n'avait pas comme visée d'aboutir à des propositions en termes d'aménagement ou de conception. En cela elle diffère des méthodologies où la marche est utilisée comme outil du diagnostic urbain¹¹¹. Ces méthodes méritent toutefois d'être mentionnées. Par exemple, l'Institut Paris Région fait état de quelques-uns de ses projets où la marche en tant qu'outil sensible et partagé a été spécifiquement employée. Dans ce sens-là, les auteurs de ce récapitulatif parlent de sa portée comme moyen de diagnostic, de prospection et de partage entre les acteurs du territoire, les élus et les habitants : « Au-delà de l'intérêt en termes de diagnostic et de prospective, cette approche crée les conditions d'action en mettant les collectivités et les élus face aux besoins des usagers et en créant un collectif à partir des participants¹¹² ». Les visées de l'appréhension sensible du territoire (couplée avec les moyens de traduction d'expérience en corpus exploitable et analysable) sont ainsi traduites en fondements d'un dialogue entre acteurs et usagers du territoire et d'un développement du langage commun basé sur le vécu et l'usage du territoire.

Aux démarches du diagnostic urbain peuvent être associées certaines études visant la mise en évidence des problématiques urbaines qui s'inspirent, entre autres, des outils du diagnostic. Par exemple, la démarche de Florian Guérin et Edna Hernández González, chercheurs en sociologie et en architecture et urbanisme respectivement, propose un dispositif de marches urbaines exploratoires de nuit afin de comprendre les

¹¹¹ La méthode de marche pour le diagnostic urbain est employée en France depuis les années 2000 (LDV Studio Urbain, « Diagnostics urbains : quel renouveau » accédé via <https://www.demainlaville.com/diagnostics-urbains-quel-renouveau/>, consulté le 15 juin 2023), tout en faisant partie des méthodes dites « sensibles » développées en sciences humaines et sociales depuis les années 1970 (Delort, H., Leroi, P., Soulard, O., « La marche sensible, un diagnostic en mouvement », note rapide de l'Institut Paris Région, N° 951, 2022, p. 2).

¹¹² Delort, H., Leroi, P., Soulard, O., « La marche sensible, un diagnostic en mouvement », *op. cit.*, p. 2.

problématiques socio-urbaines en situation nocturne à Paris¹¹³. En proposant une méthodologie hybride qui s'appuie entre autres sur les outils du diagnostic en marchant, les auteurs de l'étude ont cherché à démontrer que ces marches permettent « d'avoir accès *in situ* au vécu des participants par rapport aux ambiances traversées, en termes physiques, sociaux et psychologiques¹¹⁴ », tout en valorisant l'expérience sensible, mais aussi spatiale et sociale de participants afin de comprendre les continuités/discontinuités, usages et perceptions des lieux, manières de les traverser, interactions sociales engagées, etc. Sous un autre angle, mais avec un appui sur les protocoles sensibles en mouvement, l'ouvrage *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*¹¹⁵ questionne la portée de certaines démarches et protocoles artistiques en tant qu'apport pour le renouvellement de méthodes en urbanisme. Les auteurs de l'ouvrage, sociologues et urbanistes, s'interrogent sur la question : en quoi l'intervention artistique peut être porteuse de sens pour les méthodes habituelles d'urbanisme, en quoi elle les questionne et comment elle dialogue avec elles ? Dans cet ouvrage les auteurs analysent cinq démarches (en codant les noms des collectifs et les titres de projets) qui abordent les problématiques urbaines par les méthodes artistiques. Le chapitre « (Re)découvrir le terrain » traite notamment de la méthode de la marche sensible. Elle est utilisée en qualité du diagnostic dans un premier temps par les collectifs en question où elle n'est pas « l'objet d'une réflexion méthodologique spécifique¹¹⁶ », puis, en fonction de projets, comme outil d'exploration du terrain sous protocole avec les participants. Dans un article plus tardif qui reprend les propos formulés dans cet ouvrage, la sociologue Nadia Arab et l'urbaniste et sociologue Elsa Vivant emploient le terme « entrepreneurs de méthodes » pour désigner une certaine catégorie d'acteurs en urbanisme qui s'appuient sur les démarches artistiques permettant de nouvelles approches aux problématiques urbaines. Plus que la marche, ces méthodes revendiquent une expérience de l'espace en mouvement, la marche faisant partie des protocoles utilisés : « L'immersion est au cœur des méthodes employées, elle est mise au service d'une approche subjective de l'espace, guidée par des techniques visant à provoquer des expériences polysensorielles¹¹⁷ ». Les méthodes d'innovation en

¹¹³ Guérin, F., Hernández Gonzales, E., « Les marches urbaines exploratoires de nuit : une critique socio-urbaine en situation », dans *Sciences du Design*, N° 6, Presses Universitaires de France, 2017, p. 105-127.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁵ Arab, N., Özdirlilik, B., Vivant, E., *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹¹⁷ Arab, N., Vivant, E., « L'innovation de méthodes en urbanisme : freins et leviers d'une entreprise incertaine », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 2018, mis en ligne le 25 janvier 2018, accédé via <http://journals.openedition.org/craup/324>, consulté le 25 mars 2018.

urbanisme, comme les auteures de l'article les désignent, mettent ainsi en avant une approche par une expérience, que ce soit du côté des acteurs d'urbanisme, ou du côté des habitants des territoires concernés¹¹⁸.

Les démarches décrites ci-dessus, tout en étant tournées vers une expérience en mouvement, diffèrent de ma démarche dans leurs portées, en ce qu'elles sont des outils de diagnostic dans un premier temps. Deuxièmement, elles proposent des protocoles d'expérience adaptés aux buts de l'étude. Dans mon cas, mes participations ne portaient pas un caractère de diagnostic et s'inscrivaient dans les protocoles chorégraphiques proposées. Autrement, d'autres outils employés *a posteriori* (entretiens, récits, étude de documents, etc.) peuvent être mis en parallèle avec ces méthodologies.

6.2. La marche qui structure la réflexion

En dernier, je souhaite revenir au début de cette partie où j'ai souligné l'importance de la marche en tant que méthode de structuration de la réflexion, notamment selon l'axe « expérience – paysage – territoire ». Comme je l'ai mis en avant précédemment, l'expérience vécue en mouvement m'a donné des clés utiles au développement de certaines hypothèses et questionnements, notamment sur la nature gravitaire, corporelle et sensorielle de cette expérience et sur les processus qui s'y développent progressivement. Premièrement, la marche esquisse la perspective gravitaire et corporelle de la relation avec l'espace reliée à sa dimension sensorielle. Le corps qui se meut dans l'espace lors de la marche est un corps sentant – le monde ne nous parvient que dans cette intrication toujours renouvelée entre les qualités de l'espace environnant, notre mouvement et nos sens. Par ailleurs, des processus multiples accompagnent ce mouvement : des transformations d'attitude, de posture, de ressenti de l'espace résultent des changements dans notre façon de marcher¹¹⁹. Par des réajustements corporels, par une nouvelle tactilité qui émerge dans le contact avec sol,

¹¹⁸ Du côté de l'architecture, Patrick Geddes, biologiste écossais, inspiré à son tour par le géographe français Elisée Reclus, est considéré comme un des pionniers de l'utilisation de la marche comme méthode de connaissance du site de projet, de diagnostic et de conception, associée à la participation, en architecture et urbanisme à la fin du XIXème – début XXème siècle (Lemaire, J., « Arpenter, guider, jalonner. La marche, outil des processus participatifs en architecture et urbanisme du XXe siècle », dans *Clara*, N° 1, Bruxelles, Éditions de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta, 2013, p. 133-148). Lucius Burkhardt, architecte et sociologue suisse, a introduit dans les années 1970 la notion de promenadologie où la marche est considérée en tant qu'outil de compréhension d'un lieu ou d'une architecture, tout en insistant sur l'importance du contexte qui se déploie en séquences expérientielles pour celui qui fait attention à son chemin et ses éléments constitutifs (Burkhardt, L., *Promenadologie. Se promener pour mieux voir*, traduit de l'allemand par Aubard, C., Paris, Flammarion, 2022).

¹¹⁹ Je travaillerai ces questions *in fine* dans le premier chapitre.

par le changement dans la perception, il devient progressivement apparent à quel point le simple fait de marcher peut amener une transformation profonde dans nos façons d'être présents au monde. Notre mouvement s'imprègne des qualités de ce qui nous entoure, et nous nous orientons par la sensation du monde, ce qui change notre manière de nous verticaliser, la façon dont nous ressentons le sens de notre propre poids, le sol, et le monde autour.

Les projets chorégraphiques que je traite dans ma thèse, permettent d'éprouver ces changements et ajustements progressifs qui prennent place dans notre corps, à travers nos sens, et en présence avec les autres, en même temps que nous évoluons dans des espaces choisis pour être traversés en groupe sur la durée de ces projets. La méthodologie telle qu'elle est employée vise ainsi à toujours tenir compte de cette présence qui n'est pas solitaire mais s'enchevêtre avec la présence d'autres personnes – participants ou inconnus rencontrés sur le chemin – pour interroger la perspective collective de ce vécu, pour comprendre comment nous marchons ensemble et avec les autres. L'expérience personnelle de chacun et chacune des participants de projets, y compris de la chercheuse, ne serait pas considérée dans sa complexité et épaisseur sans cette implication. Dans la perspective de recherche, il s'agit de rendre compte de ce vécu, d'en déceler les étapes et les constituants, tout en prenant en compte ses intensités, sa nature progressive, mais hétérogène et toujours renouvelée. L'expérience au sein de ces projets permet également une ouverture du sujet qui caractérise sa présence expérience située et incarnée dans une disponibilité et attention – processus qui feront sujet d'une analyse extensive dans les chapitres suivants. C'est un engagement corporel, sensoriel et moteur avec le monde qui s'appuierait sur les qualités de l'espace qui l'entoure et qui n'émerge que grâce à une dynamique réciproque entre le corps en mouvement et le monde. C'est dans cette perspective qu'une transformation s'effectue et le paysage peut apparaître. La marche et l'expérience en mouvement forment ainsi la première partie de l'axe de réflexion : « expérience – paysage ». Emeline Bailly, chercheuse en urbanisme, revendique ce lien dans ses méthodologies où elle s'interroge particulièrement sur les manières de « définir un sentiment de paysage, l'appréhender et le traduire dans les actes de transformation urbaine¹²⁰ ». Le lien entre paysage et expérience traverse sa réflexion, en se concentrant notamment sur la dimension du paysage ressenti comme préalable nécessaire à « un urbanisme plus respectueux de ces

¹²⁰ Bailly, E., « Sentir le mouvement, éprouver la ville », dans *VertigO*, N° 3, Volume 18, mis en ligne le 05 décembre 2018, accédé via <http://journals.openedition.org/vertigo/22551>, consulté le 04 février 2021, p. 1.

expériences, sensations et affects qui traversent les lieux et paysages¹²¹ ». Emeline Bailly souligne la primordialité du mouvement dans la compréhension de ce qu'elle appelle le « sentiment de paysage », et accentue le lien entre la marche, le mouvement et le paysage, afin de mettre en avant la qualité située de ce dernier : « En ce sens, le mouvement rend le paysage en perpétuelle recomposition, instable. Son appréhension est donc réinventée en permanence¹²² ». C'est sur cette dynamique réciproque qui s'établit, en mouvement, entre un sujet sensible et le monde, que j'insiste également dans mon approche de paysage¹²³.

L'ouverture, comme je l'ai déjà supposé, n'a lieu que quand le sujet sensible est présent corporellement et sensoriellement à l'environnement, et quand un mouvement double s'effectue. Le monde fait autant partie du champ d'expérience de la personne que cette personne s'ouvre à ce qui lui arrive. Ceci rendrait possible l'émergence réciproque du paysage et du sujet tout en permettant un processus d'ouverture à ce dernier. Je reviens ici à l'idée sur la nature située de l'expérience de paysage, ce qui suggère une ouverture non seulement à l'espace avec ses qualités, mais aussi à l'espace avec ses dynamiques et relations, et donc, aux autres personnes présentes dans cet espace. L'approche de l'expérience vécue par le paysage permet ainsi d'appuyer la question principale qui anime cette thèse – comment marchons-nous ensemble ? – tout en incluant les non-participants dans cette réflexion. Les processus qui caractérisent la présence entre les personnes (participants ou riverains rencontrés) attesteraient ainsi de la capacité de l'expérience avec le paysage à être celle de l'altérité et de la relation. C'est cela que les projets de la marche collective semblent contenir en leur cœur – la relation avec l'espace environnant, avec son propre corps et avec les autres. C'est du moins une hypothèse que je souhaite poser dès le début et voir au fur et à mesure du développement de quelle manière elle apparaît à travers l'analyse des projets et des expériences. La considération de l'expérience de paysage comme expérience relationnelle permet également de s'attarder sur le caractère collectif de l'expérience vécue avec l'espace traversé dans le cadre de projets de la marche et sur les façons dont le partage du territoire s'effectue. Ainsi apparaît l'axe entier « expérience – paysage – territoire ». Le partage irait dans les deux sens – c'est à la fois la relation qui s'établit dans le groupe en partant des spécificités du vécu de chacun, et aussi la relation que le groupe établit avec l'espace et avec les autres qu'ils y rencontrent. Ainsi, en marchant

¹²¹ *Idem.*

¹²² *Ibid.*, p. 7.

¹²³ Je reviens davantage sur les approches au paysage et sur les façons dont il apparaît à travers les projets de mon corpus dans le premier et deuxième chapitres.

ensemble le groupe de participants transformerait temporairement l'espace traversé, en proposant une manière d'y être présent et une modalité de le partager, aussi en lien avec les intentions des artistes et des commanditaires des projets.

J'insiste toujours, à travers cet argumentaire, sur la primordialité de l'expérience vécue pour la constitution de l'axe principal de ma réflexion dans le cadre de cette thèse, qui est « expérience – paysage – territoire ». Cet axe doit se comprendre à travers plusieurs directions. D'une part, l'expérience vécue par chacun des participants et collectivement permettrait d'aborder les manières d'approcher la notion de paysage qui sera étudiée à partir de perspectives différentes. En fonction de ces perspectives (je m'attarderai sur chacune d'entre elles dans le premier chapitre), le paysage pourra être analysé à la fois comme faisant partie de l'expérience vécue individuellement et comme une entité permettant de réfléchir aux manières collectives de vivre, mais aussi de réfléchir sur l'espace. Dans ce sens-là, au-delà des participants des projets, la réflexion sur le paysage embrassera la perspective des artistes, des commanditaires et d'autres personnes présentes dans l'espace traversé par le groupe marchant. Dans l'axe « paysage – territoire », la composante territoriale du paysage pourrait être abordée, d'une part, à partir de sa portée expérientielle : les manières dont les uns et les autres dialoguent avec et vivent l'espace. Par exemple, l'expérience de chaque participant telle qu'elle est vécue sur la durée d'un projet artistique, les processus qui sont en cours sur le plan corporel, sensoriel et moteur, attestent d'une formation d'un rapport plus ou moins durable avec l'espace traversé. D'autre part, le lien entre paysage et territoire peut s'envisager comme traduisant les intentions des uns et des autres (commanditaires, artistes, acteurs du territoire), ainsi que les temporalités variables qui soutiennent leurs actions. Dans cette optique, les projets étudiés peuvent, chacun spécifiquement, attester des façons d'habiter le territoire de manière partagée et potentiellement commune, que ce soit par rapport à ses usages et pratiques (dont les projets de marche collective serait une manière de faire émerger un territoire), ou concernant les intentions et actions sur une durée (et où le paysage peut être considéré comme structurant et définissant le territoire). J'analyserai les différentes approches du territoire liées au paysage dans le dernier chapitre. Les marches collectives dans le cadre des projets étudiés peuvent faire un contrepoint ou proposer une façon complémentaire de partager le territoire, s'inscrire dans un devenir plus que définir des contours fixes du territoire potentiel.

Pour résumer, la marche structure la méthode de cette thèse à travers plusieurs registres. C'est un outil de terrain inévitable, comme la marche et le mouvement font d'office partie de projets étudiés. La marche fait également partie de la posture de

chercheur comme c'est à travers la marche et par l'engagement sensoriel, corporel, gravitaire en mouvement avec le monde et les autres que l'accès à l'expérience vécue et partagée s'envisage. Enfin, la marche et l'expérience qui en émerge constituent un outil qui structure le déploiement même de la réflexion à travers l'axe « expérience – paysage – territoire ». La marche est ici prise dans la continuité des outils appliqués au terrain d'étude et à son analyse, non pas comme un simple processus d'observation, mais comme une expérience qui fait sens dans l'intégralité de la démarche de terrain et de la réflexion.

7. Appuis théoriques

Comme j'ai commencé à évoquer précédemment, le travail avec les sources théoriques a fait pleinement partie de la méthodologie de cette recherche, en proposant, d'une part, les appuis quant au développement des hypothèses et des questions de recherche, et, d'autre part, en servant comme base structurante de l'analyse des expériences au sein de projets étudiés.

La constitution de ce corpus théorique s'est faite majoritairement dans un dialogue constant entre les hypothèses émises et les notions, les processus, les points de vue qui permettent de les développer. Il se nourrit de plusieurs champs disciplinaires qui se retrouvent enchevêtrés soit dans l'analyse de projets, soit dans le travail de réflexion sur telle ou telle hypothèse. Une partie de ces sources théoriques portent directement sur certains projets de mon corpus. Il s'agit également de l'état de l'art qui a informé la méthode même de recherche et d'analyse, notamment, de références sur la méthode de terrain, sur la posture de recherche, ainsi que sur l'analyse des matériaux de terrain. J'ai abordé ces références précédemment dans cette introduction. Je souhaite ainsi m'attarder sur les références qui ont soutenu le développement de la problématique tout au long de cette réflexion.

7.1. Corpus théorique relatif aux projets

Avant de procéder aux principales sources théoriques, je souhaite faire un aparté et aborder le corpus sur ces projets qui est différent. Notamment, il s'agit des écrits des artistes eux-mêmes ou des personnes engagées d'une manière ou d'une autre dans tel ou tel projet. Ces éléments, aux côtés de ma propre participation dans les projets et des entretiens que j'ai effectués, constituent les sources de première main. Par exemple, le livre *Le flou dans la ville* propose les textes de Mathias Poisson et d'Alain Michard sur l'historique, la conception et l'évolution du projet « Les Promenades Blanches ». Quelques interventions de Mathias Poisson dans les conférences permettent de compléter certains éléments porteurs de sens dans le cadre de ce projet (comme, par exemple, sa compréhension du paysage). Ces sources m'ont permis de comprendre le cadre et l'historique générale du projet, les intentions des artistes et les éléments d'expérience mise en œuvre ou vécue par les participants.

Dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » le livre d'Yvan Detraz, architecte, créateur du Sentier des Terres Communes et directeur artistique de

l'association *Bruit du Frigo Zone, sweet zone* a été un apport important dans l'établissement de l'historique globale et les cadres respectifs d'inscription de ce projet. Cette lecture m'a éclairée sur les problématiques plus larges urbaines, paysagères et politiques qui entourent le territoire bordelais (contexte d'inscription du projet « Attention à la marche ! »). Cet ouvrage m'a particulièrement renseignée en termes de la considération du paysage dans ce territoire. Dans l'extension de cette lecture (complétée par d'autres lectures théoriques que je mentionnerai), mon analyse du projet « Attention à la marche ! » a pu se nourrir de l'hypothèse sur l'émergence du territoire à partir de plusieurs perspectives (expérientielle, processuelle, politique). Je développerai ces différentes approches et leurs croisements dans le dernier chapitre. D'autres sources, telles que les matériaux publicitaires (articles dans les journaux ou en ligne, dossier de presse de *Bruit du Frigo*), l'ouvrage *Refuges Périurbains* ou les matériaux du site de *Bruit du Frigo* ont fourni des informations concernant les projets qui ont été menés par le collectif *Bruit du Frigo* en amont ou en aval du projet « Attention à la marche ! » (*Randonnées Périurbaines, Refuges périurbains, Le Sentier des Terres Communes*). L'étude de ces projets, de leurs portées et les intentions derrière ceux-ci ont servi d'apport pour l'analyse du cadre d'inscription du projet « Attention à la marche ! » dans la lignée des actions et des démarches menées sur le territoire, tout en permettant d'établir une différence avec elles. L'étude de l'appel à projets pour le festival « Été Métropolitain » en 2017 m'a servi pour approfondir une des acceptations du paysage en tant que pratique culturelle (ce sens de la notion de paysage a été notamment dégagé grâce à l'analyse du cadre élargi du projet « Attention à la marche ! »).

L'analyse du projet « *Slow Walk* » s'est appuyée dans un premier temps sur quelques articles et entretiens avec Anne Teresa de Keersmaecker retrouvés dans la presse, ainsi que sur un extrait de l'ouvrage de la chorégraphe cité dans un des numéros de la revue *Repères, cahier de danse*. Ces écrits m'ont informée sur le principe qui se trouve derrière le projet, « comme je marche, je danse », ce qui a rendu possible un approfondissement de l'analyse du projet « *Slow Walk* » en lien avec les processus corporels, sensori-moteurs et gravitaires tels qu'ils sont traités dans les domaines de la danse et analyse du mouvement. Les discours d'Anne Teresa de Keersmaecker qu'elle a produits sur le rôle de la danse à l'époque de la crise de Covid m'ont particulièrement éclairée sur sa manière de considérer la co-présence de sujets par le biais d'une expérience chorégraphique. Les différents articles consultés ont également donné un aperçu des contextes respectifs des éditions du projet « *Slow Walk* », ainsi que « *Dark Red* » qui m'a servi d'appui dans l'analyse de ce premier. Le site internet dédié au

projet « Slow Walk » *My walking is my dancing* était pertinent du point de vue du développement du concept du projet et des contextes historiques et réflexifs dans lesquels il s'inscrit.

Un volet des sources mérite d'être mentionné comme faisant partie de ce corpus se rapportant directement aux projets étudiés. Il s'agit notamment des différents documents publicitaires obtenus lors de projets (plaquettes, brochures, flyers, cartes), dans leur amont ou aval (annonces sur les sites). Ces documents ne sont pas nombreux, mais ils ont permis d'enrichir soit l'analyse de l'expérience vécue ou envisagée dans le cadre de projets, soit d'avoir les détails supplémentaires de leur déroulement au sein de telle ou telle structure, les informations complémentaires sur le contexte de leur effectuation. Certains éléments ont été reçus lors de projets eux-mêmes (comme la plaquette et carte du projet « Slow Walk » ou le road-book pour « Attention à la marche ! ») et constituaient, dans mesures différentes et en fonction des moments de projets, partie de l'expérience telle qu'elle se déroule. Leur analyse s'effectuera en prenant en compte cette simultanéité et je m'attarderai de façon plus pointue sur l'apport de ces documents pour l'analyse de projets dans les chapitres correspondants.

En ce qui concerne les appuis théoriques sur les projets étudiés, il y a plusieurs sources qui m'ont servi d'une part, pour approfondir la compréhension du contexte et du développement de tel ou tel projet, et d'autre part, ont été structurantes du point de vue d'approfondissement de certaines notions fondamentales de la problématique, comme celle de paysage. Parmi ces sources, les écrits relatifs au projet « Les Promenades Blanches » sont les plus nombreux. Les projets « Attention à la marche ! » et « Slow Walk » étant plus récents, je n'ai pas trouvé d'écrits critiques sur ces projets. En ce qui concerne « Les Promenades Blanches », il s'agit notamment des travaux de quelques chercheuses qui ont, d'une manière ou d'une autre, abordé ce projet. Leurs textes m'ont servi d'appui pour analyser la nature de l'expérience vécue au sein du projet, les enjeux que ce projet représente en termes de son inscription dans l'espace public, et les confronter avec mes propres hypothèses et éléments d'analyse. Il s'agit notamment des travaux de la chercheuse en danse Julie Perrin qui a extensivement analysé ce projet dans plusieurs de ses articles, ainsi que dans son HDR. Ses recherches proposent une analyse fine de l'expérience vécue au sein des « Promenades Blanches », des intentions des artistes et de leurs manières de façonner leur protocole avec l'espace environnant. L'expérience telle qu'elle est vécue dans le cadre des promenades, est abordée dans sa complexité corporelle, sensori-motrice et imaginaire, allant au-delà du

point saillant de son dispositif (les lunettes floues modifiant la vue). La notion de paysage étant abordée à plusieurs reprises par la chercheuse (sans que sa définition soit toutefois donnée), m'a permis de soutenir mon hypothèse selon laquelle le paysage peut être traité, entre autres, du point de vue de l'expérience dans le cadre de projets chorégraphiques étudiés. Laurence Corbel, historienne de l'art, tout en analysant, elle aussi, l'expérience de participants des « Promenades Blanches » et les éléments conceptuels du projet, donne un point de vue légèrement différent sur la nature de l'expérience vécue que celui de Julie Perrin. Potentiellement au vu de son domaine disciplinaire, la chercheuse se concentre davantage sur l'aspect visuel de l'expérience. La confrontation et la mise en parallèle de ces deux points de vue, celui d'une chercheuse en danse et celui d'une historienne de l'art, m'a permis de traiter davantage la spécificité de l'expérience vécue au sein du projet, ainsi que de mettre au point l'approche au paysage dans le cadre de ce dernier. Avec ma propre expérience et l'analyse des entretiens, j'ai pu compléter ces postures en développant ma réflexion autour de la nature collective de l'expérience vécue qui est moins traitée chez ces auteures. Je développerai *in fine* l'apport de chacune de ces références et points de vue dans le chapitre II qui traite en détail chaque projet

7.2. Champs disciplinaires des apports théoriques

Les appuis théoriques m'ont permis de travailler avec les hypothèses énoncées en début de la thèse, d'une part. D'autre part, ces appuis constituent une base de développement de nouvelles hypothèses, assurent une évolution de la problématique et un approfondissement ou introduction des notions et processus qui caractérisent l'expérience vécue, les manières d'être présents et se mouvoir ensemble, les façons dont le paysage et le territoire apparaissent à travers les projets. Ces apports théoriques ont été également convoqués au fur et à mesure de l'analyse de projets et des matériaux de terrain. Ainsi, ces références soutiennent un cheminement constant entre les éléments de réflexion, d'analyse de terrain, les hypothèses et la problématique évolutive, et s'appuie sur les croisements entre les champs disciplinaires aussi variés que l'analyse du mouvement, la danse, l'anthropologie, la géographie, la philosophie, la sociologie, l'architecture ou l'histoire de l'art. Il s'est construit également autour de l'axe fondateur de la réflexion « expérience – paysage – territoire ». Ce croisement s'est imposé comme nécessaire pour traiter une expérience complexe individuelle et collective vécue lors des projets de la marche, dont les portées vont au-delà de l'expérience effectivement vécue

et abordent les façons d'être ensemble, de produire un territoire, d'aborder ou de vivre le paysage, d'avoir une relation avec autrui et avec l'espace.

Les deux premières hypothèses qui se concentrent sur la nature de l'expérience vécue lors de projets et sur le passage de l'expérience individuelle à l'expérience collective respectivement, ont convoqué le champ disciplinaire de la danse et de la chorégraphie. Ainsi, la première partie du premier chapitre qui s'intitule « Qu'est-ce qui (m)'advient ? » traite davantage les éléments corporels, sensoriels, gravitaires et moteurs de cette expérience. Elle s'appuie sur les références venant principalement du domaine de la chorégraphie. Mes références sont le danseur et analyste du mouvement Hubert Godard, l'enseignante et chorégraphe Odile Rouquet, la chercheuse en danse Marie Bardet et le danse-thérapeute Benoît Lesage. Dans les écrits de ces quatre auteurs, il s'agit d'une identification de la manière dont le sujet se met en mouvement, des processus qui l'accompagnent, des états de corps et des manières dont le sujet évolue dans l'espace. Les apports de ces auteurs sont complémentaires et le croisement de leurs propos m'a permis de circonscrire l'expérience vécue lors de projets de mon corpus du point de vue sensoriel, corporel et moteur. La relation gravitaire étant identifiée comme un des éléments fondateurs dans le déploiement du mouvement du sujet, la théorie d'Hubert Godard m'a été particulièrement éclairante sur le rôle de la relation gravitaire et la manière dont elle construit la relation du sujet à son propre corps et à l'espace. La relation gravitaire est devenue une clé de compréhension d'autres processus qui se développent en mouvement : la verticalisation, l'attitude, la posture, l'équilibre, la proprioception, ainsi que l'attention et la disponibilité, qui tous font preuve d'une permanente transformation qui accompagne le mouvement.

Odile Rouquet insiste spécifiquement sur le réajustement constant corporel, sensoriel et gravitaire qui fait émerger le sujet comme sujet situé. L'apport du travail de Marie Bardet m'a permis un approfondissement sur la relation gravitaire et les notions d'attitude et d'attention. Notamment, c'est à partir de cette lecture que j'ai mis en avant l'attention comme un des éléments fondamentaux de l'expérience vécue lors de projets de marche étudiés. Il faut remarquer que les apports de Marie Bardet et d'Hubert Godard sont souvent complémentaires, et dans ses propos la chercheuse dialogue avec l'analyste du mouvement, notamment en ce qui concerne les notions d'attitude et de relation à la gravité. Il importe d'indiquer les différences dans leurs postures, comme Marie Bardet travaille à partir du champ de l'improvisation en danse, tandis qu'Hubert Godard se concentre davantage sur tout geste dansé et sur le mouvement du sujet en tant que tel. C'est ainsi, par exemple, que la notion d'attention prend davantage le dessus

dans la réflexion de Marie Bardet, à partir des pratiques de l'improvisation, comme étant un des éléments phares qui trouve une actualisation constante entre ce qui se passe et ce qui est déjà là.

En parallèle au travail sur la notion d'attention, celle de disponibilité est venue soutenir ma réflexion autour des processus fondamentaux émergeant en mouvement. La disponibilité est davantage travaillée par Benoît Lesage comme un processus complexe de prise de repères, de verticalisation et de rapport au monde. Odile Rouquet, sans utiliser directement le terme de disponibilité, travaille également dans cette veine en s'attachant à la réflexion sur le tonus musculaire (également identifié par Lesage comme primordial à la disponibilité) comme étant la base de tout mouvement et lieu d'introduction d'un changement dans l'état corporel d'une personne.

Grâce aux lectures de ces quatre auteurs, j'ai pu étendre mes questionnements et formuler une nouvelle hypothèse qui positionne la disponibilité et l'attention comme étant des processus émergeant progressivement dans l'expérience corporelle et sensori-motrice en marche, ce qui a permis une mise au point des analyses des entretiens avec les participants de projets, ainsi que de mes propres récits d'expérience. Par ailleurs, j'ai identifié l'attention et la disponibilité comme des éléments constitutifs de l'expérience de paysage dans certaines de ses interprétations.

L'hypothèse initiale sur la nature de l'expérience vécue s'est épaissie avec ces références respectives pour permettre un développement selon lequel les processus corporels et sensori-moteurs qui émergent chez les participants de projets constituant le corpus de cette thèse, soulignent la dimension située et relationnelle d'une présence au monde qui se développe potentiellement chez les uns et les autres. La notion de topologie est venue en complément à l'analyse de l'expérience vécue et située. L'architecte Jean Cousin insiste particulièrement sur la relation dynamique et située entre la personne et ce qui l'entoure, ce qui précède les formes et les volumes de l'espace, et met en avant la manière dont le monde parvient à la personne. Le propos de Philippe Bonnin, architecte et anthropologue, le rejoint dans l'importance de l'expérience topologique en tant que celle qui insiste davantage sur une dynamique réciproque entre l'espace et le sujet qui s'y meut. Les apports de ces deux auteurs m'ont permis d'approfondir l'analyse des expériences qui m'ont été communiquées par les participants, en y entrevoyant non seulement les éléments d'ordre corporel, sensoriel, moteur et imaginaire, mais aussi d'ordre topologique, ce qui met davantage en avant la dynamique réciproque entre un sujet en mouvement et l'espace dans lequel il évolue, tout en identifiant les qualités de cet espace.

L'hypothèse sur l'expérience vécue a sollicité un approfondissement qui met en avant la mémoire corporelle comme faisant partie de l'expérience située et renouvelée vécue lors de projets¹²⁴. A cet égard, l'apport du philosophe Paul Ricœur qui considère la mémoire comme une entité dynamique s'actualisant au présent (sans forcément s'attacher à la mémoire corporelle) permet de comprendre la nature de ce processus. En m'appuyant sur le postulat de Ricœur selon lequel la mémoire ne serait pas fixe mais toujours actualisée, j'ai suggéré une transition entre la mémoire étant comprise dans ce sens-là et la mémoire corporelle. Cette dernière est traitée en danse et en chorégraphie. La posture d'Hubert Godard sur les habitudes corporelles et sensori-motrices insiste sur la nécessité du changement dans le rapport gravitaire qui pourrait amener une transformation du sujet et de son rapport au monde et à autrui. Benoît Lesage, de son côté, retrace plus précisément les processus du développement psychomoteur de la personne à partir de son plus jeune âge, en accordant une importance à la mémoire corporelle dans celui-ci. Étant proches, les deux auteurs ne manipulent pas les mêmes termes – Hubert Godard parle des habitudes corporelles plutôt que de la mémoire corporelle. Benoît Lesage, quant à lui, réfléchit davantage en termes d'états affectifs du sujet. Les deux soulignent l'importance de l'imaginaire dans l'actualisation des états corporels et ainsi dans l'actualisation de la mémoire corporelle. Enfin, l'apport d'Odile Rouquet qui réfléchit sur la mémoire corporelle dans le cadre de la danse et fait une distinction entre la mémorisation du mouvement (comme une volonté de s'en souvenir) et la remémoration du mouvement (comme un processus qui émerge en situation) m'a permis de mettre en avant la spécificité de ce processus dans le cadre des projets de mon corpus. Les approches des trois auteurs mettent en évidence la nature située de la mémoire corporelle et la possibilité d'un changement et d'une transformation corporelle et posturale qui s'appuie sur la relation gravitaire et le fond tonico-postural d'un sujet en mouvement. L'analyse de certains propos émis par les participants de projets étudiés, ainsi que le retour sur ma propre expérience vécue ont permis une hypothèse selon laquelle la mémoire corporelle ferait partie intégrante de l'expérience telle qu'elle est vécue en mouvement, tout en proposant une perspective renouvelée sur celle-ci. A cet égard, le propos de Tim Ingold sur la notion d'habitude est venu approfondir cette analyse. Selon l'auteur, l'habitude ne serait pas figée, mais traduit une relation toujours actualisée entre le sujet et le monde dans lequel il évolue. Cela a permis d'appuyer le

¹²⁴ Par ailleurs, j'ai mentionné la mémoire corporelle comme faisant partie de ma méthode et de récit d'expérience, et comme étant un processus qui se renouvelle en permanence.

lien entre habitude, mémoire corporelle et rapport au monde dans l'analyse des expériences au sein de projets de marche étudiés.

Les processus identifiés comme étant constitutifs de l'expérience vécue par les participants de projets chorégraphiques de marche collective m'ont permis d'établir la transition entre expérience individuelle et collective. Si je reviens à la question principale de cette thèse – « Comment marchons-nous ensemble ? » - la perspective corporelle et sensori-motrice s'avère propice à son développement, afin de proposer une interrogation sur le partage de l'expérience qui est susceptible d'apparaître dans le cadre d'un projet chorégraphique. À partir du corpus théorique précédemment décrit, j'ai formulé une piste selon laquelle la disponibilité et l'attention seraient nécessaires à l'ouverture à autrui, ce qui soutient le passage de l'expérience individuelle à l'expérience collective. Le questionnement autour de l'expérience collective a mis en avant une question – comment nous mouvons-nous ensemble ? Cette question a, à son tour, amené une hypothèse selon laquelle il serait possible de supposer l'émergence d'un mouvement commun qui caractériserait la façon dont le groupe se meut dans l'espace en prise avec la situation. Marie Bardet insiste sur la primordialité du rapport gravitaire dans l'émergence d'un mouvement commun et propose trois définitions du « commun » en danse. La première renvoie aux façons dont la communauté des danseurs se meut, ensemble dans une situation. La deuxième concerne un mouvement non-spécifique et partagé. Troisièmement, le mouvement commun permet d'évoquer la façon dont la danse peut s'adresser à autrui, une relation avec son spectateur. Ces trois définitions ont soutenu mon raisonnement sur les manières dont, à partir de la perspective gravitaire et corporelle, le mouvement commun peut potentiellement émerger dans le groupe de participants de projets étudiés. Toujours dans cette perspective, la notion de regard aveugle proposée par Hubert Godard m'a permis de développer davantage l'hypothèse sur la manière dont le sujet établit une relation avec le monde et avec autrui. La notion d'empathie kinesthésique, également introduite par Godard, indique une possibilité d'établir une relation, par le poids et la force de la gravité, entre un danseur et un spectateur. En transposant cette notion aux projets étudiés, j'ai émis une hypothèse qu'un tel processus est également possible dans la relation entre les participants de projets et les personnes qu'ils rencontrent pendant leur traversée. Ainsi, l'hypothèse d'un mouvement commun s'élargit au-delà du groupe marchant en prenant en compte les autres personnes que le groupe rencontre. De surcroît, une telle considération m'a amenée à faire une transition vers le statut de ces personnes, ce qui complexifie les relations émergeant sur la durée d'un projet

chorégraphique de marche collective. J'étudierai ce point dans le chapitre III, en m'attardant notamment sur les termes qui peuvent être employés pour qualifier le statut de ces autres personnes.

La nature relationnelle de l'expérience vécue a amené une interrogation sur les rapports dans la durée qui sont instaurés entre les participants des projets et les autres personnes qui ne font pas partie du groupe marchant. Cela a également permis un questionnement plus approfondi sur la manière dont un projet chorégraphique de marche s'inscrit dans l'espace urbain et, par extension, public, où il prend place, en convoquant ainsi la nécessité du travail sur la notion d'espace public du point de vue d'une présence partagée et plurielle dans celui-ci.

La notion d'espace public est venue alimenter ma réflexion sur la portée de la présence collective du groupe marchant dans l'espace et sur les manières dont cette présence est susceptible de réinterroger les dynamiques et les relations existantes comme faisant partie de l'espace public. Les auteurs, comme les philosophes Thierry Paquot et Jean-Marc Besse, insistent davantage sur la nature relationnelle de l'espace public, comme étant propice à une rencontre. Jean-Marc Besse relie toutefois l'espace public et le paysage. À partir de la perspective relationnelle, en considérant l'espace public comme un espace sensible de présences des individus, sa posture a soutenu mon analyse des projets étudiés de la perspective expérientielle et collective. La réflexion sur la qualité forte relationnelle de l'espace public a construit mon questionnement notamment sur le statut des personnes que le groupe marchant rencontre lors du projet. La thèse de l'architecte Catherine Aventin sur l'inscription de projets artistiques dans l'espace public questionne particulièrement l'élément relationnel qui sous-tend les interventions artistiques et les rapports entre les personnes qui sont susceptibles de se former, ce qui l'amène à interroger le statut et le positionnement du spectateur de ces actions. De surcroît, l'architecte désigne les spectateurs de ces spectacles comme une catégorie de personnes qui n'ont pas seulement une expérience de rencontre avec une œuvre, mais, du point de vue social, sont acteurs, usagers de l'espace public, en soulignant ainsi la perspective politique d'une telle co-présence (en se basant dans ce sens-là sur la notion de « citoyen » reprise du sociologue Philippe Chaudoir). Il faut toutefois souligner que le corpus de projets que traite Catherine Aventin relève du domaine des arts de la rue. Cette différence est porteuse de sens dans le cadre des projets que j'étudie qui ont une forte composante chorégraphique et proposeraient ainsi non seulement une dimension supplémentaire à l'analyse du statut de leur spectateur, mais mettraient en avant son expérience tout d'abord corporelle, sensorielle et motrice.

La co-présence, au-delà de sa composante corporelle et sensori-motrice, m'a permis de bifurquer la question de spectateur de projets de marche collective et l'étendre à la question de co-présence avec autrui dans l'espace public. Dans ce sens-là, c'est le domaine de la sociologie qui est venu en appui, de par la perspective qu'il propose sur les rapports d'ordre social entre les individus. Notamment, les sociologues Louis Quéré et Dietrich Bretzger traitent la question du regard en lien avec l'anonymat et la visibilité concernant les possibles manières d'être présent ensemble dans l'espace public. Les sociologues identifient ainsi des formes de socialité dans l'espace public qui varient en intensité allant d'un regard focalisé et scrutant à ce qu'ils appellent « inattention civile ». J'ai complété cette posture par un texte de l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe qui met en avant la gestion du regard comme une des qualités essentielles des rapports sociaux. Ces postures m'ont permis de donner une épaisseur aux modalités de partage de l'espace avec autrui dans le cadre de projets de la marche étudiés. Elles ont également permis de complexifier le statut d'autrui que le groupe marchant rencontre, tout en restant complémentaires au statut du spectateur abordé dans les domaines de chorégraphie ou de l'art. A cet égard, les travaux des chercheuses en danse Julie Perrin, Léna Massiani et Marion Valentine proposent une perspective éclairante sur la question. Julie Perrin traite la question d'attention du spectateur d'une pièce de danse, en parlant notamment de « régimes de l'attention » qui émergent dans le cadre de chaque œuvre spécifique et engagent différemment le spectateur. En m'appuyant sur sa réflexion, je l'ai transposée aux projets de mon corpus, tout en tenant compte des différences entre l'approche de Julie Perrin et le mien. Dans les projets que j'étudie, il n'est pas question d'une pièce chorégraphique destinée pour une scène. Toutefois, les parallèles m'ont semblé possibles en ce qui concerne les manières dont les processus d'attention peuvent être engagés de la part du passant qui rencontre les projets artistiques de la marche étudiés. La réflexion de Léna Massiani sur la nature politique de la présence d'un projet chorégraphique en ville dialogue avec le positionnement de Catherine Aventin en accentuant ainsi la portée politique d'un projet chorégraphique qui engage, entre autres, le spectateur en le faisant évoluer en tant qu'acteur de l'espace partagé, tout en permettant de repenser les rapports se formant dans l'espace public. Enfin, Marion Valentine qui travaille sur l'inscription de la danse dans l'espace urbain, met au point le questionnement sur le statut du spectateur. Selon elle, la présence de la danse dans l'espace public positionne son spectateur au croisement entre ce qui se passe comme faisant partie des rapports sociaux et les relations entre le danseur et le spectateur qui sont uniquement possible dans la réception

de la danse. Elle évoque le terme de la disponibilité du spectateur qui insiste à la fois sur l'expérience vécue dans la multiplicité de ses aspects, et sur les temporalités de celle-ci et relations formées, en fonction de la situation. L'enchevêtrement de ces postures sur la question du spectateur de danse, mais aussi sur les manières de partager l'espace public et d'être en présence avec autrui m'a ainsi permis de proposer une extension à la question principale de ma problématique - comment marchons-nous avec autrui ?

L'axe « expérience – territoire – paysage » étant annoncé comme fondateur à la réflexion sur les projets étudiés, la nécessité de définir les notions de paysage et de territoire s'est imposée. La notion de paysage s'est révélée comme une notion complexe qui mérite d'être abordée sous plusieurs angles. Les textes de Jean-Marc Besse permettent d'avoir une vision englobante des approches au paysage, en le traitant à partir de cinq approches : représentation, territoire fabriqué, expérience, réalité matérielle et projet. Chacune de ces interprétations permet d'identifier les facettes de ce qui constitue le paysage, certaines d'entre elles se croisent. L'approche au paysage comme expérience sensible et située soutient particulièrement ma propre posture. Dans ce sens-là, Jean-Marc Besse met en avant certaines caractéristiques de cette expérience, en la désignant comme concrète, relationnelle et attentionnelle. Sa posture sur la rencontre entre sujet et paysage caractérise cette dernière comme ouverture, au point d'aller jusqu'au terme d'exposition. L'idée d'exposition qui se situe à la lisière entre l'intérieur et l'extérieur, m'a amenée à faire le lien avec la notion de gêne mise en avant par la chercheuse en esthétique Catherine Grout. Ces deux postures permettent de soutenir la nature relationnelle de l'expérience vécue au sein de projets que j'étudie, autant par rapport à l'espace parcouru que par rapport à autrui, mais aussi, le caractère parfois violent de l'ouverture. Dans l'analyse des expériences vécues ce point sera soulevé compte tenu de la spécificité de certaines expériences. La nature expérientielle du paysage est également soutenue par le philosophe Joël Bouverlique et la phénoménologue Françoise Dastur. Le premier traite la rencontre entre le sujet et le paysage comme apparition où le sujet et le monde émergent dans un seul et même mouvement. Françoise Dastur insiste sur l'ouverture au monde et sur la nécessité d'un rapport non-focalisé entre le monde et le sujet qui s'y meut pour qu'un paysage puisse advenir. Ces deux auteurs mettent en avant la non-causalité de la relation entre le sujet et le monde, ce qui m'a permis d'émettre une hypothèse selon laquelle l'expérience vécue d'une personne dans le cadre d'un projet chorégraphique serait celle d'une dynamique réciproque entre le sujet et ce qui l'entoure. Cette hypothèse, liée à

l'interprétation du paysage comme expérience, a souligné une importance de l'horizon du paysage comme faisant partie de l'expérience du sujet dans l'ouverture. Cette notion est davantage discutée par Catherine Grout et le critique de la littérature Michel Collot. Ils définissent l'horizon du paysage comme une entité dynamique qui se déplace avec le sujet et caractérise son mouvement sur l'axe vertical entre la terre et le ciel. Si les deux auteurs se rapprochent dans leur considération d'horizon, Catherine Grout donne un approfondissement à cette notion en caractérisant notamment ses éléments corporels et gravitaires qui attestent d'un processus toujours renouvelé de transformation et de changement. La notion d'horizon a ainsi permis d'insister davantage sur certains processus que j'ai identifiés dans l'expérience vécue de projets de la marche, tout en appuyant l'axe « expérience – paysage ».

Les points de vue présentés mettent l'accent sur l'émergence du paysage dans un mouvement réciproque et simultané entre le sujet sentant et le monde. Dans ce sens-là, l'analyse de sa composante sensorielle et corporelle devient évidente. À cet égard, une des interprétations du paysage selon Jean-Marc Besse selon laquelle celui-ci peut être considéré comme réalité matérielle insiste davantage sur le lien réciproque entre l'espace traversé avec ses qualités, formes, matérialités, et ce que le sujet ressent dans son propre corps en mouvement. La posture de Théa Manola qui introduit la notion de paysage multisensoriel¹²⁵ m'a semblé en partie dialoguer avec cette interprétation, différemment toutefois à partir de son champ disciplinaire qui est l'architecture. Selon la chercheuse, la prise en compte de la perception permettrait de requestionner la matérialité du paysage comme une des composantes essentielles de son émergence, toujours en lien avec le sujet sentant qui s'y trouve. Ainsi le terme « multisensoriel » donne un appui à la chercheuse dans le sens d'identification des qualités de cette expérience qui seraient susceptibles de se traduire dans un projet concret. Chez Jean-Marc Besse, la composante sensorielle du paysage est entendue dans sa complexité, sans que sa nature multisensorielle soit revendiquée - elle est implicite à l'expérience. Jean-Marc Besse souligne également la qualité attentionnelle du paysage sous-jacente à la relation entre l'espace et le sujet en mouvement, dans le sens de sollicitations corporelles, sensorielles et émotionnelles. J'ai pu ainsi étendre mon hypothèse sur la nature de l'expérience vécue dans le cadre des projets étudiés pour suggérer que, au

¹²⁵ Dans le choix du terme « multisensoriel » l'architecte s'appuie, entre autres, sur les recherches de Jean-François Augoyard et sur son idée d'une perception complexe de l'environnement qui engage la totalité des sens. Théa Manola cite les deux tomes du rapport scientifique de l'équipe du CRESSON : Augoyard. J.-F., Leroux M., Avenir C., Augoyard E., *L'expérience esthétique ordinaire de l'architecture*, Rapport final dans le cadre du Programme Action Ville, Pour le Ministère de la Recherche, 2003, Tome 1 et Tome 2.

moins à un moment ou un autre, par la disponibilité qui se développerait progressivement à l'égard de l'espace et d'autrui, par une attitude attentive, par une multitude de processus corporels et sensoriels émergeant sur la durée du projet, en tant que participants, nous laissons l'environnement nous parvenir, nous établissons une relation avec lui qui serait celle du paysage. Les interprétations du paysage en tant qu'expérience et en tant que réalité matérielle, au vu des projets étudiés, semblent converger dans ce sens-là, en insistant sur l'émergence mutuelle de l'expérience du sujet et de l'espace qui l'entoure, ce dernier n'étant pas envisageable sans cette présence.

La notion de paysage permet également un passage à la notion de territoire. C'est notamment une autre interprétation de paysage proposée par Jean-Marc Besse qui, en s'appuyant sur l'historien du paysage états-unien John Brinckerhoff Jackson, désigne le paysage comme un territoire fabriqué et habité par les hommes, mettant ainsi en avant la composante territoriale du paysage qui peut être considérée selon les échelles différentes. Il s'agit d'une part de paysage qui aurait un potentiel territorial en tant que projet sur un long terme, qui inclut les manières de produire un territoire, d'engager les usages et les pratiques par les habitants. D'autre part, la composante territoriale du paysage peut être envisagée sur une échelle personnelle. Concernant cette deuxième échelle, Jean-Marc Besse reconnaît cette potentialité en se penchant sur la notion d'habitation. Théa Manola, à son tour, suggère que la dimension sensible et vécue du paysage peut attester d'un certain degré de territorialité dans les manières dont les personnes parcourent leurs territoires de vie quotidiens. Le géographe Kenneth Olwig développe une idée d'habitation du paysage du point de vue d'une appartenance, en différenciant entre deux manières de définir le paysage. Selon la première, le paysage se comprend de manière dynamique, incarnée, constitué de pratiques et usages. Un autre point de vue sur le paysage, selon Olwig, relève d'une position désincarnée, distanciée qui ne permet pas d'habiter le paysage et ainsi de faire émerger le sentiment d'appartenance au territoire. Ainsi, en se penchant sur les pratiques, usages et manières de parcourir le paysage, le géographe met en valeur la perspective dynamique et sensible sur le paysage qui, par extension, permettrait de développer le sens d'appartenance, ce qui se rapprocherait d'une perspective territoriale exprimée par Jean-Marc Besse et Théa Manola.

Le sens territorial du paysage tel qu'il est évoqué à travers les postures de Jean-Marc Besse, Kenneth Olwig et Théa Manola m'a permis d'approcher la problématique générale de cette thèse qui, tout en réfléchissant sur les manières dont un groupe de

personnes marche ensemble dans un cadre d'un projet spécifique, élargit ce questionnement à l'interrogation – qu'est-ce que le groupe marchant ensemble produit par sa présence ? Une mise en garde doit toutefois être introduite selon laquelle le passage du paysage au territoire tel qu'il est envisagé par les postures de ces trois auteurs ne serait pas présent de manière égale à travers tous les projets. Comme ces auteurs impliquent une durée plus longue de la présence et des pratiques qui se développent dans le temps, le lien entre paysage et territoire ainsi proposé concernerait davantage le projet « Attention à la marche ! » et les pratiques du territoire périurbain bordelais sur une échelle temporelle élargie. Ainsi, la composante expérientielle du paysage abordée à travers ces postures interroge les manières d'être présent au paysage qui pourraient proposer une perspective territoriale à travers certains projets de mon corpus, autant par rapport à la dimension individuelle que collective d'une telle présence.

La posture sur le paysage en tant que pratique culturelle permet de compléter l'analyse des manières dont le paysage apparaît à travers certains projets étudiés. Le point de vue de Catherine Grout et Monique Toubanc avec l'appui sur le critique américain William Mitchell soutient cette définition. Le paysage comme pratique culturelle, selon ces auteurs, est compris tout d'abord en termes de ses représentations qui peuvent autant provenir de ses différents acteurs qu'émerger à travers ses pratiques et usages. En tant que représentation, le paysage peut avoir des retombées différentes allant jusqu'à une prise de pouvoir sur le territoire. Cette définition du paysage relève surtout d'une considération politique qui atteste des manières de former, modifier ou partager le territoire. Elle a complété l'analyse de certains projets de mon corpus, en particulier du projet « Attention à la marche ! » où la composante représentative du paysage semble fortement émerger à travers ses cadres respectifs institutionnels et politiques qui l'entourent (visions des commanditaires et des acteurs du territoire périurbain bordelais sur le long terme). La considération du paysage en tant que représentation a permis de donner une orientation supplémentaire à la problématique soutenue en repositionnant un projet particulier et l'expérience qu'il fait émerger dans un tableau plus large des démarches et des actions dans lesquelles il s'inscrit.

Les différentes pistes de transition entre le paysage et le territoire présentées ici ont orienté l'analyse de projets de mon corpus, tout en proposant une approche multidirectionnelle à la notion de territoire.

Différents domaines disciplinaires contribuent à développer mon hypothèse selon lequel le territoire traduirait des manières de vivre l'espace traversé

individuellement et collectivement, tout en tenant compte des façons d'envisager cette expérience de la part des artistes et des commanditaires. Les domaines de la philosophie, de la danse et de l'analyse du mouvement permettent d'appuyer la dimension expérientielle d'un territoire susceptible d'apparaître lors de la marche dans les projets étudiés. Le domaine de la sociologie permet de considérer ce territoire en tant qu'un processus qui inclurait également la relation qui s'établit avec les autres personnes partageant le même espace traversé. Les domaines du paysage, de l'architecture et de la géographie m'ont servi d'appui pour l'approche du territoire du point de vue plus formel, comme entité d'une part réglementée et administrée, et d'autre part, comme quelque chose qui se construit dans le temps à partir des usages, des pratiques et des intentions des différents acteurs et des habitants. Le territoire revêt une complexité autant dans ses définitions que dans les manières dont il apparaît à travers les projets.

Ma première approche du territoire se base sur sa dimension expérientielle. Elle ressort comme une approche principale de par la nature de l'expérience vécue au sein de projets analysés qui est premièrement une expérience corporelle, sensorielle et motrice intimement liée avec les qualités d'espace traversé. C'est également cette expérience qui a amené la première définition de paysage en tant qu'expérience. Pour soutenir cette perspective, la notion de territoire interne avancée par Hubert Godard met en avant tout d'abord les manières dont la personne instaure un rapport avec l'altérité dans son propre corps. Par la suite, du territoire interne, selon Godard, un passage peut s'effectuer et la personne établit un rapport avec l'extérieur, ce qui met en exergue une potentialité de partage du territoire avec autrui. Le territoire interne permet ainsi de soutenir la portée de projets chorégraphiques en ce que ces derniers font émerger une expérience corporelle, sensori-motrice et gravitaire en rapport avec ce qui environne le sujet. De là, le territoire devient une entité dynamique qui apparaît dans un mouvement réciproque entre la personne et ce qui l'environne, dans ses manières de tisser les relations autant avec l'espace traversé qu'avec les autres personnes, sur la durée d'une expérience dans le cadre du projet. Cette perspective est soutenue par la notion de territoire telle qu'elle est définie par la philosophe Vinciane Despret. Elle insiste sur l'émergence réciproque du sujet en mouvement et du territoire, ce qu'elle désigne comme devenir territorial. Ainsi, une perspective dynamique est esquissée par la philosophe – le territoire révèle ses qualités par une manière d'y être présent, par l'attention qui se forme dans un échange réciproque entre le sujet et le monde dans la durée. La perspective expérientielle permettrait une transition entre paysage et territoire, où ce premier est

défini comme expérience située et sensible, et le territoire permet de supposer la formation d'un rapport plus ou moins durable avec l'espace traversé, ou du moins, cette possibilité, en fonction de projets étudiés. Je reviens ici sur Jean-Marc Besse qui réfléchit au paysage en termes du territoire. Selon sa posture, la perspective d'habitation du paysage ferait émerger son potentiel territorial. C'est cette même posture qui est également exprimée par Théa Manola, qui fait le lien entre paysage et territoire par l'expérience intime, charnelle qu'un sujet fait de l'espace. Ainsi, la perspective expérientielle du territoire permet de se situer sur l'axe « expérience – paysage – territoire » à travers les projets analysés, tout en tenant compte des modalités et des temporalités variables de ce développement en fonction des projets, voire des moments des projets (comme je viens de l'évoquer plus haut, le passage entre paysage et territoire dans ce sens-là ne serait pas envisageable dans la même mesure à travers tous les projets de mon corpus).

La deuxième approche à la notion de territoire que j'ai identifiée considère celui-ci du point de vue formel, d'une part, et du côté processuel, d'autre part. Catherine Grout et le paysagiste Denis Delbaere proposent deux définitions de territoire qui soulignent l'étendue de ce terme. D'une part, il s'agit du territoire comme étant organisé, administré, soumis aux règles et aux normes. D'autre part, une autre définition du territoire se concentre davantage sur les façons de structurer le territoire et de le fabriquer à partir des dynamiques sociales, spatiales et temporelles, ce qui inclut les dimensions des vécus, des usages, des pratiques du territoire, du sens et de la symbolique qui peuvent y être attachés par un collectif. Dans ce sens-là, le territoire devient une entité dynamique et changeante basée sur une construction collective. Dans sa thèse, Théa Manola donne un tableau extensif des définitions du territoire, en allant de son contexte formel et administratif à une définition où le territoire relèverait d'une manière d'habiter l'espace sur la durée, de ses pratiques, usages et représentations. Elle propose également des passerelles entre paysage et territoire. Le travail avec cette auteure m'a également permis d'approfondir l'hypothèse sur des liens existant entre les deux notions et entre les manières dont les deux émergent à travers les projets étudiés.

La présence collective dans l'espace public est une autre piste qui permet d'étendre le terme de territoire. Cette présence permettrait de réinterroger les relations et dynamiques existantes dans l'espace public si ce dernier est compris dans le sens d'un espace favorisant une rencontre et un échange entre les individus. La sociologue Sophie Le Coq accentue les manières dont un partage du territoire peut s'effectuer dans le cas d'une telle inscription. Elle utilise le terme de territorialités pour délimiter les manières

dont les uns et les autres sont présents dans l'espace public et pour réfléchir comment ces présences se croisent, entrent ou non en conflit, et permettent de soulever la question de la pluralité des manières d'être sur un seul et même territoire. Cela permet de soutenir ma réflexion sur la nature relationnelle de la présence collective dans l'espace traversé, et sur l'altérité qui peut être considérée comme faisant partie des processus se développant non seulement entre les participants de projets, mais aussi entre ces participants et autres personnes. Olivia Germon, chercheuse en urbanisme, réfléchit, quant à elle, aux façons de partager le territoire compte tenu des règles sociales et des normes de co-présence dans l'espace public¹²⁶. La notion de rhétorique cheminatoire introduite par le philosophe Michel de Certeau¹²⁷ qu'il définit comme une appropriation kinesthésique de l'espace de la ville par les piétons, permet d'insister sur un écart possible entre la norme et les manières dont chacun actualise l'espace en marchant. De Certeau, en désignant l'acte de marcher comme une énonciation piétonnière, souligne également son caractère situé et relationnel, parce qu'il y aurait une communication avec les autres marcheurs. Ces appuis m'ont permis de mieux définir la spécificité de projets chorégraphiques de marche que j'étudie en articulant les rapports qui peuvent être générés avec les autres personnes en marchant et la spécificité de l'expérience marchée proposée par un protocole chorégraphique qui, tout en partant de la perspective expérientielle, questionne d'autres manières de se retrouver avec les autres personnes dans le même espace.

De surcroît, le territoire tel qu'il peut apparaître dans les projets étudiés, peut s'envisager par le biais de la réflexion sur l'inscription d'un projet artistique en tant qu'événement dans l'espace public. Le géographe Luc Gwiazdzinski, en abordant des projets divers qu'il désigne « géo-artistiques » s'interroge sur le potentiel de l'événement artistique de produire un territoire. En accentuant la nature situationnelle et temporaire de ces projets, le géographe met en avant la manière dont ils sont susceptibles de dialoguer avec les espaces de leur inscription du point de vue social et relationnel, tout comme spatial et matériel. Ceci aurait une portée territoriale, comme quelque chose qui se construit par une présence particulière et par les rapports créés entre les artistes, participants et ceux qui les voient, rencontrent, observent.

¹²⁶ Pour développer cette réflexion, la chercheuse s'appuie sur la réflexion du sociologue-interactionniste E. T. Goffman. Elle renvoie à son ouvrage Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne : 2. Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

¹²⁷ Michel de Certeau, à son tour, s'appuie sur cette notion en l'empruntant chez Jean-François Augoyard : Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

Ces différentes définitions du territoire, venant à des moments différents de l'analyse de projets, se sont avérées structurantes en termes d'analyse des manières dont le territoire peut apparaître à travers les projets étudiés. En fonction des manières de traiter et de comprendre le territoire, un tableau diversifié s'est esquissé qui met en avant la complexité du territoire tel qu'il émerge à la fois à travers l'expérience vécue de participants de projets, les relations formées avec d'autres personnes, les intentions des commanditaires et des artistes et les cadres respectifs d'inscription de projets étudiés, tout en élargissant l'interrogation - « comment » marcher ensemble au « comment » marcher avec les autres et au « comment » fabriquer quelque chose ensemble sur la durée avec l'espace traversé.

L'apport de la démarche du groupe Stalker théorisée par l'architecte Francesco Careri, ainsi que les écrits du critique d'art contemporain Thierry Davila sur ce collectif m'ont permis d'approfondir la notion de territoire, en particulier en lien avec le projet « Attention à la marche ! ». Le groupe met en avant la notion de « territoires actuels » qui désignent un certain état des territoires des villes contemporaines, des espaces interstitiels qui présentent un intérêt du point de vue de leur « devenir ». La démarche du collectif consiste ainsi dans la traversée qui sert comme un moyen d'accéder et de percevoir ces territoires, sans toutefois les changer sur le plan spatial ou matériel. L'expérience de ces territoires par la marche et la traversée permettraient, selon la posture du groupe, d'en saisir les dynamiques et les qualités, et d'y donner une continuité par la démarche intellectuelle, ou par le « déplacement », comme Thierry Davila le désigne. Son analyse traite également de la dimension collective de l'approche du territoire. Le fait d'approcher le territoire collectivement, le traverser en groupe, rencontrer autrui, pour Stalker, souligne l'importance de l'altérité et de la relation qui assureraient l'inscription de cette traversée dans le devenir du territoire. L'appui sur l'analyse de la démarche du groupe Stalker a permis de compléter l'analyse de la manière dont le territoire apparaît potentiellement sur la durée de la marche dans les projets étudiés.

Enfin, l'étude de la démarche des Sentiers Métropolitains et notamment les textes critiques sur le GR2013 à Marseille m'ont permis de travailler davantage la définition du paysage comme pratique culturelle, tout en approfondissant l'analyse des manières dont le territoire peut être considéré dans le cadre élargi du projet « Attention à la marche ! ». Notamment, l'article de l'architecte Sylvie Salles qui traite le lien entre

paysage politique et paysage vernaculaire sur GR2013¹²⁸, outre le fait de développer la l'approche du paysage du point de vue de sa représentation, comme pratique culturelle, permet de comprendre les considérations paysagères pour le territoire en question, le territoire métropolitain marseillais. Ainsi, la chercheuse fait converger deux visions du paysage, où l'une renvoie à sa dimension sensible et expérientielle en train de se fabriquer, tandis que l'autre s'appuie sur sa dimension politique et institutionnelle, tout en touchant à la question de la représentation comme étant structurante de paysage dans les deux cas. Toujours en lien avec le GR2013, la position de ses créateurs, Baptiste Lanaspèze, éditeur, et Alexandre Field, architecte, dévoile l'importance accordée au paysage et à son rôle dans la construction de ce qu'ils appellent « culture métropolitaine ». Cette notion permet de revenir à l'analyse des discours et des intentions des uns et des autres dans le cadre des activités menées sur le périurbain bordelais, ainsi que dans le cadre du Sentier des Terres Communes (sentier produit par Bruit du Frigo dans la métropole de Bordeaux), tout en élargissant l'analyse du territoire à une échelle temporelle longue. Cette analyse, à son tour, permet de mieux inscrire le projet « Attention à la marche ! » dans la continuité de ces actions. De surcroît, le travail sur ces aspects permet davantage d'approfondir la réflexion sur les représentations du paysage véhiculées par ses différents acteurs et d'en déceler les spécificités dans le cadre de ce projet concret.

Au fur et à mesure, cette réflexion s'est ainsi avérée porteuse de sens pour compléter la notion du commun, évoquée premièrement comme faisant partie de l'expérience partagée gravitaire et corporelle autant dans le groupe de participants qu'avec les personnes qui n'en font pas partie. Ceci a permis d'élargir la portée de la présence collective du groupe marchant non seulement du point de vue expérientiel, mais aussi relationnel et politique (dans le sens du partage possible du territoire). La perspective socio-politique de Pascal Nicolas-Le Strat sur le commun reflète le processus de fabrication du commun ensemble, y compris par le biais de l'expérience (dans le sens d'expérimentation). Le sociologue insiste sur le caractère processuel et situé du commun, tout en rejetant l'idée de son appropriation de par son caractère collectif et relevant des manières spécifiques de sa formation et sa gestion. En complément à cette définition, l'idée du commun de Jean-Marc Besse vient approfondir le lien entre l'expérience du paysage, le territoire et le commun. Le philosophe propose

¹²⁸ En référence au terme de paysage vernaculaire tel qu'il est défini par John Brinckerhoff Jackson dans son ouvrage *À la découverte du paysage vernaculaire* (Arles, Actes Sud, 2003, première publication en anglais en 1984).

de réfléchir au paysage à partir de trois points : biens communs, commun et monde commun. Il traite la question du commun du paysage à travers l'expérience et les usages qui en sont faits, à travers les acteurs et les actions, ainsi qu'à travers la réalité physique du paysage, humains et non-humains compris. Cette réflexion est venue enrichir l'analyse du projet « Attention à la marche ! » du point de vue de son inscription dans les dynamiques et des actions menées par les différents acteurs du territoire périurbain, tout en permettant de s'attarder sur la spécificité de l'émergence du commun dans ce projet en particulier.

Pour conclure, les appuis théoriques déployés reliés aux hypothèses émises et à la problématique insistent sur les échanges constants entre le travail de terrain, d'analyse et de réflexion. Ces sources ont été constamment nourries tout comme elles enrichissaient, questionnaient, complétaient ou mettaient au point les hypothèses formulées tout au long de la recherche et le corpus analysé. Cette intrication entre les éléments a assuré la dynamique de la réflexion et l'ouverture de la problématique afin de traiter les multiples dimensions qui constituent l'analyse de projets étudiés selon l'axe « expérience – paysage – territoire ». La mise en dialogue, en complémentarité ou en contradiction des éléments théoriques avec les questionnements et les hypothèses de la recherche m'a permis le déploiement de la problématique de cette thèse en revenant toujours à sa question principale – « comment marchons-nous ensemble » - et à sa portée en termes de partage possible du territoire. À travers chacune des dimensions de l'axe principal de mon raisonnement repris ici, et avec les analyses de projets, cette problématique a été progressivement abordée pour tracer les similitudes entre les projets étudiés, mais aussi pour faire apparaître leurs spécificités, que ce soit au niveau de l'expérience vécue, de leur mise en contexte ou des relations qu'ils sont susceptibles de créer ou questionner. En suivant l'axe de la réflexion esquissée, cette thèse se répartit à travers 4 chapitres. Le premier chapitre traitera davantage les éléments d'expérience vécue du point de vue gravitaire, kinesthésique, corporel et sensori-moteur. Il mettra également en évidence les approches au paysage tel qu'il apparaît potentiellement à travers les projets. Le deuxième chapitre sera concentré sur la présentation de chacun des projets et sur l'analyse des matériaux de terrain tout en tenant compte des éléments identifiés et théorisés dans le premier chapitre. Le troisième chapitre mettra en évidence la perspective collective de l'expérience vécue au sein de ces projets, en abordant à la fois les relations formant dans le groupe de participants et à son extérieur. Le dernier chapitre récapitulera sur certains éléments énoncés dans les chapitres précédents du

point de vue de l'émergence du territoire, et formalisera ceux-ci avec un approfondissement en fonction de projets.

CHAPITRE I. QUELLES EXPÉRIENCES VÉCUES ? PERSPECTIVE CORPORELLE, GRAVITAIRE ET SENSORI-MOTRICE. PAYSAGE. OUVERTURE VERS UNE EXPÉRIENCE COLLECTIVE

Préambule

Dans ce chapitre je me concentrerai sur l'analyse des éléments de l'expérience vécue au sein de projets de mon corpus sur le plan corporel, sensori-moteur et gravitaire. Cette piste m'a paru déterminante pour répondre à la question – qu'est-ce qui arrive au participant d'un projet de marche ? Les domaines de la danse, de la chorégraphie et de l'analyse du mouvement me serviront d'appui majeur pour identifier et caractériser un nombre de processus qui accompagnent l'expérience vécue en mouvement. De surcroît, je m'attarderai sur les processus qui émergent potentiellement non seulement dans l'expérience individuelle de chaque participant, mais qui aussi permettent d'élargir le questionnement à l'expérience collective s'effectuant en groupe de participants. Chacun des projets principaux de mon corpus – « Les Promenades Blanches », « Attention à la marche ! » et « Slow Walk » - sera également étudié *in fine* du point de vue de son protocole, des façons de configurer l'expérience, des intentions des artistes et des commanditaires, ou encore des problématiques qui structurent d'une manière ou d'une autre la mise en œuvre du projet en son amont. Enfin, je m'attellerai en profondeur à la question du paysage qui figure comme un des éléments majeurs construisant la réflexion sur la totalité des projets étudiés. Je reviens à l'hypothèse que j'ai exprimée de la façon suivante : l'enchevêtrement des qualités de l'expérience vécue et située et celles de l'espace traversé produit une manière d'être au monde qui peut être qualifiée comme une expérience avec le paysage. La notion de paysage devient alors partie intégrante de la réflexion sur les modalités d'une présence située avec ce qui entoure le sujet sensible et sur les rapports qui sont susceptibles d'être produits entre chaque participant, l'espace et le groupe en mouvement sur la durée d'un projet. En m'appuyant sur des différentes dimensions qui seront intégrées au fur et à mesure des chapitres à suivre (état de l'art sur les processus corporels, sensori-moteurs et gravitaires en œuvre ; configurations de projets ; hypothèse paysagère et approches de la notion du paysage) j'analyserai les expériences vécues au sein de trois projets principaux de mon

corpus, tout en revenant sur les hypothèses mises en avant dans l'introduction, ainsi que sur la problématique. Cette dernière cherche à répondre à une question : Comment marchons-nous ensemble ? Ainsi, tout au long de cette thèse, je chercherai à comprendre comment un groupe de personnes marche et comment, en marchant ensemble, ces personnes fabriquent quelque chose avec ce qui les entoure, sur la durée d'un projet spécifique. Cette production dépasserait les limites d'une expérience individuelle pour devenir collective, tout en proposant des modalités d'une présence potentiellement partagée et commune en dialogue avec l'espace traversé et avec les autres personnes rencontrées, en relation. Ainsi, par extension, le passage de la dimension individuelle à la dimension collective de l'expérience sera abordé tout au long de la réflexion proposée dans ce chapitre, pour être davantage traité dans les chapitres ultérieurs.

En dernier lieu, en proposant les dimensions imbriquées soutenant, formant et entourant l'expérience vécue sur la durée des projets choisis, les façons de partager l'espace traversé, mais aussi de le penser, j'aborderai en partie la notion de territoire, me positionnant ainsi par rapport à la totalité de mon axe de réflexion « expérience – paysage – territoire ». Selon mon hypothèse, la présence collective dans l'espace, les manières dont elle dialogue avec les visées et intentions plus larges institutionnelles, politiques ou territoriales, ainsi qu'avec les intentions et façons de configurer et d'imaginer la place de l'expérience de la part des artistes et chorégraphes, suggèrent une manière de fabriquer quelque chose ensemble. Il s'agirait ici des façons de faire le territoire ou, du moins, d'une certaine intention territoriale. De surcroît, la réflexion sur cette notion inclut nécessairement les relations formées par le groupe marchant avec les autres personnes présentes dans le même espace. Ainsi, la notion de territoire se trouvera étendue au sens de partage de l'espace avec les autres. Toutefois, je traiterai les différents sens de cette notion et les manières dont un territoire peut émerger selon les projets dans le dernier chapitre.

Partie 1. Qu'est-ce qui (m)'advient ?

Dans cette partie je vais traiter les éléments de l'expérience corporelle, sensorielle et kinesthésique individuelle qui serait potentiellement en œuvre chez les participants des projets de mon corpus. Je vais expliciter les principales notions et processus qui sous-tendent cette expérience, en faisant émerger les axes d'analyse qui seront exploités spécifiquement en fonction de projets dans les sous-parties qui suivront. Dans un premier temps, les domaines d'appui pour cette analyse seront ceux de l'analyse du mouvement, de la danse et de la chorégraphie. Il sera toutefois question de nuancer, de contextualiser et d'indiquer les limites des apports que ces champs présentent dans le cadre de projets traités.

Qu'est-ce qui se passe quand nous sommes debout ? Quelles relations traversent notre corps ? Comment nous positionnons-nous par rapport au sol ? Par rapport à l'espace ? Que se passe-t-il quand nous nous mettons en mouvement ? Quand nous faisons un pas ? Quand nous nous mouvons avec les autres et par rapport aux autres ? Ces nombreuses questions anticipent la réflexion autour de l'expérience qui, en se développant chez chaque participant de projets traités individuellement, est aussi collective, tout en pouvant devenir commune. Si mon hypothèse est de considérer cette expérience collective en tant qu'une expérience commune, les façons dont celle-ci émergerait, à travers le temps et l'espace, et en mouvement, posent la nécessité de traiter un certain nombre de processus comme la relation gravitaire, le poids, le rapport au sol, la verticalité, l'équilibre. Ces processus, à l'œuvre dans l'expérience individuelle de chacun des participants, ouvriraient également une voie vers les manières dont l'expérience pourrait être partagée dans un groupe de marcheurs.

À travers les façons dont un participant des projets étudiés s'approprie la dynamique de son propre corps, son image, comment il projette son mouvement, dépendra sa relation au monde et à autrui. Comment donc la personne peut-elle se situer dans son propre corps, en mouvement et en lien avec ce qui l'entoure, pour pouvoir accueillir l'autre et le monde ? Plus généralement : Qu'est-ce qui nous arrive ?

Si je dois revenir à mon propre vécu, n'étant pas moi-même danseuse, quand j'ai fait mon tout premier pas lors de ma première participation au projet « Les Promenades Blanches » le 12 mai 2017 à Nantes, que s'est-il passé concrètement pour moi ? Ce que j'ai vécu s'est constitué de plusieurs dimensions successives et interconnectées. D'abord, faire le premier pas étant prise par la main par ma partenaire qui m'était

complètement inconnue, commencer le mouvement ayant la vision floutée. Progressivement, devenir plus consciente de la sensation du sol, du fait d'avoir le bassin relâché (ou tendu), l'aisance (ou alors la gêne) de la marche, éprouver l'enveloppement par ce qui m'entoure (ou mon retrait), en fonction des qualités des espaces par lesquels nous passons, leurs configurations, luminosités, textures. Ces différents éléments d'expérience soutenaient mes façons de me retrouver dans l'espace, avec ma partenaire et avec le groupe. Comment me suis-je mise en mouvement et que s'est-il passé dans la durée ? Quelle fut ma relation avec ma partenaire ? En quoi mon rapport à mon propre corps, mais aussi à l'espace et aux autres dans cet espace traversé s'est trouvé-t-il modifié ? Qu'est-ce que nous avons partagé, du point de vue corporel, sensoriel et kinesthésique, d'abord à deux, et puis, dans le groupe ?

Avant de répondre à ces questions en proposant une analyse des expériences vécues au sein de projets de marche que j'étudie, je souhaite m'attarder sur un événement, qui a précédé ce travail de recherche.

1.1. Un antécédent

Dans mon approche méthodologique, comme je l'ai indiqué dans l'introduction, il s'agit de me positionner de manière incarnée et dynamique, puisque cette recherche n'est pas une vue panoptique sur les processus qui sous-tendent certains projets à la jonction de la marche, de la chorégraphie, du paysage et du territoire. C'est une approche de celle qui se positionne à l'intérieur de ces expériences et en fait partie au même titre que les autres participants. C'est donc à travers cette implication corporelle, sensorielle, motrice et expérientielle que les processus de réflexion s'enclenchent et évoluent, avec le corps qui devient, lui aussi, progressivement, différent, par le contact avec autrui et avec le monde. Pour comprendre l'expérience d'autrui, pour ouvrir le chemin à l'altérité, il est nécessaire de comprendre comment je laisse cette altérité réverbérer en moi, à partir du moment où mon pied touche le sol avec les autres. Il ne s'agit pas non plus d'un corps neutre, mais d'un corps qui a aussi sa mémoire et son histoire.

Odile Rouquet, analyste du mouvement et enseignante, dans son ouvrage *La tête aux pieds* qui traite les questions de la corporéité en danse, avance : « Connaître quelque chose veut dire l'expérimenter concrètement¹²⁹ ». Plus loin elle ajoute : « Une réalité qui n'a pas été vécue est de même incommunicable¹³⁰ ». C'est cette première intuition, au début du travail de thèse, qui m'a guidée. À travers les projets auxquels j'ai participé, mais aussi en aval de ces expériences qui m'ont fait prendre conscience de ma corporéité, des manières de me mouvoir, le faire avec ou à côté des autres, ressentir l'espace, j'ai été amenée à estimer l'importance que ces processus ont dans ma méthodologie et dans l'analyse du vécu des autres. Une double perspective s'est esquissée à cette approche : d'un côté, elle concerne l'expérience qui a été vécue dans l'immédiateté et dont il s'agit de rendre compte par les moyens qui me sont accessibles, pour la contextualiser en vue des questions que les projets étudiés posent. Puis, au-delà de l'expérience qui est uniquement la mienne, voire au-delà de l'expérience de tout autre participant des projets de mon corpus, comprendre la nature de l'expérience du groupe et aussi plus largement, celle avec les autres.

Si je pense à l'amont de l'état d'étonnement qui m'est venu avec mon tout premier pas que j'ai fait dans le tout premier projet auquel j'ai participé, dans la salle d'accueil du centre culturel Cosmopolis, ma mémoire se saisit d'un moment que j'ai

¹²⁹ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, Paris, Recherche en mouvement, 1991, p. 7.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 8.

vécu en janvier 2016 à Paris au Centre Pompidou. C'était une exposition de l'artiste visuelle française Dominique Gonzales-Foerster. Son installation « Cosmodrome » a particulièrement retenu mon attention, par l'expérience qu'elle m'a procurée.

Soulever un rideau noir qui sépare la pièce avec l'installation du parcours de l'exposition. Emprunter un couloir étroit faiblement illuminé. Franchir un autre rideau et se plonger dans le noir de la pièce, tout à la fois en marchant sur le sol doux et sablé (fig. 4). Ce passage, ce moment court et presque imperceptible, est resté dans ma mémoire corporelle et dans l'imaginaire qui s'y est associé. Cet instant du vécu, d'un basculement inattendu d'une luminosité à l'autre, d'une qualité du sol tapissé à la matérialité douce et évanescence du sable, d'une sonorité étouffée du couloir au son cosmique et synthétisé de l'installation. Mais surtout ce moment où le corps comme s'éveille, se réajuste, s'émerveille de ce que ce passage lui fait ressentir, mais pour lequel je n'ai pas encore des éléments, voire des mots, pour comprendre ce qui m'arrive. Avec le temps passé dans l'installation mon état change. Progressivement, je m'habitue aux luminosités, je me déplace sur ce sol en appréciant sa texture. Je discerne les personnes qui m'entourent, j'aperçois leurs déplacements. Je me demande comment ils ont ressenti ce passage, ce changement dans les atmosphères, entre l'espace du couloir muséal et l'espace de l'installation. Mon rapport à cet espace se modifie, et en même temps, il garde toujours les qualités de ce premier « étonnement », ce franchissement et cette ouverture, ressentis d'abord à partir du sol et évoluant au gré de ma présence dans le milieu. J'ai pu retrouver les sensations de cet état quelques années plus tard dans mes expériences des projets figurant dans cette thèse, cet état neuf et englobant dont je n'étais pas tout à fait consciente au moment même de son apparition dans l'installation au Centre Pompidou et difficile à formaliser. Modifié et agrémenté par d'autres vécus, il continue de m'accompagner dans mon rapport à ce qui m'entoure et dans les façons dont le monde me parvient. Ma mémoire, et la mémoire de mon corps qui s'en est emparée, avant que je puisse m'en rendre compte de manière volontairement réfléchie, gardent toujours ce souvenir.



Fig. 4. Dominique Gonzales-Foerster, « Cosmodrome », Le Consortium, 2001.

Il y avait donc un changement d'ordre corporel, sensoriel et kinesthésique, ainsi qu'imaginaire, dans cet espace dans lequel je me suis retrouvée. Une transformation s'est produite. Comprendre la nature de cette transformation reviendrait à analyser non seulement ce qui m'arrive à moi, mais aussi comment cela m'arrive en lien avec ce qui m'entoure. Dans les sous-parties suivantes je chercherai notamment à élucider les différents processus qui font partie de cette dynamique.

1.2 Relation gravitaire comme lieu de changement : quels processus à l'instar du mouvement ?

1.2.1. L'avant du mouvement

Comme je l'ai annoncé en début de ce chapitre, en me basant sur ma propre expérience vécue des projets de mon corps, ainsi que sur les éléments qui ressortent des témoignages de quelques participants interrogés, je vais proposer une analyse d'une expérience qui émerge, de son évolution et de ses changements en fonction de projets. Cette expérience d'ordre corporel, kinesthésique et sensoriel se produit chez un sujet sensible en mouvement et en lien réciproque avec ce qui l'entoure et avec les autres, en situation. Ainsi la question se pose : quels processus qui font partie de l'expérience du sujet assurent cette transformation dont il a été question précédemment, et de quelle manière apparaissent-ils ?

La première piste qui s'est présentée pour moi reprend la sensation d'étonnement dans l'installation précitée et d'une sorte de basculement au passage d'une qualité de sol à l'autre. Dans ce déséquilibre momentané je suis devenue consciente du poids de mon corps et de mes appuis au sol. Dans « Les Promenades Blanches », le fait de porter les lunettes floues me fait reconsidérer mes repères et mes appuis. Les pentes et les montées, même en présence de mon binôme, revêtent une qualité différente du point de vue du ressenti de mon poids et mon rapport à la gravité. Des moments semblables accompagnent mon expérience d'autres projets de mon corps. La relation à la gravité et la sensation de mon propre poids dès le premier contact des pieds avec sol en marche deviennent donc les éléments qui permettent de commencer l'analyse de l'expérience qui est vécue en mouvement.

Dans son texte « Le geste et sa perception », le danseur et analyste du mouvement Hubert Godard avance qu'au-delà de la mécanique du mouvement qui s'effectue, et à l'instar de tout mouvement, notre rapport à la gravité contient déjà une certaine charge, émotionnelle et psychique, qui établit en quelque sorte notre rapport au monde qui nous entoure, avant toute intention. Il appelle cela pré-mouvement :

« Nous nommerons "pré-mouvement" cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. La même forme gestuelle – par exemple une arabesque – peut être chargée de significations différentes selon la qualité du pré-mouvement, qui subit de très grandes variations alors même que la forme perdure. C'est lui qui détermine l'état de tension du corps et qui définit la qualité, la couleur

spécifique de chaque geste. Le pré-mouvement agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur dans cette position¹³¹ ».

Le pré-mouvement, selon Godard, serait donc une qualité inhérente à tout mouvement, et son élément fondateur est notre relation à la gravité. La manière dont nous ressentons notre propre poids et l'attraction gravitaire contiendrait une certaine humeur qui donnerait une coloration au mouvement et influencerait notre posture, d'une part. D'autre part, la relation gravitaire serait déterminante du point de vue de la forme que ce mouvement prendra. Hubert Godard relie le pré-mouvement et l'attitude qui constitue aussi le fond affectif et émotionnel du mouvement, au-delà de sa fonction gravitaire. Le pré-mouvement se situe donc davantage dans les manières dont nous nous tenons par rapport à la gravité, comment le sujet ajuste son poids et structure avant qu'un mouvement soit effectué. Ce processus n'est pas ressenti par le sujet sensible, mais c'est un des éléments fondateurs précédant le mouvement et lui donnant une qualité spécifique : « [...] le pré-mouvement, invisible, imperceptible pour le sujet lui-même, [...] met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de son organisation¹³² ».

Marie Bardet, chercheuse en danse, qui s'intéresse particulièrement au croisement entre danse contemporaine, philosophie et improvisation, s'appuie sur Hubert Godard en ce qui concerne la notion d'attitude (dans la relation à la gravité, différente d'attitude qui est une position en danse classique¹³³). Sa réflexion s'articule autour de ce qu'est l'attitude dans le contexte du mouvement dansé. Elle la désigne comme une sorte de « pré-position » : « [...] non comme caractère inné ou comme détermination implacable, mais comme attention à l'accumulation des petits arrangements, à la prise de souffle gravitaire entonnant, donnant couleur et retentissement, intensités, au geste qui suit¹³⁴ ». Elle souligne ainsi le caractère non-figé et malléable de l'attitude, qui se situe dans le réarrangement continu de la relation au poids et à la gravité et dans les rapports qui s'instaurent avec l'espace :

« Faire l'expérience de la relation gravitaire, c'est faire l'expérience d'un changement continu, à la croisée d'un temps qui se déroule, d'un contact au sol qui roule, et de directions qui se tendent dans l'espace. Travail

¹³¹ Godard, H., « Le geste et sa perception », dans *La Danse au XXème siècle*, Ginot, I., Michel, M. (dir.), Paris, Edition Larousse, 2008, p. 236.

¹³² *Idem.*

¹³³ Mise au point indiquée par Philippe Guisgand, professeur des universités en danse et membre de mon comité de thèse.

¹³⁴ Bardet., M., *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 154.

d'affinement gravitaire d'une expérience située d'une durée de l'expérience¹³⁵ ».

Si la force gravitaire est toujours là, il importe alors de voir l'attitude comme une qualité susceptible au changement et au réajustement dans la durée et en fonction de l'espace, en mouvement, et ce, aussi si nous restons disponibles et attentifs. La notion d'attention, qui surgit dans les discours des uns et des autres, sera traitée en tant que telle dans une des sous-parties suivantes à partir de sa perspective corporelle et sensori-motrice, comme une ouverture vers soi-même et sa propre corporéité, et puis, comme une manière d'être avec le monde et les autres.

Ce que la notion d'attitude décèle au niveau de l'analyse du mouvement et de la danse, doit toutefois être recontextualisé pour les projets de marche collective avec une composante chorégraphique. Je fais une hypothèse que ce processus serait sous-jacent aux réarrangements corporels et sollicitations sensori-motrices, en lien avec les qualités du pré-mouvement, de la posture, de l'attention, ainsi que de la disponibilité. Cette dernière notion, une des préalables fondateurs de l'expérience vécue, sera traitée prochainement. Je discuterai comment les états corporels vécus puissent attester de ces changements et ajustements, à travers les témoignages des participants des projets et à travers mon propre vécu, tout en tenant compte des limites que l'approche par la danse peut poser dans l'analyse de ces expériences.

1.2.2. Devenir autre

Si la relation gravitaire constitue le socle d'une transformation dans l'expérience sensorielle et sensori-motrice, il existerait d'autres qualités qui attestent d'une capacité de changement, mais qui ne sont pas évidentes à identifier. Hubert Godard introduit ces qualités en réfléchissant aux façons dont un sujet établit une relation avec l'espace et le monde par son propre corps, et aux processus et fonctions qui y sont attenants. Si le danseur désigne le pré-mouvement comme un avant du mouvement, il désigne aussi ce qui précède le pré-mouvement et même le rapport à la gravité. Notamment, dans un entretien mené par le danseur Loïc Touzé et chercheur en art Mathieu Bouvier dans le cadre du projet « Pour un Atlas de Figures¹³⁶ », Hubert Godard identifie deux fonctions principales qui nous amènent à nous orienter dans l'espace et à avoir un rapport avec le

¹³⁵ *Ibid.*, p. 155.

¹³⁶ Bouvier, M., « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard », dans *Pour un atlas de figures*, projet de Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, accédé via <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>, entretien effectué le 7 novembre 2013, consulté en avril 2020.

monde sans intervention de volonté ou intention, mais comme des processus qui précèdent tout geste.

La première fonction ainsi désignée est la « fonction phorique¹³⁷ », qui permettrait d'avoir un premier rapport à l'altérité qui s'effectue dans son propre corps, et ce, au-delà de la gravité et de la relation au poids¹³⁸. Godard s'appuie sur la définition de la corporéité, selon laquelle cette dernière pourrait être considérée comme territoire (en opposition à la définition de la corporéité comme action)¹³⁹. Selon lui, pour qu'un geste puisse être produit, ce territoire ne peut pas rester intègre¹⁴⁰. Ainsi intervient la fonction phorique qui permet un déplacement à l'intérieur de son propre corps. Cette fonction est davantage liée à la structure psychique du sujet : Hubert Godard souligne la difficulté dans le fait de pouvoir s'ouvrir à l'altérité dans son propre corps et ainsi pouvoir « offrir mon bras au monde¹⁴¹ ». C'est un processus qui s'effectue avant le geste : « il faut que je sois capable de naviguer à l'intérieur de mon territoire, me mettre sur mon tronc, et accepter que le bras soit autre, qu'il soit dans l'altérité ou qu'il soit offert au monde ce qui revient au même¹⁴² ». La fonction phorique que Godard associe avec la notion d'habiter son propre corps, intervient pour introduire une séparation (terme utilisé par Godard) qui favorisera un partage du territoire à l'intérieur de son corps, et ainsi la capacité de donner ou d'accueillir. Ce serait le premier degré d'altérité qui est là avant la relation avec autrui quelconque. En prenant l'exemple de bras dans l'entretien, Hubert Godard performe un mouvement fluide qui insiste sur une coordination avec l'ensemble du corps.

Selon le danseur, à partir de cette première séparation qui s'effectue, les prémices du rapport à autrui s'établissent, avant que cet autrui entre dans le champ de l'action du sujet. Ensuite, c'est la deuxième fonction, haptique, qui intervient pour instaurer la relation du sujet au monde. Cette fonction porte un caractère sensori-moteur, Hubert Godard parle de plusieurs interfaces du toucher (par la peau, par les barorécepteurs du pied, par le regard). Il évoque que les sens sont associés à une motricité qui les accompagne¹⁴³. Ainsi, le danseur entrevoit un lien entre la fonction phorique qui permet d'instaurer une altérité dans son corps propre, et la fonction

¹³⁷ « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard. 2/6. Fonction phorique et fonction haptique ».

¹³⁸ *Ibid.*, 05.40 – 06.20

¹³⁹ *Ibid.*, 01.20 – 01.30.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 02.45 – 02.55.

¹⁴¹ *Ibid.*, 03.06

¹⁴² *Ibid.*, 03.20 – 03.30.

¹⁴³ *Ibid.*, 08.00 – 10.20.

haptique qui met les bases du rapport au monde¹⁴⁴. Par exemple, si nous regardons, ce n'est pas seulement notre œil qui regarde, mais nous pouvons regarder puisque notre œil est orienté par l'oreille interne. L'articulation avec l'oreille interne est ce qui va permettre au regard de voyager, d'observer, d'être ouvert au monde¹⁴⁵. La fonction haptique permettrait un rapport avec autrui, et ce rapport serait concret, il s'établirait au niveau de la tonicité qui, à son tour, modifiera la sensori-motricité de la personne, et son éventuel mouvement. Hubert Godard en donne un exemple : « Si tu demandes quelqu'un d'accueillir le monde en soi, ça va avoir une variation tonique sur le corps, ou si je fais une opération tonique de relaxation pour moi, ça va modifier mon regard. C'est quelque chose qui ne sépare plus le regard de la perception et de la motricité qui supporte cette perception¹⁴⁶ ». Il est important de souligner l'absence d'intentionnalité dans le cas de ces deux fonctions qui précèdent le geste. Elles créent ce que Godard appelle la « toile du fond » du geste et nous prédisposent au monde et à autrui, et c'est la musculature profonde qui travaille au bénéfice de cette ouverture au geste potentiel et à la dynamique de la relation au monde¹⁴⁷. Les fonctions phorique et haptique permettent de comprendre que le rapport au monde ne serait pas toujours identique ou non-changeant. L'ouverture est possible autant que d'autres manières d'être présent. Hubert Godard le souligne également avec la réflexion sur ce qu'il appelle les séparations, ou articulations fondatrices.

Selon Godard, il y a quatre articulations qui sont à l'œuvre quand le sujet se met en mouvement. Il m'a paru pertinent de les mentionner comme elles proposent des fondements nécessaires à l'analyse ultérieure des processus constituant le mouvement d'un sujet. La première articulation est la séparation entre le bas – le sens du poids venant par le sol, et le haut – le poids réglé par l'oreille interne¹⁴⁸. À partir de ces deux sens apparaît un mouvement du haut en bas, et vice versa, ou l'axe terre-ciel qui construit la verticalité du sujet. Dans le texte « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse » l'analyste du mouvement explique : « C'est la qualité de perception et de relation à ces deux champs qui nous fonde, qui crée notre autonomie [...] inspir et mouvement vers le haut, expir et mouvement vers le bas¹⁴⁹ ». Cette articulation qui nous amène à la verticalité, semble être un des éléments importants dans l'analyse des

¹⁴⁴ *Ibid.*, 10.50 – 11.10.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 14.00 – 16.44.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 33.10 – 33.45.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 18.00 – 19.35.

¹⁴⁸ « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard. 1/6. Séparations et articulations », 00.50 – 01.10.

¹⁴⁹ Godard, H., « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse », dans *Le corps en jeu*, Argueul, M. (dir.), Paris, PUF, 1992, p. 210.

expériences corporelles, kinesthésiques et sensorielles dans les projets de marche qui m'intéressent. Je traiterai par la suite comment la verticalité et le rapport à la gravité participent des manières d'être présent au monde. En lien avec cette première séparation naît une deuxième qui est celle du devant et du derrière¹⁵⁰. La troisième séparation qu'identifie Hubert Godard est la séparation gauche-droite qui, selon lui, représente une possibilité de torsion qui est aussi celle qui permet d'avoir un rapport dynamique avec l'autre (par exemple, quand on marche)¹⁵¹. La quatrième séparation que le danseur désigne comme abstraite, mais en même temps faisant partie de notre rapport au monde, se formule de manière suivante : « C'est la possibilité d'expandre mon champ de présence – je suis là, vous faites partie de mon champ de présence, ou je reviens ici, vous ne faites plus partie de mon champ de présence. [...] capacité d'expansion et de retour au centre¹⁵² ». Selon Godard, elle se positionne à l'endroit de présence au monde très variable (expansion – retour au centre). Il applique le terme de « vergence¹⁵³ » à cette articulation :

« La capacité de vergence s'accompagne au même moment que quelque chose nécessite que le gauche-droite se sépare, ce qui fait naître la musculature profonde qui me permet d'aller vers l'autre, mais sans être dans la fusion avec l'autre. [...] La territorialité de la chair (au sens de Merleau-Ponty - si vous me regardez, je vous regarde) – elle peut varier sans arrêt¹⁵⁴ ».

L'importance accordée à la musculature profonde revient dans l'analyse de cette quatrième séparation indiquée par Hubert Godard et transcrit une modalité du rapport au monde. Je retiens ainsi la pertinence de la fonction tonique qui semble nous rendre disponibles à autrui. Elle porterait donc en soi une qualité relationnelle. J'y reviendrai ultérieurement dans ce chapitre en travaillant particulièrement sur la notion de disponibilité.

Les fonctions phorique et haptique, décrites plus haut, ainsi que les articulations fondatrices désignées par Hubert Godard, ouvrent le chemin de l'altérité dans le corps propre de la personne, selon lui. Dans ce développement, à partir de plus jeune âge de la personne, surgit l'attitude : « Si on fait cette séparation à l'intérieur de moi, on va tomber dans les racines de l'attitude. Non seulement on travaille sur l'os, sur la membrane, sur les viscères, mais on travaille sur l'histoire¹⁵⁵ ». Le danseur utilise le terme « histoire » pour mettre l'accent sur la façon dont l'attitude se construit et se

¹⁵⁰ « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard. 1/6. Séparations et articulations », *op. cit.*, 01.40 – 02.30.

¹⁵¹ *Ibid.*, 03.30 – 04.20.

¹⁵² *Ibid.*, 04.25 – 04.45.

¹⁵³ *Ibid.*, 05.45 – 05.50.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 06.25 – 07.00.

¹⁵⁵ « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard. 4/6. Plasticité du corps et l'imaginaire », 02.45-03.05.

transforme et les étapes par lesquelles elle passe. Pour Godard, la seule constance dans ce développement serait la gravité (autant chez l'enfant que chez l'adulte). Il choisit le terme d'attitude plutôt que celui de posture. Cette dernière évoquerait l'« agencement géométrique », alors que l'attitude comporte le « rapport au monde particulier », qui ne serait pas d'ordre de fixité¹⁵⁶. Hubert Godard le formule ainsi : « Cette attitude ouvre un potentiel de mouvement, un potentiel d'action – donc, l'espace. C'est-à-dire, il n'y a pas "le corps – l'espace". En ouvrant le potentiel d'action, je crée la spatialité de mon propre corps¹⁵⁷ ». Le danseur insiste ainsi sur la non-séparation entre le corps et l'espace pour venir à la définition de ce qu'il appelle « spatialité ». Pour lui, le potentiel d'action du sujet est intimement lié à sa sensorialité et à la manière dont il projette son mouvement dans l'espace (il prend un exemple d'un angle dans l'espace – si la personne voit un angle, il y a le sens du toucher qui y sera associé, ce qui convoquera une manière de se mouvoir)¹⁵⁸. La spatialité se construit ainsi sur les potentiels d'action, selon Godard. De surcroît, en lien avec le potentiel d'action, il attribue un rôle phare à l'attitude et à la capacité de la personne d'y introduire le changement. Dans ce sens-là, il associe l'attitude comme qualité susceptible au changement, et l'imaginaire. Hubert Godard parle de la nécessité de « débrayer par rapport à ce qui est fixe¹⁵⁹ », ce qui constitue une image et ne permet pas un changement. Il convoque une définition du philosophe Gaston Bachelard pour qui l'imaginaire serait une faculté de déformer les images. Sans qu'il développe plus cet appui théorique, Godard considère que la capacité de perdre ses appuis, de s'éloigner des images qui se sont installées en nous traduirait le travail d'attitude¹⁶⁰. L'imaginaire en tant que capacité de transformer les images serait ainsi lié aux transformations dans la relation à la gravité. Cela revient vers ce que j'ai évoqué dans la sous-partie précédente sur le pré-mouvement lié à l'attitude. Hubert Godard considère le pré-mouvement comme un endroit où se rejoue constamment la qualité de notre mouvement, par la relation gravitaire et le sens du poids, tout en modifiant notre rapport au monde.

Pour Hubert Godard l'apparition première de l'altérité est liée aux articulations fondatrices et aux deux fonctions évoquées, traduisant ainsi les dynamiques de la corporéité propre à la personne. Dans un texte s'intitulant « Le poids de transactions » il

¹⁵⁶ *Ibid.*, 04.00 – 04.25.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 04.30 – 04.45.

¹⁵⁸ « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard. 1/6. Séparations et articulations », *op. cit.*, 12.45 – 13.15.

¹⁵⁹ « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard. 4/6. Plasticité du corps et l'imaginaire », *op. cit.*, 12.25 – 12.50.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 08.30 – 08.45.

revient à cette idée : « La première altérité ne se joue pas avec l'Autre mais en nous dans les distances maintenues entre le sens de la proprioception et du poids et les autres sens tournés vers l'extérieur à qui ils donnent sens¹⁶¹ ». Le changement est alors d'abord celui que le sujet vit dans son propre corps, auquel il se prête, et celui qui lui permettrait d'accueillir l'autre et l'espace dans lequel il se retrouve.

1.2.3. Construire un nouvel espace

En revenant sur la notion de pré-mouvement, cet arrangement se forme dans les muscles profonds qui reçoivent les informations par le sens de la pesanteur, par le contact avec le sol, et se mobilisent pour tenir l'équilibre corporel, et informer notre posture, tout en lui donnant une qualité :

« Les résistances internes au déséquilibre, qui sont organisées par les muscles du système gravitaire, vont induire la qualité et la charge affective du geste. L'appareil psychique s'exprime à travers le système gravitaire, c'est par son biais qu'il charge de sens le mouvement, le module et le colore du désir, des inhibitions, des émotions¹⁶² ».

Au-delà de la qualité gravitaire, le pré-mouvement possède la qualité affective, et ne reste pas inchangé. Le pré-mouvement du sujet, comme vient d'être discuté, est aussi un lieu de changement permanent. Il est inscrit dans une durée et dans un processus, à travers les éléments de natures diverses, et serait également lié à d'autres éléments d'ordre gravitaire : « Ce qui détermine l'organisation gravitaire d'un individu est un mélange complexe de paramètres phylogénétiques, culturels et individuels¹⁶³ ». Ainsi, une autre notion entre dans le champ de ma réflexion qui en quelque sorte regroupe ces éléments. Il s'agit du schéma postural. Selon Hubert Godard :

« La première phase de toute perception et de tout geste consiste en une prise de repères dans l'espace. La manière dont je vais m'orienter va dicter la qualité du geste qui va suivre. Cette orientation nécessite un minimum de vecteurs. [...] C'est tout un cheminement de vie à la fois esthétique et particulièrement physique qui permet de reconstruire, pour chacun, un schéma postural plus efficient à partir des données de départ liées à son histoire propre¹⁶⁴ ».

Selon Godard, le schéma postural se construit tout au long de notre vie, avec les manières de se représenter son propre corps, les habitudes sensori-motrices, la

¹⁶¹ Godard, H., « Le poids des transactions », dans *Age du corps, maturité en danse*, actes de colloque, édition Le Cratère d'Alès Scène Nationale, 1997, p. 13.

¹⁶² Godard, H., « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 237.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶⁴ Kuypers, P., « Des trous noirs », entretien avec Hubert Godard, dans *Scientifiquement danse. Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 60.

perception qui y est liée, la posture, le positionnement dans l'espace, les façons de s'y orienter. Et quand nous faisons un mouvement, le schéma postural y donne une coloration spécifique. Hubert Godard suggère que la compréhension de la manière dont le schéma postural de la personne s'est développé et est construit permet d'y introduire une transformation : « À partir du moment où on a compris que la dynamique de notre schéma postural est le premier élan ou la première pierre que l'on pose pour faire un geste ou pour percevoir, la question va être de travailler nos habitudes posturales¹⁶⁵ ». Pour tracer le fil avec la réflexion qui précédait, le schéma postural vient compléter le pré-mouvement et l'attitude qui agissent comme des endroits d'initiation d'un changement. Mais comment parvenir à ce changement, et donc, parvenir à modifier notre rapport au monde ?

Le théoricien du mouvement introduit la notion d'inhibition – il faut inhiber quelque chose pour faire ressortir un potentiel de renouveau : « Il peut aussi, dans ce pré-mouvement, s'agir d'une habitude de perception, d'une manière de regarder l'espace avant de bouger. Si la personne réussit cette inhibition, il y a chaque fois une formidable ouverture vers de nouveaux gestes, de nouvelles coordinations¹⁶⁶ ». Pour Godard, il s'agit donc d'arrêter ce qui est fixe (de la même manière qu'il réfléchit en termes d'ouverture d'imaginaire pour une transformation de l'attitude pour la production d'un nouveau geste). Est-il possible de parler d'un rapprochement avec l'inhibition, pour certains participants, dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches », quand les lunettes floues obscurcissent nos capacités de vision, et nous apprenons graduellement à prendre nos appuis sur autrui, sur nos sens, sur nos orientations par l'air ou par le son, tout en réajustant en permanence notre rapport au sol et au poids ? Une hypothèse que je propose implique ainsi que le participant de ce projet inhibe son habitude de marcher et de se mouvoir d'une certaine manière, afin de le faire autrement, aussi grâce au protocole et au dispositif utilisé.

Précédemment j'ai cité Hubert Godard au sujet de nouveaux appuis qui seraient nécessaires au changement dans les manières dont le sujet se meut et construit son rapport avec le monde. Quels processus entrent en jeu pour que les nouveaux appuis apparaissent ? Hubert Godard insiste sur l'importance de la relation dans ce processus, tout en nuancant le rôle attribué à l'inhibition. Il propose de réfléchir plutôt en termes de réorganisation qui serait liée aux manières dont nous nous construisons en tant que sujet ayant un rapport à notre corps et au monde :

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

« La question, c'est comment, à quel niveau est-ce que je peux inhiber, ou, sans exagérer la fonction d'inhibition, tout au moins réorganiser des schémas déjà existants ? C'est évident que dans l'ordre de la perception je ne perçois que ce que me permet mon dispositif sensoriel avec les lacunes liées à mon histoire et à ma fonction symbolique. C'est là où le dialogue avec une autre personne devient intéressant. [...] accepter le milieu qui bouge, que l'autre est autre, et donc à constamment réorganiser ses propres grilles sensorielles¹⁶⁷ ».

Une tension existerait donc entre notre capacité de nous organiser, de se laisser être transformé, et nos habitudes perceptives et sensori-motrices qui font partie de notre mémoire corporelle et de notre schéma postural. Le sujet sensible n'est pas neutre, il y a un avant qui peut se réactualiser dans le présent. Cela deviendrait possible, entre autres, avec l'acceptation de l'altérité, autant par rapport à l'espace dans lequel nous nous mouvons que par rapport à autrui. Hubert Godard souligne également la part de l'imaginaire dans l'ouverture vers les nouvelles organisations corporelles, et ainsi, vers un nouvel espace d'action :

« Ce qui est important, c'est qu'il s'agit d'un espace d'action, le corps pris d'emblée dans un espace imaginaire dynamique. Ce rapport à l'espace construit un schéma postural, propre à chacun, qui sert de toile de fond à l'ensemble des coordinations, des perceptions, et donc de l'expressivité. Les muscles toniques, qui sont les agents mécaniques de ce schéma postural, ne pourront moduler leur tonicité qu'au prix d'un dialogue constamment renouvelé avec nos projections dans l'espace d'action¹⁶⁸ ».

Dans la sous-partie précédente, je me suis appuyée sur la réflexion d'Hubert Godard qui concerne la spatialité qui se constitue pour à partir des potentiels d'action qui, à leur tour, traduisent le lien entre la sensorialité, la projection dans l'espace, le mouvement et l'imaginaire. Essentiellement pour lui, l'espace est alors espace d'action, comme pour le sujet il s'agit de se considérer toujours en dynamique avec l'espace où les réorganisations corporelles, kinesthésiques et sensorielles peuvent émerger. La pensée sur l'espace d'action godardien inclut la part d'altérité qui se joue à tous les niveaux de cette construction d'abord dans le corps propre du sujet (et qui commence, comme cela a été discuté dans la sous-partie précédente, par les articulations fondatrices et deux fonctions, phorique et haptique). Ce qui retentit dans le sujet de manière interne, sa posture, sa tonicité, ses mouvements qui sont associés à ses sens, font partie de la manière dont le sujet ressent son propre corps, dont réémerge sa mémoire corporelle, dont se transforme son attitude. Ainsi, selon Godard, le mouvement est une constante actualisation et en même temps projection dans l'espace. Le mouvement est implicite à notre organisation corporelle - les sens sont associés aux potentiels du mouvement,

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

même en amont du mouvement effectué. Ainsi, dans le présent, l'organisation corporelle, la structure sensorielle, le mémoire corporelle et le mouvement au présent se retrouvent en constant enchevêtrement et émergent d'une certaine manière seulement en dialogue avec l'espace dans lequel le sujet se trouve, de façon située. Il me semble que la position d'Hubert Godard sur cet aspect dialogue avec celle d'Odile Rouquet sur l'espace interne et l'espace externe et sur la dynamique toujours en renouvellement qui existe entre les deux : « L'espace interne ne peut se concevoir que si l'espace externe est construit et vice versa. Notre représentation des volumes externes reflète notre propre représentation corporelle qui est, j'insiste, une représentation vécue. Corps et environnement font partie de la même expérience¹⁶⁹ ». La chorégraphe insiste ainsi sur les échanges entre la manière dont le corps de chacun évolue et se meut et la présence dans l'espace qui ferait partie intégrante de ce mouvement. Par ailleurs, le terme de « représentation corporelle » comme une « représentation vécue », avec l'espace et avec les autres, m'intéresse. Elle rejoindrait la notion de la proprioception comme la capacité de se représenter son propre corps et les façons dont ses différents parties et éléments interagissent, tout en étant liée à la sensation de son poids et à la gravité. La proprioception serait liée aussi aux façons de se mouvoir et d'établir une relation avec l'espace environnant, à travers les contextes variables. Hubert Godard définit la proprioception comme :

« [...] le sens du positionnement spatial des segments corporels et de l'équilibre gravitaire. Cette sensibilité proprioceptive, très vite acquise, serait nourrie par les apprentissages d'adaptation à des situations nouvelles plus que par la répétition des gestes techniques¹⁷⁰ ».

La notion de la représentation qui est vécue paraît renvoyer également à la notion de la mémoire corporelle et aux habitudes corporelles et kinesthésiques, liées aux sens, aux manières de se mouvoir et être présent à l'espace dans une épaisseur, dans une temporalité non-homogène. Je reviens à Hubert Godard :

« Ces autres sens, la vue, le tact, l'ouïe, n'existent que corrélés, confrontés au cadre autoréférentiel que représente la proprioception et le sens du poids. La mémoire est faite de ces mouvements triangulés entre le moi, le corps en tant qu'objet ressenti et l'objet du souvenir vu, entendu ou touché et non d'un stockage enregistré et déposé dans une zone particulière du cerveau¹⁷¹ ».

Hubert Godard met en avant ici non seulement le lien intrinsèque entre le mouvement et les sens qui y sont associés, mais l'inscrit dans une structure ontologique

¹⁶⁹ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op. cit., p. 20.

¹⁷⁰ Godard., H., « Le poids des transactions », op. cit., p. 9.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 10.

complexe. Un changement qui est susceptible d'intervenir se traduit par les réajustements de l'attitude, du schéma postural, ce qui permet une autre tonicité, un devenir autre corporel et expérientiel, et ainsi le rapport au monde et à autrui modifié, tout à la fois s'appuyant sur l'histoire, les habitudes, ou l'état affectif de la personne. Ainsi, la notion de mémoire corporelle qui était à plusieurs reprises sous-jacente dans cette réflexion, est importante à traiter comme un autre élément pertinent, aux côtés de ceux déjà mentionnés jusqu'à là, du rapport au monde. Je m'y attarderai dans une des parties suivantes., tout en proposant un lien avec les processus corporels et sensori-moteurs qui viennent d'être évoqués ou qui seront encore traités.

1.2.4. La verticalité

Quand je me suis attardée sur les articulations fondatrices mises en avant par Hubert Godard, j'ai parlé de la ligne verticale qui traverse le mouvement du corps de haut en bas, désignant la relation entre la terre et le ciel, en lien avec la gravité. Pour revenir à la spécificité de projets qui constituent mon corpus, adressons-nous au mouvement de la marche pour mieux se présenter ce qui se passe à l'intérieur de la relation désignée. Marie Bardet énonce : « Marcher, c'est en même temps s'élever et s'ancrer ; laisser une marque et partir¹⁷² ». Un accent est ainsi mis sur le fait que quand nous marchons, nous effectuons un double mouvement – un pied qui se pose au sol et qui se détache déjà du sol à l'instant suivant. Ainsi, l'enjeu fondamental est celui de la gravité – cette force qui nous attire vers la terre et en même temps trouve son contrepoint dans le mouvement du repoussé. Poser son pied sur le sol et le soulever devient un processus dynamique qui recèle l'appui et l'envolée. Les échanges traversent l'axe vertical et assurent la dynamique du corps en mouvement :

« D'abord la gravité, le perçu pondéral, est-ce que nous ressentons le poids de notre corps de haut en bas ? Ce qui dans un second mouvement nous permettra d'être gravis, donner sens à une deuxième direction opposée que l'on appelle pudiquement anti-gravitaire, auto-grandissement ou syntropique comme opposée de l'entropie, une pulsion de vie en quelque sorte¹⁷³ ».

Sur l'axe vertical, le mouvement s'effectue du bas et réverbère dans le haut, en traversant le corps, et vice versa. C'est seulement dans cet échange et en conservant la complémentarité et l'interdépendance entre les deux sens opposés qu'il faut penser nos manières de garder la verticalité : « Naviguant dans un champ bipolaire, nous

¹⁷² Bardet, M., « Marcher », dans *Histoires de gestes*, Launay, I., Glon, M. (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p. 56.

¹⁷³ Godard, H., « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse », *op. cit.*, p. 210.

expirerons, nous chuterons d'autant mieux que nous aurons la certitude de l'expir qui suit, de pouvoir nous relever, ou mieux d'avoir préservé dans cette phase la présence du mouvement vers le haut, c'est-à-dire l'intégrité de la colonne¹⁷⁴ ». Selon Hubert Godard, la relation au poids et la manière dont le corps s'ajuste à la gravité, ainsi que sa structure proprioceptive et la capacité de chacun de se représenter son propre corps, forment une fondation qui permet de construire un rapport à l'extérieur, un rapport au monde, et ce, en lien avec les autres sens qui participent à l'établissement de ce rapport qui ne cesse pas de se modifier tout au long de la vie. Il se transforme et se construit de manière expérientielle et symbolique, en rapport avec les autres, « avec l'histoire du sujet dans sa vie relationnelle et ses intégrations symboliques¹⁷⁵ ».

« Se laisser grandir » est le nom d'un chapitre de l'ouvrage d'Odile Rouquet que je trouve fondamental dans la compréhension de l'axe terre-ciel et l'implication de la colonne vertébrale qui sert comme une image métaphorique à cet échange dynamique qui est la verticalité. Il s'agirait d'« allonger » la colonne sans pour autant l'étirer, comme le souligne Rouquet. Pour « avoir la tête dans le ciel et les pieds sur terre¹⁷⁶ », plusieurs forces entrent en jeu. C'est important de comprendre le fonctionnement de cet axe vertical qui serait responsable du rapport que nous établissons avec le monde. La chorégraphe insiste, sur l'autograndissement de la colonne : « La colonne, pour "monter", pour "s'allonger", utilise [...] les forces en présence telles que la pesanteur, la pression [...] qui provoquent la tension des éléments "tensionnels" qui l'entourent¹⁷⁷ », ce qui aura l'incidence sur les muscles de la posture. Ainsi, « [l]e désir, l'intention d'aller vers le ciel et d'aller vers la terre doit exister, mais il s'agira de "se laisser pousser", de se laisser grandir en ne parasitant pas l'action de ces forces, en sachant les réceptionner, les utiliser, en tirer profit¹⁷⁸ ». Odile Rouquet parle ainsi du processus d'allongement non pas comme d'une action volontaire (même si une intention du mouvement est bien présente), mais comme d'un ajustement progressif, qui se passe dans le corps de la personne et reste perméable à ce qui vient de l'extérieur. Toutefois, dans mon approche, une distinction doit être faite par rapport à cette tension entre l'intention et le fait de se laisser grandir en même temps. Dans son ouvrage Odile Rouquet se base principalement sur l'expérience des danseurs. Dans mon cas, il ne s'agit pas de la pratique de la danse, mais d'un certain état de corps qui émergerait

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Rouquet, O., *La tête aux pieds, op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

compte tenu de dimensions différentes, et aussi en présence dans le groupe de marcheurs. À travers certaines expériences vécues, je proposerai de voir de quelle manière et si cet « allongement » a lieu chez les participants de ces projets, et en quoi il contribue à l'expérience vécue de manière individuelle et puis collectivement et potentiellement de manière commune. Il s'agit donc de trouver un équilibre dans cet échange vertical, qui constituerait le fond de l'expérience qui s'établit, dans le rapport au sol, à la gravité et à l'orientation, en mouvement dans l'espace qui entoure le sujet, ce qui le prédisposerait à accueillir cet espace avec ses qualités et intensités. La chorégraphe remarque :

« L'homme véritablement connecté sera l'homme enraciné dans le sol, le ciel et les autres. Tous les "systèmes" du corps y participeront. Le poids du corps distribué jusqu'au sol par le biais de l'emboîtement des os stimulera efficacement les muscles de posture, et "allongera" le dos. Le sol réfléchira alors la force de la pesanteur et servira de véritable appui pour l'élan du corps vers le haut¹⁷⁹ ».

La posture est intimement liée à la distribution du poids qui, elle, dépend du rapport au sol (poids radical selon Godard) et au ciel (poids de l'orientation, par l'oreille interne)¹⁸⁰. Hubert Godard appelle « curseur » la relation dynamique qui fait partie du processus de la verticalisation de la personne. Odile Rouquet insiste sur l'équilibre dans la répartition du poids à travers le corps, ce qui permettra l'autograndissement, de manière non-volontaire : « Quand tout est relié dans et par le corps, le dos apparaît véritablement vivant et ouvert. Sa respiration le fait participer aux autres éléments du monde et lui permet de s'ajuster au moindre frémissement d'un bras, d'une jambe¹⁸¹ ». La chorégraphe parle de l'ondulation de la colonne. Dès lors, dans les projets de marche étudiés dans mon corpus, quel que soit leur protocole ou visée, le premier pas qui est fait, le premier mouvement agissant comme début d'un rapport changeant avec la gravité, oblige à considérer de plein droit cet axe vertical, notre verticalisation, le rapport entre les pieds, la tête, le bassin, la colonne vertébrale, et les échanges de forces qui s'effectuent tout au long de cette ligne et qui participent directement du rapport au monde que le participant établit sur la durée du projet. Ce rapport, de surcroît, ne serait pas homogène, mais constitué d'intensités variables et ajustements qu'il conviendra d'analyser ou du moins, de supposer, à travers les paroles des participants de ces projets.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁰ Mentionné dans la sous-partie 1.2.2. Devenir autre, p. 14.

¹⁸¹ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op. cit., p. 28.

1.2.5. (Comment) se déséquilibrer ?

Quand nous marchons, tenus par la gravité, il s'agit, d'une part, de l'axe vertical suivant lequel le mouvement se forme allant du contact au sol à l'oreille interne qui nous oriente dans l'espace, tout en étant lié à notre regard. D'autre part, il est question du croisement avec l'axe horizontal qui est celui du bassin et de la cage thoracique, de notre respiration, qui nous porte en quelque sorte vers l'avant. La personne se déplace ainsi. Une série de questions se pose. Est-ce que je marche sur un sol plat ou accidenté ? La pente est-elle glissante ? Le vent qui est fort, me désoriente-il ? Est-ce que la vitesse de mon déplacement me fait ressentir mon corps autrement ? Ces interrogations m'amènent à la notion d'équilibre. Dès que nous faisons un pas, dès que nous établissons le contact avec le sol, avec l'espace, avec les autres, nous essayons de nous tenir en équilibre. Et si l'inverse se produit ? En vue de ce qui a été dit dans cette partie, se déséquilibrer aurait comme implication de faire basculer les habitudes sensori-motrices, les manières de se projeter dans ce que Godard désigne comme espace d'action. Cela pourrait entamer une prise de risques, mais aussi mener à un renouveau de l'organisation corporelle et sensori-motrice et ainsi du rapport renouvelé au monde et à autrui.

Ainsi, prise entre deux versants, la notion d'équilibre, ramènerait, d'un côté, à la relation qu'une personne peut avoir avec autrui. Je me suis attardée sur la fonction phorique énoncée par Hubert Godard comme la première étape de l'ouverture de soi vers autrui, avant même que cet autrui apparaisse dans le champ de l'action du sujet. La fonction haptique, à son tour, ouvre le sujet à autrui dans un rapport au monde élargi. Et dans ce rapport haptique, dans le « toucher du monde » (cf. Hubert Godard), les sens sont associés aux façons de se mouvoir. C'est aussi avec cette fonction haptique que nous pouvons rejouer nos appuis dans le monde en allant à son exploration, sans que cela soit commandé par l'intention. Ceci influencera notre musculature profonde, et créera un changement dans notre schéma postural, dans notre attitude, ce qui informera notre manière de nous mouvoir dans l'espace et de l'accueillir en nous. Je mentionnais précédemment la remarque d'Hubert Godard selon laquelle le changement dans l'attitude ne serait pas possible sans la perte des appuis pour avoir potentiellement un rapport renouvelé à l'espace et à autrui. Il s'agirait d'un processus d'ouverture qui traversera autant les pieds, les mains, la peau, etc., et ce, dans la qualité de la relation au poids, à l'échange gravitaire et donc à l'équilibre/déséquilibre.

Odile Rouquet, en parlant des techniques utilisées dans l'ideokinésisme¹⁸², propose des outils pédagogiques destinés à ce que les danseurs puissent avoir de nouvelles organisations corporelles. Un de ses conseils concerne la perte d'équilibre, le déséquilibre, ce qui se situe au cœur de la relation gravitaire et de la verticalité. Selon elle, « désorienter, prendre des risques, utiliser le déséquilibre offrent encore d'autres moyens de provoquer des changements¹⁸³ ». Il ne faudrait pas toutefois comprendre les termes comme trouble, peur, déséquilibre comme des choses qui déstabilisent. Odile Rouquet introduit cette nuance dans sa réflexion : « Le contraire de la sécurité, c'est d'avoir peur et la peur fige tout mouvement¹⁸⁴ ». C'est plutôt d'être ouvert à ce qui nous arrive, et s'accorder avec l'environnement qui nous entoure. Être attentif aux manières dont cela va intégrer le champ de notre expérience corporelle, sensorielle et imaginaire, tout en étant disponible à et en dialogue réciproque avec les changements que cela peut induire. Il sera question à travers les projets de mon corpus de voir comment la notion d'équilibre puisse être traitée à partir de ce qui émerge dans l'immédiateté et dans la durée de l'expérience. La chorégraphe énonce :

« [l]e corps dans ce double regard de retour sur soi et d'ouverture vers le monde sera cette Forme plastique dont toutes les cellules prendront en compte un nouvel état, un changement d'intensité, d'amplitude d'une force. [...] Le mouvement n'est autre que ce processus, cette série de transformations de relations, cet ajustement constant à ce qui est proposé¹⁸⁵ ».

Ainsi, la corporéité d'un sujet (je reprends le sens qu'Hubert Godard y attribue) est non seulement considérée dans une relation dynamique avec ce qui l'entoure et devient partie de son mouvement, mais le potentiel transformateur de sa présence relationnelle au monde est souligné.

¹⁸² Ideokinésisme est une technique du corps développée par Mabel Todd au début du XX^e siècle qui utilise l'imaginaire et la représentation du mouvement afin de travailler sur la posture, l'équilibre, la fluidité du mouvement. Source : <http://www.ideokinesis.com/>, consulté le 17 mai 2023.

¹⁸³ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

1.3. Disponibilité comme qualité de présence

L'appui sur la dimension gravitaire de l'expérience du mouvement m'a ramenée vers son processus sous-jacent qui est celui de disponibilité. Mais comment est-il possible de comprendre que la disponibilité a lieu, ou n'a plus lieu ? Si je veux me rendre disponible ou si je suggère que quelqu'un est disponible, qu'est-ce que cela veut dire en termes de présence corporelle et sensori-motrice, et de relation avec l'environnement et avec autrui ? Dans cette sous-partie, je définirai ce terme et j'analyserai les différentes manières de parvenir à la disponibilité.

Dans mon approche, la notion de la disponibilité doit être traitée à partir d'une perspective double. D'une part, il s'agira des étapes de son émergence et de ses qualités en tant qu'élément de présence, à travers les expériences vécues selon les projets de mon étude. D'autre part, la disponibilité est aussi une notion qui fait pleinement partie de ma méthodologie et positionnement en tant que chercheuse. La compréhension de la disponibilité en tant qu'élément de méthode, de surcroît, peut être éclairante dans l'analyse d'émergence de cet état dans l'expérience vécue au sein des projets en question (par exemple, dans l'analyse de l'expérience de la chercheuse).

1.3.1. L'apport de la disponibilité en tant qu'élément de méthode

Je souhaite d'abord m'attarder sur ce deuxième élément qui questionne la disponibilité comme outil méthodologique dans l'approche du terrain. Dans l'optique des projets constituant le corpus de mon étude, dès le premier abord, j'ai décidé de participer personnellement aux projets (ce qui diffère de la participation uniquement observatrice) ce qui est un des éléments principaux de ma méthode de terrain. La complexité de cette approche se situe dans la capacité de vivre l'expérience de manière non-biaisée par ce que la chercheuse (moi-même) peut savoir sur un projet concret (recherches préalables, matériaux d'analyse de certains projets expérimentés). Quand je dis « non-biaisée », j'entends particulièrement le fait de ne pas entraver l'expérience qui peut être vécue dans l'immédiateté par la connaissance préalable portant sur son expérience possible (par exemple, à travers les témoignages déjà existants). Il s'agit de se mettre en disponibilité de ce qui arrive et de ne pas se distancier, toutefois, de savoir prendre une distance critique dans l'analyse du vécu par la suite. C'est en se positionnant toujours dans cet entre-deux, sans qu'il y ait un penchant d'un côté (rester

dans la description du vécu subjectif) ou de l'autre (regard externalisé qui ne prendrait pas en compte ce qui a été vécu en situation, par les autres et avec les autres et par la chercheuse elle-même) que ce volet méthodologique et ses outils ont pu trouver leur formalisation dans ce travail.

Ainsi, dès lors, quelle place l'expérience personnelle corporelle, sensorielle, kinesthésique et imaginaire, prend-elle dans cette approche ? Et notamment, pourquoi le processus de disponibilité, que je considère être une des composantes et prémices fondatrices de l'expérience vécue, est aussi un élément fondateur de la méthode exploitée ? Une différence doit être faite entre la volonté de se rendre disponible lors du projet et la disponibilité qui émerge. Il n'y a pas besoin pour autant de trancher entre les deux – nous pouvons avoir une intention d'être disponible, et à un moment donné (imperceptible même pour nous-mêmes) cet état s'installe progressivement. Pourquoi est-ce important de l'éprouver en tant que chercheuse ? Une ouverture vers autrui et vers l'espace, les dynamiques réciproques entre ce qui émerge dans mon expérience sensori-motrice et corporelle et les manières dont l'espace devient partie de mon champ d'action, me permettent, en termes du vécu, de me rapprocher de l'expérience qui serait potentiellement vécue par d'autres participants de projets expérimentés. En termes de ce qui est partagé, en me positionnant avec les autres, et non pas à l'extérieur de l'expérience, la disponibilité m'ouvrirait à un vécu avec autrui, et avec le groupe, en interrogeant ainsi une expérience collective et commune. Toutefois, mon vécu ne sera pas identique à celui d'un autre participant, ma situation ne sera pas celle d'un autre participant, et elle devra être traitée en tant que telle.

1.3.2. Quelles prémices de la disponibilité ?

Certains projets, à l'instar de leurs protocoles et dans la manière dont l'expérience se déroule, nourrissent la capacité de se rendre disponible (j'y reviendrai avec les analyses de projets). Mais les protocoles ne sont pas la seule condition à ce que la disponibilité puisse émerger. Le lien entre la manière dont nous ressentons notre propre corps, dont notre attitude et tonicité changent, dont notre corps se réorganise, et la manière dont l'espace traversé et vécu avec les autres nous parvient, font que notre expérience corporelle et sensori-motrice peut progressivement s'imprégner de la qualité qui sera celle de la disponibilité.

Si la notion de disponibilité est théorisée dans le domaine de la danse ou du moins, des diverses pratiques corporelles et du mouvement¹⁸⁶, les choses peuvent nous arriver et nous pouvons nous en rendre compte, au moment même ou *a posteriori*, sans forcément avoir déjà pratiqué ces états de présence, comme le font les danseurs ou chorégraphes. Certains témoignages recueillis chez les participants aux projets de mon corpus où les qualités du mouvement et les états corporels qui sont décrits (notamment en ce qui concerne « Slow Walk » et « Les Promenades Blanches »), permettent de formuler cette hypothèse. Il faudra alors étudier de plus près les conditions concrètes du déploiement du processus de disponibilité. Quelles en sont des temporalités ? Intensités ? Comment se rendre disponible pour devenir présent à l'espace et aux autres ? Qu'est-ce qui conditionne cet état ? Quel est le rôle de la configuration même du projet et la manière dont l'expérimentation est encadrée (protocole, présence d'artistes et d'autres personnes qui accompagnent le groupe) ? Qu'est-ce qui se crée dans l'échange entre l'espace traversé, notre mouvement (chacun individuellement et tous ensemble) dans celui-ci et avec les autres ?

Dans l'expérience vécue sur la temporalité du projet, si nous pouvons penser que la disponibilité serait un processus doux et progressif, il peut tout autant être accompagné par un effort, et plus encore, par le fait de quitter sa zone de confort, prendre le risque, et perdre l'équilibre, métaphoriquement et littéralement. Se rendre vulnérable au point de traverser une transformation. Être prêt au changement d'états et modes de présence (ou plutôt, ne pas prévoir, laisser advenir). La disponibilité n'est pas acquise d'office, voire difficile à éprouver. Comme l'affirment la chercheuse en esthétique Catherine Grout et la chorégraphe Micheline Lelièvre, « [i]l faut se le permettre ou en avoir la possibilité¹⁸⁷ ». Quelles peuvent alors être les conditions du développement de cette qualité ?

Notre état de présence n'étant pas homogène ou aligné dans la durée, une question se poserait alors : est-ce que la disponibilité peut également émerger comme une capacité d'accueillir ce qui dérange, déstabilise ? Ou sinon, si ce n'est pas la disponibilité, quel est cet état ? Une fois apparue, fera-t-elle toujours partie de notre expérience sur toute la durée du projet ? Et comment passons-nous de la disponibilité aux autres états ? En termes de projets étudiés, quelle incidence ces changements

¹⁸⁶ Je parlerai ici de certaines de ces approches qui m'ont informée dans l'analyse de cet état, en particulier, celle de Benoît Lesage. Catherine Grout travaille également sur cette notion.

¹⁸⁷ Grout, C., Lelièvre, M., « Conversation autour de l'expérience et de ce qu'elle fait à la recherche », dans *Au tournant de l'expérience. Interroger ce qui se construit, partager ce qui nous arrive*, Younès, C., Bodart, C. (dir.), Paris, Hermann, 2018, p. 119-126, p. 123.

auraient-ils sur la totalité de l'expérience ? Comment pouvons-nous repositionner ce qui surgit à ce niveau fin, personnel, et élargir cette présence à la présence avec le monde et avec les autres, collectivement et de manière commune ?

1.3.3. Comment la disponibilité peut-elle émerger ?

Toutefois, si nous pouvons dire si nous étions disponibles ou pas (ou du moins suggérer que notre état était celui de la disponibilité à un moment ou autre du projet), il faudrait dans un premier temps comprendre ce qu'elle représente concrètement en termes des ressentis corporels, sensori-moteurs et imaginaires et en tant que mode de présence au monde et aux autres, sous une perspective relationnelle.

Pour avoir un premier appui dans cette définition, je souhaite m'adresser au spécialiste de psychomotricité et danse thérapie Benoît Lesage qui positionne la disponibilité au croisement entre verticalisation, appuis et tonicité. Dans son article « Mémoires d'appui : chronique d'un acte fondateur » dans la revue *Repères, cahier de danse*, il revient sur l'historique du processus de verticalisation à partir de plus jeune âge jusqu'à l'âge adulte. Il théorise les façons dont l'évolution du sujet sur son axe vertical et les changements dans la prise des appuis modifient la tonicité et ainsi, la disponibilité sensorielle et motrice. En préface à cet article, la rédactrice en chef du numéro et chercheuse en danse Marie Glon écrit : « Rien de plus simple, et rien de plus complexe, que le fait de prendre appui pour s'ériger¹⁸⁸ ». Deux mots déterminants sont à relever : appui et s'ériger, qui pointent à nos manières de nous verticaliser, en nous positionnant dans l'échange entre la force de la gravité et le potentiel d'aller vers le ciel. Mais comment prendre ses appuis ? Comment rester vertical ? Comment rester véritablement situé entre deux pôles ? Il semblerait que c'est à ce moment-ci que la notion de disponibilité peut apporter les clés à une lecture du corps en mouvement présent au monde.

Dans la partie précédente, j'ai étudié la manière dont l'axe vertical, l'équilibre et la relation gravitaire participent à notre rapport au monde. Si quelque part la notion de disponibilité a été mentionnée ou sous-entendue, je n'ai pas explicité ce processus, ou cet état. Ici je vais revenir sur ces processus déjà évoqués en lien avec cette fonction autant physique que relationnelle qu'est la disponibilité.

¹⁸⁸ Glon, M., « Mémoires d'appui : chronique d'un acte fondateur », entretiens avec Benoît Lesage, dans *Repères, cahier de danse*, N° 33, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2014, p. 3.

Benoît Lesage articule la manière dont nous prenons nos appuis et notre capacité, voire nécessité, de ne pas rester fixe, rigide. Il faudrait pour cela prendre nos appuis, mais aussi pouvoir repousser le sol, changer le rapport avec la gravité : « S'il y a quelque chose à apprendre, c'est donc à se déprendre d'habitudes qui contrarient notre façon d'habiter corporellement le monde. On découvre [...] que c'est en lâchant du poids, en le laissant s'écouler dans le corps pour reprendre certaines images, que s'éveillent des réponses de repousser¹⁸⁹ ». Une telle vision des processus de prise d'appuis et des manières de se retrouver dans le monde dialogue avec les points de vue que j'ai évoqués précédemment sur les notions d'équilibre et déséquilibre, de schéma postural, d'attitude, et plus largement du potentiel de faire basculer ou réarranger ses dispositions corporelles. Les auteurs précédemment cités (Odile Rouquet, Marie Bardet, Hubert Godard) insistent sur la nécessité d'une transformation et d'un renouveau dans les manières de se mouvoir, ressentir son propre corps et ainsi avoir un rapport renouvelé avec le monde. Ces différents processus trouvent leur origine dans la relation avec la gravité qui devient ce lieu de changement, comme l'indique également Benoît Lesage.

Le psychomotricien désigne l'endroit, ou plutôt le système de relations, dans lequel ces processus deviennent possibles, qui est la tonicité, ou le tonus musculaire. Odile Rouquet, à son tour, considère le tonus musculaire d'être la « toile de fond du mouvement¹⁹⁰ ». Plus précisément, selon elle, « le tonus est cet état du muscle sous-jacent à son action, "cette activité du muscle en repos apparent" qui ne dépend pas de la condition en tant que telle du muscle mais de l'ensemble du système neuromusculaire, de la coordination de l'ensemble¹⁹¹ ». En écho à ce positionnement, Benoît Lesage, quant à lui, en s'appuyant sur la théorie de rééducation de Bertha et Karel Bobarth, énonce que « le tonus est la disponibilité d'un muscle à se laisser étirer. En fait, la notion de tonus déborde le système musculaire ; chaque cellule, chaque système vivant répond à une double nécessité : se différencier et s'individuer, mais rester en lien¹⁹² ». Je conclus de cela que, premièrement, le tonus est une qualité physiologique, il est musculaire. Le muscle peut s'étendre en répondant à l'étirement, en se rendant disponible. Toutefois, le muscle ne sera pas à considérer de façon isolée. Il est relié aux systèmes et dynamiques du corps entier. C'est un échange qui s'appuie toutefois sur les fonctions spécifiques des parties du corps, des organes, des systèmes corporels, sur la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁰ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹² Glon, M., « Mémoires d'appui : chronique d'un acte fondateur », *op. cit.*, p. 3.

« coordination de l'ensemble », évoquée par Odile Rouquet. Continuons avec Benoît Lesage. Selon l'auteur, la tension doit s'établir d'abord en interne, « il faut marquer une limite et polariser l'espace en dedans/dehors¹⁹³ », entre les systèmes du corps, et le muscle en question, qui seront alors en échange : « il faut établir un niveau de tension interne, qui doit pouvoir fluctuer¹⁹⁴ ». Mais ce dialogue dedans/dehors n'est pas suffisant pour que notre tonus puisse fluctuer, ce dedans/dehors est aussi la manière dont notre corps dialogue avec le monde : « Il faut en effet répondre aux variations de pression externe, mais aussi appuyer sur le monde¹⁹⁵ ». La problématique de la tonicité approchée de cet angle résonne avec la réflexion qu'Odile Rouquet mène sur la différenciation entre le changement d'état et le changement de position, et sur la place que prend le rapport au monde et l'attention à ce qui nous entoure dans cette dynamique du changement :

« Changer d'appuis, c'est être capable de laisser se modifier la Forme du corps en réaction à un changement de stimulus, à un changement d'état. On peut en effet changer de place dans l'espace, changer de forme, mais apparaître toujours le même. Le corps ne s'est pas ajusté à ce nouveau rapport de forces, à cette nouvelle interaction, à ce nouvel état, à ces nouveaux appuis. Pour être capable de le faire, il faut reprendre un travail sur ce qui induit un tonus musculaire à savoir la relation avec ce qui m'entoure, avec les forces qui s'exercent sur moi¹⁹⁶ ».

La chorégraphe attache donc une importance primordiale à la capacité de la personne de modifier ses états corporels qui serait ancrée dans la relation avec ce qui nous environne et que nous instaurons à travers notre tonus musculaire et la prise d'appuis. Cette transformation doit prendre place dans le corps entier, dans sa relation avec le monde, sinon, elle ne sera qu'un changement de position. Ce point de vue est corroboré par Benoît Lesage qui suggère qu'« il est [...] préférable de parler de tonicité, c'est-à-dire de la fonction de modulation du tonus en tant que dialogue avec le monde¹⁹⁷ ». À partir de la première signification de la disponibilité comme capacité physiologique du muscle à s'étirer, en lien avec les systèmes corporels, nous passons au sens plus ouvert de ce terme qui reflèterait notre présence dans le monde et échange avec celui-ci, dans les façons dont nous nous y situons et nous nous mouvons, en prenant nos appuis et nous laissant être transformés corporellement et sensoriellement :

« La construction du corps passe donc par l'élaboration d'une tonicité en lien avec la disponibilité et la vigilance. Nous sommes sans cesse affectés

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ Rouquet, O., *La tête aux pieds, op. cit.*, p. 31.

¹⁹⁷ Lesage, B., « Mémoires d'appui : chronique d'un acte fondateur », *op.cit.*, p. 3.

par ce qui nous entoure : sollicités, intéressés, menacés, confortés, confrontés... En retour, nous affectons le monde. Par ces fluctuations, ce qui advient autour de moi m'affecte et résonne dans mon corps¹⁹⁸ ».

Ainsi, la disponibilité et la tonicité se trouvent intimement liées à travers les processus et les étapes qui parcourent notre corps dès sa verticalisation et la manière de prendre ses appuis, et évoluent en fonction de notre état de présence, et de notre capacité et ouverture vers des réarrangements corporels et sensoriels, et ce, dans une approche non-intentionnelle : « Ce processus qui se joue dans la première année laisse des traces. Chacun de nous a sa signature tonique posturale, qui cristallise la mémoire de ce travail de rassemblement et de verticalisation. Pour modifier un habitus postural, il ne suffira donc pas de le décider¹⁹⁹ ». Attardons-nous sur le sens qui peut être attribué à la notion d'intentionnalité dans le contexte de l'émergence de la disponibilité, ou alors des manières de changer le tonus postural qui ne « se décident » pas, si je reprends la formulation de Benoît Lesage.

1.3.4. Approche non-intentionnelle

Précédemment j'ai étudié les processus d'ordre corporel, gravitaire et sensori-moteur qui se déploient sans qu'il y intervienne une volonté ou une intention. Du moins, l'émergence d'un certain état corporel peut témoigner d'une disparition ou d'un relâchement de l'intention. En m'appuyant sur la réflexion d'Hubert Godard sur la fonction phorique du corps et sur les qualités du pré-mouvement, j'ai émis une hypothèse qu'un certain rapport au monde et à autrui s'établit, en amont de toute intention.

Marie Bardet, en analysant ce que l'intention entend dans les pratiques de l'improvisation en danse, insiste sur le fait que « [l']intention bloque ce qui roule parce qu'elle s'intercale entre les choses et leur élan ; elle est en définitive une médiation "trop forte", la médiation de la communication volontaire de l'intention²⁰⁰ ». Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas d'intention pour une effectuation d'un geste dans la pratique d'improvisation. Il y aurait une suspension d'intention dans les manières d'envisager sa forme et contenu comme une matière définie, dans son actualisation constante au présent.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 3-4.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰⁰ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie, op. cit.*, p. 148.

La différence entre l'improvisation et l'expérience marchée telle qu'elle est vécue dans les projets que j'étudie doit être indiquée en ce qui concerne l'intention. Il y aurait toujours en premier lieu une intention plus ou moins définie à l'instar de l'expérience du projet. Cette intention peut se traduire par une simple curiosité de participer dans un événement, par la volonté d'expérimenter une pratique inconnue, de parcourir la ville ou autre espace d'une manière inhabituelle, de suivre un proche ou un ami qui a proposé de participer à l'événement, de connaître mieux ou découvrir le travail d'un artiste. Nous pouvons parler de toute une panoplie des intentions individuelles qui amènent tel ou tel participant vers le projet concret. Ce sont les intentions préalables à l'expérience même qui peuvent inciter à une certaine posture de départ, mais elles semblent être d'un ordre différent que l'intention inhérente à la mise en mouvement et à son évolution sur la durée du projet.

Une tendance inverse est aussi possible : si je ne veux pas prévoir ce qui va m'arriver en chemin, ne s'agirait-il pas ici d'un certain degré d'intention pour ne pas avoir d'intention ? Par exemple, dans le projet « Slow Walk », j'ai décidé de participer à la totalité du projet, de ne pas faire de pauses, de ne pas sortir du groupe, de suivre le protocole tel qu'il est proposé. Les témoignages de deux participantes avec lesquelles j'ai parlées, révèlent des décisions similaires. Ce sont donc des intentions qui précèdent le projet à l'instant même de son déroulement, voire structurent en quelque sorte son expérience en amont. Mais la transition entre ce qui est d'ordre du volontaire, souhaité, défini, et ce qui est d'ordre de l'immédiat, progressif et non-réfléchi, représente un intérêt particulier en termes d'expérience vécue. Ce qui arrive au sujet corporellement, sensoriellement, kinesthésiquement et à travers des rapports variés (aux espaces traversés et leurs qualités, éléments matériels, ambiances, aux autres personnes du groupe, aux passants) ne pourrait pas être commandé par cette volonté, et se développe avec les manières dont la personne devient progressivement ouverte et présente à ce qui l'entoure.

1.3.5. Parvenir à la disponibilité

En s'appuyant sur la notion introduite par Godelieve Denys-Struyf, kinésithérapeute, Benoît Lesage réfléchit sur ce qui est désigné comme « disponibilité optimale » : « L'appui s'équilibre (ni trop à l'avant, ni trop à l'arrière du pied) lorsque la tension prédomine dans les chaînes médianes, ce qui correspond selon Struyf à la

disponibilité optimale, liée à l'éveil de la musculature profonde²⁰¹ ». Cette disponibilité, qui n'est ni concentrée en avant, ni en arrière, mais agissant comme une qualité qui traverse notre corps et qui permet un changement, serait à l'image du pré-mouvement godardien. À partir de cette disponibilité reliant le tonus et les appuis, apparaît notre capacité d'allègement qui caractérise quant à elle notre manière d'être présent au monde de façon ouverte, un laisser-être. Hubert Godard a théorisé que le dialogue avec le monde qui traverse l'axe vertical, serait d'autant plus riche si, à travers notre capacité de s'ancrer dans le sol, nous pouvons également grandir vers le ciel. De la même manière, Benoît Lesage insiste que « si la structure d'enroulement ne nourrit pas celle du repousser, le sujet manque d'envol et semble se confiner dans un trop d'appuis²⁰² ». La recherche d'équilibre dans le mouvement entre les deux pôles semble donc être une condition d'émergence de la disponibilité.

Jusqu'à ce moment-ci, j'ai rapproché deux perspectives qui me semblent dialoguer, celle du psychomotricien Benoît Lesage et celle de la chorégraphe Odile Rouquet. Il faut toutefois introduire des nuances concernant ces deux auteurs. Ils se rapprochent dans leurs manières de traiter la question du rapport du corps et de systèmes corporels avec le monde, d'insister sur l'importance de changer nos organisations corporelles. Toutefois, Odile Rouquet n'utilise pas le terme de disponibilité en tant que tel. L'importance de la tonicité dans le développement des états corporels et dans le mouvement, est, quant à elle, bien présente dans les deux approches.

En insistant sur la primordialité du tonus musculaire dans la production d'un mouvement, Odile Rouquet parle davantage en termes de réarrangements corporels. Benoît Lesage exploite davantage le degré « zéro », comme je l'appellerais, qui précède tout changement visible. Le tonus musculaire est présent dès notre pré-mouvement comme une sorte d'ouverture vers le mouvement. Du point de vue de la psychomotricité, Benoît Lesage va plus loin dans les considérations de l'influence des changements de la tonicité qui induisent la disponibilité en attachant au système musculaire le rôle de l'« espace transitionnel » entre les dispositions corporelles et les états émotionnels :

« Le système musculaire, véritable antenne émettrice et réceptrice, module sans cesse le niveau de disponibilité et la réponse expressive aux impressions reçues. En ce sens, il est un espace transitionnel, un lieu d'accordage qui me rend plus ou moins sensible, affectable, et qui me permet

²⁰¹ Glon, M., « Mémoires d'appui : chronique d'un acte fondateur », *op.cit.*, p. 5.

²⁰² *Idem.*

d'actualiser mes états psychiques. [...] la modulation tonique et posturale est partie intégrante des états émotionnels et des affects²⁰³ ».

Le tonus musculaire et les processus corporels qui l'accompagnent se retrouveraient directement liés aux dispositions affectives d'un sujet sensible. Avec cette perspective-là, la disponibilité comme état corporel et dynamique s'imprégnera également de la coloration émotionnelle. « Le système musculaire est un haut lieu d'ajustement, une antenne proprioceptive, c'est-à-dire une interface [...]. C'est aussi un lieu qui fait signe et signal, un émetteur, qui informe autrui de nos états affectifs, de nos dispositions²⁰⁴ ». En attribuant une qualité affective au système musculaire et ainsi à l'état de disponibilité qui peut en émerger, Benoît Lesage exprime un point de vue qui se rapproche de celui exprimé par Hubert Godard concernant la charge affective du pré-mouvement. De surcroît, le psychomotricien semble souligner la qualité relationnelle de la disponibilité, la considérant comme une manière de communiquer avec autrui.

Pratiquement, comment la disponibilité nous parvient-elle comme état de présence au monde ? Dans son article « Le sentir : du fondement au politique. Pour une considération de l'horizon et d'un sol commun » Catherine Grout interroge la notion du politique à travers les manières d'être présent au monde, et les implications de cette présence pour le projet de paysage. Ainsi, elle explicite sa pédagogie dans le cursus des étudiants-paysagistes où elle met en avant que la « présence à soi et au monde ainsi que [le] rapport au sol et à l'horizon²⁰⁵ » permettent d'envisager un fondement commun et ainsi être porteurs d'un projet de paysage. Dans ce texte l'auteure travaille ainsi la notion de disponibilité comme un préalable et partie intégrante d'une présence située au monde.

La méthodologie qu'elle met en place pour les étudiants-paysagistes s'organise en deux étapes. La première concerne le moment de préparation : « une sorte d'échauffement nécessaire pour aider à la concentration sans fixation, et pour que chacun.e trouve son rythme et son chemin pour s'y mettre²⁰⁶ ». Puis, la disponibilité serait ce qui arrive lors des expérimentations proposées (par l'enseignante ou par ses intervenants) et « concerne la durée ainsi que la qualité d'attention : être disponible pour laisser venir ce qui arrive : à la fois ce qui est proposé dans le cadre d'un protocole

²⁰³ Lesage, B., « Pour un corps imaginant », dans *Psychosomatique relationnelle*, N° 5, 2015, p. 17.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁵ Grout, C., « Le sentir : du fondement au politique. Pour une considération de l'horizon et d'un sol commun », dans *Projets de paysage*, N° 18, accédé via <https://journals.openedition.org/paysage/1055>, consulté le 13 juillet 2021.

²⁰⁶ *Ibid.*

expérientiel tout en se rendant disponible à soi-même et à l'environnement²⁰⁷ ». Ce point m'intéresse particulièrement, comme il permet de mettre en perspective la manière dont la disponibilité pouvait apparaître dans l'expérience de participants de certains projets de mon corpus qui mettent en place un protocole bien spécifié (comme « Les Promenades Blanches » et « Attention à la marche ! ») qui chercherait (avec les différences d'un projet à l'autre) à ce que la disponibilité émerge. Comme je l'ai présenté avec le raisonnement de Benoît Lesage, la disponibilité est un état concret, ancré dans le corps et son échange avec le monde et les autres :

« Avec la disponibilité, il s'agit de porter son attention sur la manière dont nous nous organisons chacun.e en notre rencontre et contact avec le monde et autrui ainsi que sur ce qui se passe alors, comment l'espace lui-même se modifie. Seule l'expérience permet d'envisager que ce qui est corporel, ce qui est du côté d'un mode d'être, est très concret et concerne le poids, l'effort, la respiration, les relations tonico-posturales, la boucle oculomotrice. Il s'agit de l'éprouver²⁰⁸ ».

La chercheuse insiste d'une part, sur le lien intrinsèque entre l'émergence des processus corporels et la relation que nous établissons avec le monde. De l'autre côté, elle évoque la primordialité de la disponibilité dans l'ouverture au monde et dans le développement de ces processus concrets, d'où l'utilisation du terme « éprouver ». Ce qui nous arrive quand nous nous rendons disponibles à notre propre corps et à ce qui nous entoure est ressenti à travers notre corps entier ; les réorganisations et changements dans notre proprioception, notre relation au sol, notre tonicité, sont éprouvés dans l'immédiateté de notre rapport avec le monde toujours renouvelé. De surcroît, « associée à la disponibilité en tant qu'accès à ce qui est éprouvé et qu'ouverture au monde, se situe la question essentielle de la relation à autrui²⁰⁹ ». La qualité relationnelle devient ainsi partie intégrante de l'état de disponibilité. Dans le cadre de projets étudiés dans cette thèse, la façon dont nous nous mouvons, dont nous laissons l'espace retentir en nous et nous transformer corporellement et sensoriellement, aurait une influence sur notre manière de nous retrouver avec les autres - les gens qui marchent avec nous, mais aussi, ceux que nous rencontrons de manière éphémère, ceux que nous croisons d'un clin de l'œil dans notre espace d'action, ceux qui nous regardent. Les relations avec les autres peuvent porter des formes différentes : nous pouvons être disponibles et accueillir autrui, l'inclure dans notre expérience, et nous pouvons également le dispenser de notre attention, ne pas avoir un échange avec lui, voire l'exclure de manière délibérée. Et ceci

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

est à étudier autant au niveau de l'expérience individuelle, que collective, en tant que groupe.

Dès lors, une question peut être posée quant aux processus d'émergence d'une disponibilité dans le cadre de projets de marche étudiés. La disponibilité, est-elle un préalable de notre relation avec autrui ? Ou à l'inverse, serait-elle possible grâce à une présence dans un groupe, aux côtés des autres, ce qui contribuerait à notre transformation et permettrait de nous rendre disponible à ce qui nous entoure ? Ces deux questions semblent se croiser plus que s'exclure et il m'apparaît pertinent de considérer cette double entrée pour comprendre l'émergence de mode de présence ouvert et non-intentionnel en mouvement avec le monde, selon les projets. Il semblerait que d'un projet à l'autre ce qui arrive à chaque participant aurait des allures différentes. Ne serait-ce pas parce que je suis tenue par la main et guidée par ma partenaire dans « Les Promenades Blanches » à Nantes que je peux me mettre en confiance et ainsi laisser advenir ce qui m'arrive ? Ou alors, dans « Slow Walk » l'état de présence en ouverture et en dialogue avec ce qui m'entoure qui m'arrive progressivement, donnerait-il une assise plus sûre à ma capacité de me retrouver en correspondance avec les inconnus qui marchent à mes côtés ? Et en quoi cela influencerait-il le rapport avec ceux qui ne font pas partie du groupe qui marche ?

Pour étayer ces questionnements, je continue avec l'article de Catherine Grout. En prenant appui sur les expériences proposées aux étudiants par la danseuse Sarah Degraeve, Catherine Grout parle de la « pluralité » dans la capacité d'accueillir autrui par voie de « relâchement et imprégnation²¹⁰ » (qui seraient liées avec le raisonnement sur l'allègement proposé par Benoît Lesage) qui deviennent possibles quand nous nous rendons disponibles. Cette pluralité ancrée dans un rapport corporel et sensoriel avec le monde, suggère la possibilité d'envisager la présence avec les autres comme une présence commune : « Vient alors la question politique : comment "vivre ensemble dans le monde" (Arendt, 1983, p. 92) ? Elle est articulée à la différence et à la pluralité qui mettent en avant l'espace entre, l'espace commun et l'horizon commun²¹¹ ». La qualité relationnelle d'état où nous serions disponibles et présents revêt donc un caractère politique. Quel horizon commun pouvons-nous établir non seulement dans notre groupe de marcheurs, mais aussi avec les autres que nous rencontrons en traversant la ville ou l'espace dans lequel le projet se déroule ? La pluralité serait ainsi liée à ce qui nous advient dans la durée, ce qui évolue, et ce qui peut tout autant déranger ou déstabiliser. Cela explique la

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

nécessité d'étudier la notion de disponibilité sur le terrain d'imbrication de ces différentes dimensions, voire dans leur décalage ou du moins, hétérogénéité, pour approcher le commun par l'expérience vécue avec l'espace et avec les autres. Dans son ouvrage *L'horizon du sujet* Catherine Grout accentue cette relation à travers l'articulation entre la notion de co-présence avec autrui et la disponibilité vécue de manière individuelle :

« Ressentir en moi l'élargissement dans la pluralité advient avec l'ouverture des sens et le laisser-être quand je suis disponible. Pour cela, ce mouvement est au fondement du politique. [...] Le politique est un potentiel qui ne se montre pas en tant que tel. Autrement dit, la co-présence induite [...] émerge plutôt par la qualité de présence de personnes quand celles-ci sont disponibles à ce qui se passe entre elles et autrui, entre elles et le milieu ou la situation²¹² ».

Ce qui se tisse dans la relation qui devient possible dans la disponibilité devient déterminant dans la considération de la qualité politique de l'expérience vécue comme présence ouverte et dynamique au monde et à autrui. Ainsi, en partant de ce constat, la perspective relationnelle de la disponibilité qui a été relevée par les auteurs cités dans cette sous-partie, se trouve élargie à l'hypothèse sur le lien entre la disponibilité comme état individuel de présence, et ses implications quant à la co-présence et partage avec autrui. Je reviendrai à ce point avec les analyses des expériences de participants de projets.

1.3.6. Mémoire corporelle, expérience au présent, relation

La disponibilité traduit le processus de prise d'appuis, de verticalisation et de changement dans le fond tonique de la personne, comme je viens de l'explicitier avec l'apport du psychomotricien Benoît Lesage. La disponibilité entendrait donc une transformation sur le plan corporel et sensori-moteur, tout en attestant de l'ouverture du sujet au monde et à autrui. La disponibilité étant désignée comme un processus gravitaire, tonique et relationnel, indique un réarrangement qui s'effectue corporellement, dans un dialogue entre le sujet et le monde. De cette perspective, le lien entre disponibilité et mémoire corporelle devient pertinent à étudier, comme la disponibilité n'impliquerait pas un sujet neutre, mais un sujet avec une histoire corporelle, affective, motrice dont l'émergence de la disponibilité ne serait pas dénuée. Dans les sous-parties précédentes j'ai cité Odile Rouquet qui souligne l'importance de nouvelles organisations corpo-sensori-motrices. Hubert Godard, de son côté, parle en

²¹² Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2012, p. 42.

termes d'habitudes motrices et posturales qui peuvent devenir un endroit de changement. Le rapport entre la capacité du sujet de devenir autre, d'être susceptible à une transformation, et sa mémoire corporelle deviendrait ainsi important dans l'ouverture au monde, et ainsi à autrui. La mémoire corporelle ne pourra pas ainsi être négligée dans l'analyse globale de l'expérience qui est vécue par les participants de projets étudiés, tout autant que ce processus indiquera potentiellement les façons de se retrouver et se mouvoir avec les autres.

Dans cette sous-partie, je présenterai un cadre théorique sur la mémoire, et en particulier sur la mémoire corporelle, et je donnerai également quelques indications concernant la considération de la mémoire corporelle à la fois comme faisant partie des expériences (la mienne ou celles des participants de projets) et de la méthode adoptée pour leur analyse. A cet égard, deux moments phares reviennent. En ouvrant ce chapitre, j'ai nommé un antécédent – un événement sensoriel et corporel vécu dans l'installation de Dominique Gonzalez-Forster. L'expérience vécue lors de cette visite m'est revenue sous une autre forme, comme un souvenir revisité lors de la participation au projet « Les Promenades Blanches ». Sans que je l'appréhende au moment venu, il s'agissait de la façon dont ma mémoire corporelle a émergé et s'est retrouvée transformée dans une situation. Le deuxième moment concerne l'accès aux éléments qui peuvent potentiellement porter sur la mémoire corporelle dans les entretiens avec les participants de projets étudiés et dans mes propres récits. Ces productions attesteraient du caractère changeant de ce qui revient et de l'oubli. Comme je l'ai indiqué dans l'introduction, la mémoire corporelle ferait partie du récit en situation tout en mettant celui qui parle ou écrit dans une position où ce qui a été vécu viendrait comme faisant partie de l'expérience de la situation même de la production du récit au présent. A la croisée de ces pistes, se trouverait ainsi le questionnement sur l'importance de la considération de la mémoire corporelle en tant qu'élément d'expérience vécue et partie de méthode.

La mémoire corporelle ferait partie de ce qui revient, d'une part, comme expérience vécue sur la durée du projet et, d'autre part, dans le récit sur ce qui a été vécu. Afin d'approfondir ce qui a déjà été abordé sur la question de la mémoire corporelle dans cette partie, je reviens vers Hubert Godard. Il parle en termes d'« ontologie de la personne » dans les manières dont nous nous constituons en tant que sujet mouvant. Cela comprend l'organisation dynamique et ses éléments, les habitudes corporelles, les manières de se mouvoir qui se forment tout au long de la vie du sujet, et

ce, par rapport à ce qui l'entoure et les autres. Dans l'émission sur la radio France Culture « Le gai savoir », Godard indique la nécessité d'

« interroger la mémoire qui est là, qui pourrait rappeler l'automatisme acquis, qui pourrait rappeler la kinésphère particulière. [...] Comment ces automatismes, ces coordinations, se sont inscrites dans l'ontologie de la personne, du sujet, et quelles stratégies employer pour pouvoir évoluer, pour ne pas recommencer éternellement la même perception d'un objet qui est lui-même changeant²¹³ ».

Dans ce qui est dit, le mot « automatisme » ne serait pas à comprendre dans le sens de quelque chose qui est figé. Il y aura quelque chose qui s'imprime dans nos manières de se mouvoir, d'effectuer un mouvement. Toutefois, en parlant de l'« objet qui est lui-même changeant », Hubert Godard présuppose la capacité et le potentiel d'évolution, de suscitation d'une nouvelle organisation corporelle. Dans un entretien avec Marie Glon, Odile Rouquet parle du corps-souvenir et de la mémoire corporelle du mouvement du danseur. Quand elle parle d'un danseur qui se souvient du mouvement, elle fait une distinction entre la mémoire qui surgit au présent et la mémorisation du mouvement – Marie Glon évoque respectivement les termes de « se remémorer » et « mémoriser »²¹⁴. Pour Odile Rouquet, la mémorisation relèverait d'une intention de se souvenir d'un mouvement précis de la chorégraphie, y compris par le biais des noms des mouvements et des pas. Ensuite, il s'agit de ce que la chorégraphe appelle l'intégration du mouvement : « On mémorise d'autant mieux que l'on a intégré le mouvement avec clarté²¹⁵ », auquel cas le danseur devrait comprendre les directions et les coordinations des parties du corps lors de l'effectuation du mouvement. Une autre forme d'émergence de la mémoire corporelle est remémoration, selon la chorégraphe, qui, elle aussi, s'appuie sur les coordinations intégrées, mais n'aurait pas les mêmes mécanismes d'apparition en comparaison avec la mémorisation. Il s'agirait, selon Rouquet, de l'activation de la mémoire corporelle par la mise en mouvement et le renouvellement potentiel du sujet dans une situation, dans un rapport nouveau à ce qui l'entoure, en adoptant une nouvelle organisation. Peu de choses peuvent suffire, et cette remémoration corporelle serait différente d'une personne à l'autre, d'un contexte à l'autre :

²¹³ Gromer, G., « Le gai savoir », entretien avec Hubert Godard, France Culture, mis en ligne le 15 octobre 2017, 1ère diffusion le 05 février 1995, accédé via <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-gai-savoir-hubert-godard>, consulté le 15 janvier 2019.

²¹⁴ Glon, M., « Le corps du souvenir », entretien avec Odile Rouquet, dans *Repères, cahier de danse*, N° 28, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2011, p. 26.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

« Dans tous les cas, la remémoration passe par les coordinations : on se rappelle un mouvement de bras par exemple, on le fait et avec lui revient celui des jambes. Dans le système nerveux, les choses sont couplées ! L'enjeu est de trouver la "madeleine" qui permettra de déclencher ce processus²¹⁶ ».

La mémoire corporelle, dans le sens de ce qui surgit en situation, serait ainsi un processus dynamique qui ne serait pas explicitement commandé par la personne. Une différence est toutefois à noter, comme Odile Rouquet parle à partir de la perspective du danseur. Ainsi, le danseur aurait une certaine maîtrise du mouvement et parfois une intention du mouvement, ce qui n'exclut pas le fait que la mémoire corporelle peut revenir de manière non-intentionnelle en situation. Si je dois faire un parallèle avec les façons dont la mémoire corporelle peut faire partie de l'expérience vécue au présent par un participant de projets de marche que j'étudie, il y aurait davantage ce qui surgit en situation et dont le participant peut ou peut ne pas se rendre compte dans l'immédiateté. Je reviens à mon souvenir décrit plus haut et le parallèle que j'ai fait. Notamment, j'ai comparé mon expérience du sol dans l'installation de Dominique Gonzales-Foerster et ma manière de ressentir le changement des sols dans « Les Promenades Blanches » qui, à son tour, traduit une expérience complexe de gravité, d'échange sur l'axe vertical et de ressenti proprioceptif. L'intentionnalité ne semble pas faire partie de ce qui a été vécu au présent, la mémoire corporelle arriverait dans un état de disponibilité. Je pose l'hypothèse que la mémoire corporelle ferait partie intégrante de l'expérience vécue sur la durée de projets étudiés, que cela se traduise ou pas dans les récits qui en sont faits (les miens et les entretiens avec les participants). Pour aller plus loin dans l'analyse des voies de surgissement de la mémoire corporelle, un apport de Benoît Lesage me semble pertinent.

En s'appuyant sur l'étude du psychologue Daniel Stern concernant le développement corporel et affectif d'un bébé et l'émergence de la pensée chez celui-ci, le psychomotricien emprunte chez ce deuxième le terme de « formes de vitalité ». Ces « formes » sont moins orientées vers le contenu de ce qui se produit ou sa forme, mais vers « le comment d'un acte, son profil temporel, spatial, énergétique²¹⁷ », dans une relation dynamique et évolutive. À partir de ces sollicitations d'ordre pré-linguistique, le bébé se construit corporellement, selon Lesage. Ces processus seraient aux origines de la mémoire corporelle d'un événement, d'une rencontre avec le monde. Ce propos me semble soutenir certains éléments de l'expérience vécue des projets de la marche. Notamment, Benoît Lesage affirme (en faisant un clin d'œil à Marcel Proust) que :

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ Lesage, B., « Pour un corps imaginant », *op. cit.*, p. 18.

« Tout événement ou situation est mémorisé avec le contexte qui l'a produite (par la mémoire épisodique). Ces formes de vitalité ouvrent donc un accès spécial au passé. En clair, ce n'est pas seulement le goût et l'odeur de la madeleine qui restituent le climat affectif d'une scène familiale enfouie, mais aussi la dynamique des gestes qui l'ont marquée²¹⁸ ».

Il y aurait donc, dans la mémoire d'une personne, dès son plus jeune âge, une place importante à accorder à la mémoire corporelle qui fait partie de son expérience de tel ou tel événement. Cette mémoire serait ancrée non pas comme une forme précise, mais comme une expérience enveloppante, dans une situation précise, la dimension sensori-motrice prenant ainsi une place importante dans les processus mémoriels. La manière dont une situation vécue peut retentir, du point de vue corporel et sensori-moteur, mais aussi affectif, serait également liée avec la dimension imaginaire, suggère le psychomotricien. Il utilise le terme du « corps banal » dans l'optique des techniques de danse et du travail avec les pathologies psychomotrices. Pour lui, c'est un corps qui se retrouve toujours à répéter les mêmes gestes et ne fait pas appel à ses capacités imaginaires pour faire surgir un nouvel état corporel. Il affirme que ces sujets « manquent de gestes pour leurs idées²¹⁹ », et il s'agirait donc, pour le professionnel (danse, chorégraphie, thérapie), de déconstruire les manières d'être présent au monde, dans leur consistance corporelle, sensorielle et relationnelle, qui ferait que les nouveaux gestes, et avec eux, le nouveau rapport à ce qui entoure le sujet, peuvent apparaître :

« C'est donc dans un patient travail d'in-formation, une exploration large et méthodique des registres gestuels, et donc aussi toniques et posturaux, qu'il faut conduire nos partenaires, en prenant soin de relier ces expériences au niveau imaginaire, voire symbolique et langagier. Le corps devient alors lieu imaginant²²⁰ »

Le « lieu imaginant » décrit par Lesage serait donc le corps d'un sujet qui remettrait en question ses habitudes corporelles, posturales et motrices, sans forcément les écarter, mais en se situant dans une constante ré-exploration de sa relation avec le monde et avec autrui. Ce travail sur l'imaginaire du corps est aussi revendiqué par Hubert Godard, comme énoncé précédemment. C'est ce qui ouvrirait le sujet aux nouvelles organisations corporelles, aux nouveaux états de corps, en échange avec ce qui l'entoure, dans un rapport ouvert et disponible, car c'est le fond tonico-postural qui fait partie de cette réorganisation. Benoît Lesage souligne l'importance de la constitution tonico-posturale du sujet comme du lieu originaire d'une transformation et

²¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²²⁰ *Idem.*

d'une relation à autrui. Souvenons-nous de la citation de Benoît Lesage où il indique le fond tonico-potural comme une « antenne proprioceptive » et comme un endroit qui informe autrui également sur l'état affectif de la personne. La tonicité est ainsi désignée par Lesage comme un lieu de changement autant dans les façons de se mouvoir que dans le rapport se développant avec autrui et avec ce qui entoure le sujet. Sa dimension relationnelle est particulièrement mise en avant comme quelque chose qui informe autrui. Cela revient également à insister sur l'importance de la disponibilité qui a été identifiée comme faisant partie des processus émergeant dans l'expérience du sujet en mouvement et en relation dynamique avec ce qui l'entoure.

Dorénavant, suivant le cheminement des propos exposés dans ce qui précède, je pose l'hypothèse que la mémoire corporelle se trouverait liée à notre disponibilité, notre tonicité dans une situation, tout en modifiant notre posture et l'ensemble de nos mouvements, nos gestes et nos ressentis sensoriels qui les accompagnent. Une autre hypothèse présuppose que de tels processus peuvent être décelées à travers les expériences vécues des participants de projets de marche collective étudiés ici. Toutefois, la différence doit être soulignée entre les approches présentées ici et les cadres de ces expériences. Il n'est pas question d'une pratique visant explicitement tel ou tel aspect de l'expérience corporelle (à l'inverse des pratiques évoquées par Benoît Lesage ou les pratiques dansées caractérisées par Odile Rouquet). Ces projets, pour la plupart d'entre eux, proposent un cadre vivant, sensible et évolutif à ce qui advient à ces participants, ne pointant pas ce qui devrait arriver, mais créant des conditions potentiellement propices à ces processus.

J'ai ainsi approché la première de mes deux pistes sur la mémoire corporelle avancées en début de cette sous-partie. Elle traite notamment de la nature de la mémoire corporelle vécue en situation. La deuxième piste s'attache à la méthode et aux manières dont la mémoire corporelle peut potentiellement faire partie de l'expérience de production du récit d'expérience et y apparaître, puis, comment elle peut être analysée.

Catherine Grout, dans sa méthode avec les étudiants-paysagistes, propose quelques outils à l'aide desquels la mémoire corporelle peut être sollicitée :

« Pour convoquer la mémoire corporelle, [...] une disponibilité est nécessaire, une attention sans objet, afin de laisser venir des sensations (rétrécissement, enveloppement, enfermement, effet couloir, sensation d'allègement, envie de courir, de s'enfuir, de tâter le terrain, intensité, densité y compris de l'air ambiant, ne pas se sentir bienvenu)²²¹ ».

²²¹ Grout, C., « Le sentir : du fondement au politique. Pour une considération de l'horizon et d'un sol commun », *op. cit.*

L'attention vient compléter la disponibilité en ce qui concerne les voies d'émergence de la mémoire corporelle. Ainsi, les processus identifiés comme fondateurs pour l'émergence de la mémoire corporelle en situation (disponibilité, changement de tonicité), le sont aussi dans sa convocation pour le récit, l'attention (potentiellement dans son sens gravitaire) s'ajoutant à cette réflexion. La question se pose au niveau de méthode : comment, pratiquement, pouvais-je parvenir (ou avais-je failli parvenir) à la sollicitation de la mémoire corporelle dans mon propre récit ? Ai-je réussi à en faire apparaître les éléments de la part de participants interrogés ? Comme je l'ai déjà évoqué, j'ai constitué un nombre de questions qui pouvaient diriger le participant dans la remémoration de l'expérience et j'ai essayé de le laisser parler et déployer son vécu. Je reviendrai tout à l'heure au terme de « remémoration ». Parfois, j'ai été tentée, et quelque part je l'ai fait, de ressortir les moments qui m'ont semblé marquants, sur le plan de l'expérience corpo-spatio-temporelle. Mais j'ai vu que pour les autres ces derniers sont passés inaperçus, voire ont été oubliés. Ces choix méthodologiques posent une double interrogation en termes de mémoire corporelle et de mémoire en général qui se retrouvent reliées dans le récit. Il est important de tenir en compte qu'il existe de l'oubli et il faut faire une différenciation entre ce qui est de l'ordre du souvenir de ce vécu particulier dans le cadre du projet et ce qui est de l'ordre de la mémoire corporelle elle-même qui serait à considérer sur un temps long.

L'ouvrage du philosophe Paul Ricœur *La mémoire, l'histoire, l'oubli*²²², sans traiter la mémoire corporelle en tant que telle, propose une posture sur la mémoire selon laquelle cette dernière posséderait des qualités changeantes qui renvoient à la fois au passé et au présent. Dans le chapitre « Esquisse phénoménologique de la mémoire » Ricœur revendique le statut de la mémoire comme un processus relevant du souvenir tout en acceptant la place de l'oubli dans celle-ci :

« À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli [...] ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. [...] L'ambition véridative de la mémoire a des titres qui méritent d'être reconnus avant toute prise en considération des déficiences pathologiques et des faiblesses non pathologiques de la mémoire²²³ ».

Il y aurait, alors, d'une part, ce que l'auteur appelle « une ambition véridative » de la mémoire – une ambition attribuée à la mémoire d'être fidèle au passé, à ce qui a

²²² Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 26.

²²³ *Idem*.

été vécu. Les mots « ambition » et « prétention » renvoient possiblement à un *a priori* idéalisant la mémoire comme une source d'accès au passé. Ce que Ricœur contrecarre avec la revendication des manques. Dans la mémoire convoquée il y aura forcément quelque chose qui va disparaître, sans toutefois considérer cet oubli comme une faille. Ce regard sur la mémoire me semble un élément qui compléterait l'analyse de paroles recueillies. Dans ce sens-là, en tant que chercheuse, il s'agit pour moi d'accepter dès le départ la part de l'oubli qui peut se manifester au niveau de la mise en mots. La mémoire corporelle qui semble faire partie du processus de la remémoration pour le récit, participerait à la mise en mots.

Ainsi, comment la mémoire corporelle peut-elle être sollicitée par le récit ? Je viens d'utiliser le terme « remémoration ». A cet égard, je voudrais m'adresser à un couple des notions « évocation/recherche » par lesquelles Paul Ricœur désigne les qualités d'un effort de rappel qui marquent le processus du souvenir. La première, évocation, se présente comme

« pathos, comme affection : il arrive que nous nous souvenons, de ceci ou de cela, en telle et telle occasion ; nous éprouvons alors un souvenir. C'est donc par opposition à la recherche que l'évocation est une affection. En tant que telle, autrement dit abstraction faite de sa position polaire, l'évocation porte la charge de l'énigme [...], à savoir la présence maintenant de l'absent antérieurement perçu, éprouvé, appris²²⁴ ».

L'auteur désigne un premier degré de rappel comme quelque chose qui est immédiatement accessible, dans une dimension affective et située. En vue de ce qui vient d'être analysé comme mémoire corporelle émergeant en situation, il me semble qu'un parallèle serait possible entre cette évocation comme « survenance actuelle d'un souvenir²²⁵ » et ce qui pourrait surgir potentiellement, dans l'expérience immédiate lors d'un projet, à travers la mémoire corporelle du sujet, au présent. Je pose l'hypothèse qu'une telle évocation est aussi possible dans la situation du récit. Pour étayer encore ce postulat du point de vue de ma méthode, je reviens aux modalités de la mise en forme de l'expérience vécue par la parole. J'accepte alors le fait que ce qui est dit sur l'expérience, que ce soit par moi ou par quelqu'un d'autre, ce n'est déjà pas cette expérience elle-même. Il est question de l'analyser ainsi. En termes d'analyse concrète, je prends un exemple d'une réponse à une de mes questions posées à une participante du projet « Les Promenades Blanches » qui a eu lieu à Paris le 17 novembre 2018²²⁶. A ma question sur le rôle potentiel des surfaces et du sol dans son expérience de la

²²⁴ *Ibid.*, p. 32.

²²⁵ *Idem.*

²²⁶ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Paris.

promenade, elle m'a répondu qu'elle ne pensait pas trop au sol. Dans cette situation, plusieurs niveaux d'interprétation sont possibles qui s'entrecroisent plutôt que de s'annuler. Il s'agirait peut-être d'un oubli dans le récit, et elle ne se souvient plus de ce rapport lors de la marche (un certain temps s'est écoulé avant l'entretien téléphonique), et dans ce cas-là nous parlons du souvenir de ce passage concret. Mais si réfléchis à la dimension de la mémoire corporelle elle-même, la relation au sol devait être présente et nourrie par les expériences antérieures de la participante, en constituant le fond de son expérience dans le projet. Certains entretiens menés fournissent ainsi une dimension supplémentaire d'analyse liée à la mémoire corporelle et à la manière dont elle peut faire partie (explicitement ou implicitement) du récit d'expérience. Je m'y attarderai dans le chapitre II.

Pour faire le lien entre les deux pistes présentées, je récapitule sur la considération de la mémoire corporelle dans l'analyse des expériences vécues lors des projets de mon corpus. Il s'agit de la mémoire corporelle qui est présente et qui s'actualise à travers de multiples événements et expériences, dont la participation dans un projet spécifique, tel un projet artistique de marche collective. Ensuite, il s'agit de la remémoration de cette expérience qui est restituée par la parole, et en même temps, à travers le filtre de la parole, ainsi que de l'oubli ou de modification. Il y aurait, si je reprends le terme d'évocation de Paul Ricœur, les éléments qui reviennent dans le présent, sans que nous ayons besoin de les rappeler volontairement. Il y aura ceux qui vont demander un effort de rappel. Il y aura les éléments qui vont manquer. La mémoire convoquée pour faire récit aurait une nature dynamique et changeante, comme le serait la mémoire corporelle qui ferait partie de ce processus. Elle ne serait pas un dépôt ou une accumulation des événements du passé. Comme Sébastien Marot, philosophe d'architecture, le met dans son article « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », « [o]n verrait plutôt en elle un processus de transformation qui [...] se développerait par réagencement, par stratification, par réemploi de fragments et, pour tout dire, par reconstruction²²⁷ ». La mémoire, y compris la mémoire corporelle telle qu'elle m'intéresse ici, serait sujet d'une telle considération. Cela viendrait en lien avec ce qu'Odile Rouquet met en avant par rapport au corps-souvenir que j'ai déjà évoqué : « Chaque fois que l'on active un souvenir, on le réactualise, on le re-crée. [...] Un souvenir qui ne soit pas visité par le présent n'aurait aucun intérêt, et n'est peut-être

²²⁷ Marot, S., « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », dans *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, Paris, Société française des architectes, 1999, p. 130.

même pas envisageable ²²⁸». La chorégraphe et enseignante met ainsi en avant la nature dynamique de la mémoire corporelle en situation et la transformation du sujet, dans le sens de réorganisations corporelles et motrices. Ce même propos me semble également s'appliquer au récit qui est fait de l'expérience et qui est en lui-même une expérience. Cela renvoie en termes de méthode à la différenciation entre l'expérience et ce qui est dit sur l'expérience, et potentiellement – à l'aspect partageable de celle-ci. Cette dernière supposition me semble utile en termes de méthode qui répond à la problématique qui cherche à analyser ce que nous vivons ensemble quand nous marchons dans le cadre de certains projets chorégraphiques. À ce moment-là, en termes d'analyse, la question se posera – comment racontons-nous ce que nous vivons ensemble ? Je reviendrai à ce questionnement à travers les analyses qui suivront.

²²⁸ Glon, M., « Le corps du souvenir », *op. cit.*, p. 27.

1.4. Faire attention : quel croisement entre chorégraphie, paysage et être au monde pour les projets en question ?

Jusqu'ici, j'ai présenté les processus gravitaires, corporels et sensori-moteurs qui font partie de l'expérience vécue au sein de projets de marche collective étudiés. Une autre notion qui s'y ajoute est celle de l'attention. Au cours de cette partie, j'exposerai les différentes manières d'aborder cette notion et surtout ce processus, tel qu'il apparaît dans l'expérience vécue. Je m'appuierai sur quelques champs disciplinaires, notamment, celui de la chorégraphie, de la philosophie et de l'anthropologie. Mon but sera de voir en quoi ces définitions peuvent être complémentaires. Puis, j'articulerai comment, dans l'expérience vécue, le processus d'attention s'engage et se transforme, et comment il peut être indicatif des transformations autant au niveau individuel que dans la relation se formant avec l'espace traversé et avec les autres. Dans l'expérience telle qu'elle est vécue par les participants de projets chorégraphiques de marche collective, quel est le rôle du processus d'attention du point de vue de l'expérience collective, l'expérience avec les autres, que ce soit à l'échelle du groupe qui marche ou avec les personnes que le groupe rencontre ?

Dans un premier temps je proposerai de traiter la notion d'attention telle qu'elle est comprise dans le domaine de la danse et la chorégraphie, ce qui embrasserait les dimensions individuelle et puis collective de ce processus. Ensuite, de façon plus générale, je me concentrerai sur le propos de Tim Ingold pour comprendre ce qu'il entend par l'expression « porter attention au monde », et potentiellement dégager une modalité d'être au monde. Enfin, je ferai une transition vers le domaine du paysage et évoquerai les soubassements de paysage en tant que « milieu attentionnel²²⁹ », réservant un développement plus profond de cette question à la partie consacrée aux interprétations du paysage. La perspective relationnelle du processus d'attention, que ce soit par rapport à l'espace traversé, aux personnes marchant dans le même groupe ou les autres personnes n'en faisant pas partie, semble un élément important dans son analyse. Dans les analyses de projets, il sera donc question de comprendre en quoi ces différents niveaux d'attention sont complémentaires. Comment le sujet sensible porte-t-il attention aux choses, aux autres et au monde ?

²²⁹ L'expression est proposée par Jean-Marc Besse dans son ouvrage *La nécessité de paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018.

Comme je viens de l'indiquer brièvement, l'attention semble être une forme de rapport que nous entretenons chacun individuellement et en tant que groupe, avec ceux et celles qui nous voient et nous croisent (les riverains, les passants occasionnels, etc.). Ainsi, la portée de ce processus devient double : non seulement le groupe qui se déplace porte une certaine attention à l'espace et aux autres, mais ce groupe est aussi celui vers qui l'attention se porte. Vue de cette perspective, la notion d'attention permettrait d'étendre la réflexion jusqu'aux façons de partager l'espace. Comment faisons-nous partie du monde qui nous entoure ? Y-a-t-il une acceptation ? Un refus ? Une sollicitation ? À travers l'approche par l'attention il semblerait que la présence d'un groupe marchant ensemble dans l'espace peut être considérée comme politique car cette présence prend une position par rapport au réel, questionnant les limites du commun qu'elle instaure. Ce commun serait donc nécessairement à voir au-delà de ce groupe des personnes faisant l'expérience, dans ce qu'ils produisent dans l'espace traversé dans le temps présent (et dans certains cas, en amont et en aval des projets), en prenant en compte les modalités expérientielles des projets, mais aussi leurs cadres conceptuels, esthétiques et politiques. Cette réflexion touchera inévitablement aux façons d'inscrire un projet, et une expérience, tant individuelle que collective, dans l'espace public, dont il est également question dans les cas étudiés, jusqu'à soulever l'interrogation sur le statut de celui ou celle que le groupe marchant sollicite par sa présence. Ainsi, dans l'optique de la relation avec ces autres personnes qui ne font pas partie du groupe, le terme d'attention semble servir d'une incitation à s'attarder sur la nature non seulement expérientielle, mais aussi politique de projets étudiés. Je reviendrai de façon plus ample sur ces questions dans les parties et chapitres ultérieurs.

1.4.1. L'attention, une perspective de la danse et de la chorégraphie

Je proposerai ici une perspective de la danse et de la chorégraphie sur la notion d'attention. Il sera question de comprendre comment un sujet se situe par rapport à son propre corps et ses manières de se mouvoir et d'être présent à l'espace en vue du processus d'attention. L'appui sur la notion d'attention permet de compléter l'analyse de l'expérience vécue corporellement, kinesthésiquement et sensoriellement. Je dialoguerai davantage avec le point de vue que propose Marie Bardet sur la question en partant du domaine de l'improvisation en danse, mais j'indiquerai les différences avec le corpus que je traite. Notamment, je procède de l'expérience vécue de participants de certains projets ayant un protocole chorégraphique ou alors induisant une expérience qui

pourrait être analysée à travers les outils de la chorégraphie. Toutefois, il ne s'agit pas d'une expérience de danseur. Si les domaines de la chorégraphie et de la danse offrent des possibilités d'analyse de ce qui a été vécu corporellement, leur apport doit être contextualisé spécifiquement par rapport aux configurations de l'expérience. Du point de vue méthodologique, la prise de distance est aussi expliquée par mon positionnement en tant que chercheuse au sein de ces projets. Il ne s'agit pas d'une position de spécialiste du domaine, mais d'une posture d'une participante qui met son corps à l'épreuve de projets.

Marie Bardet approche la question de l'attention à partir de l'expression « attention à la vie » du philosophe Henri Bergson, tout en la traduisant dans le domaine de l'improvisation en danse²³⁰ et effectuant un glissement du terme bergsonien « attention à la vie » au terme « attention » tel qu'il peut être compris dans le domaine de l'improvisation. Pour Bardet, « c'est par les mouvements du corps, en particulier à travers la relation gravitaire, que l'on s'ancre dans la situation présente donnant à sentir, attentivement, la différenciation de la durée en cours²³¹ ». Il faut voir l'essentiel de ce raisonnement. En s'appuyant sur le sens que Bergson attribue à l'attention à la vie, la chercheuse met ainsi en avant une nature intermédiaire de cette attention qui se nourrit à la fois du passé et du présent, ce qui serait révélateur d'une durée. Dans ce sens-là Marie Bardet parle d'un effort qui devient possible par le travail de la relation gravitaire : « La relation gravitaire développe cette sensation de continuité présente et mouvante à la fois, forçant à faire un effort d'attention²³² ». Toutefois, il ne s'agit pas d'un effort délibéré, mais d'une posture où l'attention traduit quelque chose des « conditions communes de vie²³³ » tout en s'actualisant au présent, en situation. Pour celui qui improvise c'est précisément cette capacité de se positionner à l'intérieur d'une durée, ce qui devient possible grâce à la relation gravitaire, qui est désigné comme effort d'attention : « il ne s'agit pas d'une absolue liberté dissociée de tout passé, puisqu'il s'agit au contraire d'une dilatation maximum vers le passé, d'un passé non comme souvenirs purs, mais comme actualisation permanente²³⁴ ». Ainsi le geste dansé et improvisé serait « une activité sensible, un partage, dans l'épaisseur même du temps, dans cette oscillation entre "instinct" et "science", en entrant dans le présent toujours en

²³⁰ Marie Bardet travaille en particulier sur la période de la Judson Church Theatre, une génération de danseurs et chorégraphes qui s'est formée aux États-Unis aux années 1960, sans exclure les danseurs contemporains (par exemple, Julyen Hamilton qu'elle cite dans son ouvrage).

²³¹ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 144.

²³² *Idem*.

²³³ Bardet, M., *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté*, thèse, Université Paris VIII, 2008, p. 161.

²³⁴ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 145.

train de se faire²³⁵ ». Il y aurait donc une tension entre la maîtrise du corps et du mouvement qui est proposée par la pratique de la danse, d'une part (mais qui ne constituerait pas la seule matière à l'émergence du geste improvisé), et ce qui se produirait au moment présent, à travers la relation gravitaire et les sollicitations qui rejouent cette maîtrise et instaurent ainsi une attention délimitée spécifiquement par la situation actuelle.

Ne serait-ce qu'à partir de ces quelques éléments, la question de l'attention spécifique aux projets constituant le corpus de ma recherche puisse être développée non pas en contrepoint à ce qui est défini dans le domaine de l'improvisation, mais en faisant dialoguer cette dimension de l'improvisation en danse et l'expérience corporelle et sensori-motrice se déployant dans l'immédiateté dans les projets étudiés. De plus, Marie Bardet trace un parallèle entre l'improvisation et certaines méthodes utilisées en danse. Notamment, elle parle des méthodes somatiques : « Cette attention qui déjoue les habitudes automatiques et permet de nouveaux agencements se rapproche de celle travaillée en danse, en particulier dans les méthodes somatiques²³⁶ ». Dans ce sens-là, la chercheuse s'appuie sur la notion godardienne de pré-mouvement comme « le lieu d'une possible renégociation des habitudes²³⁷ », dont j'ai parlé précédemment. J'ai évoqué une hypothèse selon laquelle le réajustement de la tonicité et de la posture ancré dans le rapport à la gravité peut être suggéré aussi dans le cas de l'« avant » de mouvement dans les projets de marche collective. Ceci impliquerait une émergence d'un état corporel caractérisé par une ouverture. En lien avec la notion d'attention, selon Marie Bardet, le pré-mouvement :

« [...] participe, en ce sens, d'un écart dans l'en cours, travaillé dans la relation intime et physique à la gravité. Il n'est pas une projection de la conclusion, du résultat du mouvement, mais un écart qui lui donne sa teinte, sa nuance, son intensité. L'attention définit cet "écart-entre" qui permet la production de nouveaux gestes dans un réarrangement permanent du passé qui s'actualise, en se différenciant, au présent²³⁸ ».

L'attention se définit pour Marie Bardet comme un certain état qui se situe dans la réactualisation permanente entre ce qui est déjà là et ce qui a lieu, elle insiste donc sur le caractère toujours renouvelé et dynamique de l'attention. Si je reviens aux projets de mon corpus, je réfléchis aux moments suivants. Quand je fais mon premier pas avec ma partenaire dans « Les Promenades Blanches » à Nantes, mon rapport à mon propre

²³⁵ *Ibid.*, p. 145.

²³⁶ *Ibid.*, p. 149.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ *Ibid.*, p. 150.

corps n'est pas neutre, il est doté d'une histoire et d'une mémoire. En même temps, je me meus dans l'espace en situation, en me retrouvant dans un groupe et étant accompagnée par une autre personne. Difficile de dire s'il s'agirait d'une technicité ou d'un mouvement intégré (je reprends le terme chez Odile Rouquet²³⁹), mais il s'agit potentiellement d'une certaine mémoire corporelle et de dynamiques accumulées dans le corps qui font que dans une situation particulière le sujet a une telle manière de déplacer ses pieds, de se tenir ou de prendre ses appuis sur cette personne. Il y a cette antériorité à la situation actuelle, les processus relevant de la mémoire corporelle qui ne reste pas figée, mais s'actualise au gré du mouvement. Ce qui m'arrive lors de cette expérience semble faire preuve de cette attention dont parle Marie Bardet. Concrètement, je ne reste pas la même – il y a une transformation profonde qui a lieu sans que cela soit intentionnel. Il me semble opportun dans ce sens-là, comme le fait la chercheuse, de mettre ensemble son idée d'attention et la réflexion sur le pré-mouvement godardien. Ce pré-mouvement qui précède le geste est un lieu où un travail gravitaire, corporel et affectif s'effectue en engageant la musculature profonde et au-delà de tout autre processus corporel qui se produit, c'est le pré-mouvement qui va induire un changement. L'expérience située et relationnelle que je vis avec ma partenaire dans le cadre de la promenade semble être propice à ce changement, et avec celui-ci, à l'émergence de l'attention dans son sens gravitaire et corporel. Ce qui est engendré corporellement et sensoriellement est spécifique au moment dans lequel je me retrouve, et plus encore, cela ne reste pas inchangé sur la durée de l'expérience, modifiant sans cesse cette capacité d'être attentive gravitairement.

Il ne serait pas judicieux toutefois de rapprocher l'improvisation en danse et l'expérience vécue dans l'immédiateté sur la seule base de ce qui peut advenir dans le présent. En revanche, l'ancrage dans la relation gravitaire donnerait une justification plus tangible de ce rapprochement. Marie Bardet souligne : « L'attention à la vie est alors la conscience sensori-motrice qui définit mon présent, comme engagement de ma masse avec la masse de la terre, toutes deux prises dans le changement continu qu'est la matière en mouvement, c'est-à-dire la réalité²⁴⁰ ». Chaque personne aurait un rapport à la gravité qui colore son état corporel, en amont du mouvement, comme a été développé par Hubert Godard. Dans les projets de marche collective que je traite, cette relation gravitaire se trouvera elle aussi modifiée. Par exemple, elle devient un élément déterminant au début du projet « Slow Walk », dans un ralentissement qui fait parfois

²³⁹ Glon, M., « Le corps du souvenir », entretien avec Odile Rouquet, *op. cit.*, p. 27.

²⁴⁰ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, *op. cit.*, p. 145.

littéralement perdre l'équilibre. Dans « Les Promenades Blanches », elle se retrouve assurée par la présence du binôme, et cette présence à deux semble changer sa qualité pour celui qui porte les lunettes floues. J'étayerai ces pistes avec l'analyse des expériences dans le chapitre suivant. Dans ces projets, il s'agit de se mettre en péril en s'adonnant à l'expérience qui n'est pas ordinaire sur le plan individuel. En même temps, en tant que participants, nous nous exposons aussi à l'espace environnant et à autrui qui marche à nos côtés, en lien avec les protocoles et les cadres de l'expérience proposés. Une hypothèse s'invite selon laquelle la dynamique se formant entre le sujet en mouvement, l'espace qui l'environne et la présence d'autres participants du groupe dans un projet avec un certain protocole sollicitant une expérience modifiée corporelle et sensorielle, serait propice à l'émergence de l'attention comme processus gravitaire en actualisation.

Marie Bardet propose un exemple de la pratique de Julyen Hamilton²⁴¹ qui parle de « la perméabilité attentive et dynamique : pouvoir écouter et faire, alimenter une certaine vulnérabilité à ce qui se passe sans douter en même temps²⁴² », et c'est cela qui permet ce qu'il appelle la « stabilité dynamique ». La vulnérabilité au présent dont parle le chorégraphe, ne serait-elle en lien avec la prise de risque que je viens de mentionner ? Non pas complètement un lâcher-prise, mais le développement progressif de la disponibilité et d'ouverture qui peuvent nous rendre vulnérables, mais qui permettent en revanche d'être présent à l'espace et à autrui et d'être attentif ? Dans son entretien avec Marie Bardet, le chorégraphe explicite la notion de « stabilité dynamique » qui passe par des processus attentionnels :

« Dans cet état de stabilité dynamique, tu es ferme par rapport à un concept, une pensée, un désir, mais tu sais que c'est seulement à travers le mélange, en ayant une flexibilité, en ayant peut-être à laisser tomber cette même intention, qu'elle pourra se poursuivre. Donc toutes ces choses sont liées entre elles : l'immédiateté et l'attention aux détails qui te maintient au courant avec la capacité profonde, que j'appelle la stabilité dynamique²⁴³ ».

Il faut mentionner que cette stabilité dynamique est traitée dans le contexte des pratiques d'improvisation en danse. Julyen Hamilton se réfère au « concept » ou « intention » non pas comme à quelque chose qui est fixé comme un but, mais plutôt comme une humeur générale du geste, dans l'ouverture à sa possible transformation

²⁴¹ Julyen Hamilton est danseur et chorégraphe contemporain originaire d'Angleterre, reconnu comme une des figures proéminentes de l'improvisation en danse sur la scène européenne. Il se spécialise plus particulièrement dans la composition instantanée (source : <https://micadanses.com/artistes/julyen-hamilton/>, consulté le 25 mars 2022).

²⁴² Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., extrait d'un entretien avec Julyen Hamilton, p. 147.

²⁴³ *Idem*.

dans la durée, voire dans la possibilité de perdre cette intention pour l'émergence d'un nouveau geste. Marie Bardet s'accorde avec lui :

« Reconnaître des habitudes motrices, dénouer des connexions dans le mouvement, permet de rejouer les mouvements au présent, dans une ouverture dynamique du passé qui vient s'actualiser. Il ne s'agit pourtant pas d'une médiation réflexive, mais bien d'une attitude attentive, qui demande de nouvelles considérations temporelles²⁴⁴ ».

L'attention à l'œuvre soutiendrait alors cette « stabilité dynamique », à la fois dans l'ouverture au surgissement d'un mouvement au présent et dans la certitude de son effectuation, et ce, en lien avec le passé qui précède cette effectuation. Odile Rouquet, quant à elle, comme en écho avec la notion de « stabilité dynamique » de Julyen Hamilton, entrevoit une tension entre les notions de statique et de dynamique en ce qui concerne le rapport gravitaire, et son potentiel pour l'ouverture vers de nouvelles dynamiques corporelles : « Et pourtant c'est par cette instabilité même que l'homme se perfectionne. En fait, l'homme est juste assez instable pour être stable. Sa stabilité naît de son instabilité. L'instabilité définit l'homme comme dynamique et non statique²⁴⁵ ».

Si je dois revenir à la qualité de l'attention dans l'expérience vécue lors des projets de la marche, je ferais une hypothèse suivante. Il s'agit de quelque chose qui se nourrit de notre corporéité (dans son histoire, ses habitudes corporelles et kinesthésiques, sa mémoire corporelle et affective) et s'actualise dans le présent, en laissant place à une certaine « vulnérabilité » (si je dois reprendre ce que Marie Bardet a relevé dans l'entretien avec Julyen Hamilton) pour faire émerger une nouvelle organisation et une présence au monde dynamique, même si cela peut amener à se mettre en péril et perdre l'équilibre, dans le sens symbolique et réel. Ainsi, « ne pas chercher à éviter ce déséquilibre, s'y situer, y travailler, l'actualiser dans un changement continu²⁴⁶ » seraient les processus à l'œuvre dans les expériences vécues par les participants des projets, ce qui définirait le mode d'attention dans une telle présence :

« C'est la position du corps, en dés-équilibre, qui permet d'actualiser une action. Dés-équilibre dans le présent, non pas en séparant de tout passé, mais en l'actualisant par l'attitude attentive, le processus laisse place à une certaine imprévisibilité. Le travail d'attention portera alors précisément sur ce moment du présent juste avant l'actualisation²⁴⁷ ».

L'attention telle qu'entendue par Marie Bardet devient ainsi ce processus délicat qui peut ne pas être visible, mais qui marquera une présence attentive à son propre corps

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁴⁵ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, *op. cit.*, p. 60.

²⁴⁶ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁷ *Idem.*

et à l'espace de la part d'un sujet en mouvement. La chercheuse associe ainsi l'attention et le déséquilibre dans le sens d'une potentielle recherche de nouveaux appuis qui feront apparaître une nouvelle organisation corporelle, posturale et gravitaire sans toutefois étant en scission avec ce qui le précède. Le travail d'attention se positionnera donc à la lisière entre l'avant et le présent, le présent permettant son actualisation. Comment, dès lors, le sujet peut-il se tenir dans le monde, dans cette ouverture vers lui, mais aussi, en se laissant traverser par lui, à la limite de la perte de l'équilibre ? Se « déséquilibrer » d'ailleurs reviendra constamment comme un des éléments principaux d'expérience à travers certains projets (particulièrement dans le projet « Slow Walk » d'Anne Teresa de Keersmaecker). Le rapport entre équilibre et attention semble, entre autres, soutenir les acceptations de la notion d'attention et des processus qui la sous-tendent, dans la perspective élargie qui se situe à l'endroit où l'espace environnant et les autres font partie intégrante de l'expérience vécue de la personne.

1.4.2. L'attention au monde

Au-delà de la perspective gravitaire et corporelle de l'attention, il y a aussi question de comprendre le rapport que nous développons avec le monde et avec autrui de manière plus générale. Je souhaite à cet égard convoquer l'anthropologue Tim Ingold dont la vision du monde est tout à fait éclairante à ce sujet. Dans une conférence qui s'intitule « L'art de porter attention²⁴⁸ » l'anthropologue définit de façon simple et saisissante ce que c'est de porter attention aux choses :

« Rendre les choses présentes ce n'est pas de les interpréter, comprendre ou expliquer. C'est de s'en occuper, de porter attention à ce qui est là. Par attention dans ce cas-là je n'entends pas le fait de s'arrêter et vérifier, quelque chose qu'on aurait fait au barrage routier. J'entends attention dans le sens d'aller avec. Le mot provient du Latin "attendere" ce qui signifie "s'étendre vers". Donc, l'attention est quelque part de savoir s'étendre. Un corps attentif n'est plus une unité anatomique, mais un corps affectif. Le corps devient un nœud d'affects qui s'étendent dans toutes sortes de directions²⁴⁹ ».

L'anthropologue présente une définition de l'attention où cette qualité ou capacité est comprise comme quelque chose qui suit le mouvement des choses, sans chercher à les dominer, mais presque dans le fait d'en porter soin. C'est une idée de partage réciproque entre soi et le monde, et la capacité d'aller le long des choses, de

²⁴⁸ Ingold, T., « The art of paying attention », discours pour *The Art of Research* à Helsinki, le 29-30 novembre 2017, accédé via <https://www.youtube.com/watch?v=2Mytf4ZSqQs>, consulté le 5 septembre 2021, traduction de l'auteure.

²⁴⁹ *Ibid.*, traduction de l'auteure.

communiquer avec elles. « Ce n'est pas juste le fait de s'adapter à quelque condition, mais de mener une conversation où toutes les parties sont susceptibles de se transformer²⁵⁰ ». C'est dans cette optique-là que, selon Ingold, une transformation est possible.

La posture de l'anthropologue sur l'attention amène vers une autre notion que l'auteur a introduit dans sa pensée. C'est celle de correspondance que j'ai évoquée brièvement en introduction et que j'ai reliée avec la notion de situation. Pour approfondir cette définition, je propose de poursuivre avec Tim Ingold qui définit la correspondance comme

« [...] le procédé par lequel des êtres ou des choses correspondent ou se répondent littéralement au fil du temps, tel un échange de lettres ou de mots dans une conversation. Il comprend [...] une co-dépendance de mise en commun et de variation, dans la façon dont chaque être trouve sa voie singulière dans le partage d'expérience avec les autres. [...] c'est en étant attentifs les uns aux autres le long du chemin que les êtres correspondent²⁵¹ ».

Dans cette posture, la correspondance peut se comprendre comme un rapport général que les choses et les êtres humains peuvent entretenir entre eux. L'attention, à son tour, entend nécessairement une perspective relationnelle, celle de l'altérité et de la pluralité qui est accueillie avec bienveillance. Si nous nous ouvrons au monde et à autrui, si nous laissons autrui faire le chemin à nos côtés, si nous sommes susceptibles de partager, une transformation devient possible. Dans le cadre de projets de mon corpus, où la présence en groupe fait d'office condition du projet, et où la marche s'effectue dans des espaces où le groupe croise nécessairement d'autres personnes, ce lien entre altérité et attention vient renforcer l'importance de l'interprétation de cette notion et de ce processus qui se déploie autant comme processus gravitaire et corporel que comme une forme de relation. J'y reviendrai en traitant notamment la dimension collective de projets.

Par ailleurs, pour soutenir les exemples que l'anthropologue évoque pour insister sur son point de vue sur l'attention, il évoque ceux qui traitent de la marche et du mouvement. Pour Ingold, l'attention accompagne le mouvement, se déploie le long du trajet, est un processus dynamique et évolutif en dialogue avec le monde environnant : « C'est un esprit qui s'étend le long d'un parcours sensoriel de la participation du promeneur dans l'environnement²⁵² ». L'anthropologue va jusqu'à affirmer que dans

²⁵⁰ *Ibid.*, traduction de l'auteure.

²⁵¹ Ingold, T., *L'anthropologie comme éducation*, op. cit., p. 40.

²⁵² *Ibid.*, p. 39.

une posture attentive et ouverte en mouvement, une habitation devient possible : « c'est essentiellement à travers les pratiques de trajet que les créatures habitent le monde. De même, les modes de connaissance des habitants évoluent dans une continuité en non rapport à une construction ²⁵³ ». Le trajet, selon Ingold, entendrait une non-fixité – non seulement dans le sens du mouvement, mais dans le sens de dynamiques qui se développent entre le sujet sentant et le monde. Si le sujet est fixe, figé, contraint par un cadre, sa posture ne serait pas attentionnelle. Une telle compréhension relie l'expérience du monde corporelle, sensorielle, kinesthésique et la notion d'attention qui serait celle de la variation et de la pluralité que je viens d'exposer, comme une réponse aux sollicitations du monde toujours changeant.

1.4.3. L'attention comme inhérente à l'expérience du paysage

Les perspectives sur l'attention mises en avant jusqu'ici, permettent de supposer l'importance de ce processus comme faisant partie d'une relation dynamique entre le sujet sensible en mouvement et le monde dans toutes ses composants (espace matériel, présence des autres personnes, différents éléments et qualités, temporalités, etc.). D'un côté, l'attention, de la perspective gravitaire et kinesthésique, signifierait une qualité d'un état de corps, dans l'échange gravitaire et dans la capacité de répondre aux nouvelles sollicitations, tout en s'appuyant sur les dispositions corporelles et sensori-motrices antérieures. Cette approche est soutenue par le domaine de la danse et la chorégraphie. De l'autre côté, l'attention peut être regardée comme une façon d'avoir un rapport avec le monde et avec les autres, dans une perspective de communication ou de correspondance, si j'emprunte le terme chez Tim Ingold. Dans les deux sens, l'attention est nécessairement un élément du rapport avec le monde et avec ceux que le sujet y rencontre.

En revenant sur les questions d'analyse du mouvement, je m'adresse de nouveau à Odile Rouquet qui souligne la nature dynamique de la relation entre son propre corps en mouvement et l'environnement :

« J'insiste donc beaucoup d'une part, sur les appuis externes que sont les autres et l'environnement, et, d'autre part, sur les références internes que sont, par exemple, les os du sacrum et du sternum et les muscles profonds de la posture, appuis qu'il ne faut pas confondre avec fixité²⁵⁴ ».

²⁵³ Ingold, T., *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2013, p. 118.

²⁵⁴ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op. cit., p. 22.

Ainsi, pour Odile Rouquet, le sujet et ses états corporels ne sont pas dissociés du monde dans lequel il se meut. Son expérience du monde serait constamment ancrée dans les échanges réciproques entre son corps, l'environnement et les autres personnes, se traduisant dans les transformations et réarrangements corporels et sensoriels. Elle affirme : « Quand l'environnement est pris comme référence, et non plus le corps, le besoin ne se fait plus sentir de faire venir ou d'aller vers, mais prend place un laisser-faire, un laisser-venir à soi, une orientation véritable qui permet de se laisser guider par l'environnement²⁵⁵ ». La posture d'Odile Rouquet semble écarter une vision égocentriste qui limiterait le déploiement de la relation du sujet avec le monde qui l'entoure, pour valoriser un rapport réciproque qui se développe entre les deux. La réflexion sur les façons dont l'espace entre dans le champ de l'expérience du sujet, permettrait d'introduire la notion de paysage, à travers certaines de ses acceptations. Utilisée par les artistes ou commanditaires, ou entendue implicitement à travers les descriptions du vécu données par les participants, la notion de paysage est omniprésente à travers les projets étudiés. Les cadres respectifs des projets, les configurations des expériences proposées et leur visées et retombées, ainsi que l'expérience même qui se déploie, laissent suggérer les façons différentes de le définir. Si le paysage est entendu dans sa dimension expérientielle, l'attention en fera partie. Je m'y attarderai extensivement dans la partie suivante, en abordant entre autres la notion d'attention dans l'optique de la réflexion sur le paysage.

1.4.4. Attention, disponibilité : quels rapprochements et quelles tensions ?

J'ai désigné les processus d'attention et de disponibilité comme étant parmi les éléments déterminants de l'expérience vécue (même si, d'un projet à l'autre, et aussi à l'intérieur d'un seul et même projet les intensités, les temporalités, les rythmes de ces processus peuvent varier). Je souhaite comprendre quels rapprochements et quelles tensions peuvent exister entre ces deux états faisant toutefois partie d'une seule et même expérience dans sa durée. Y-a-t-il un qui prime ? De quelle manière les deux se développent-ils l'un à côté de l'autre ? Comment évoluent-ils l'un par rapport à l'autre ? Quelles sont leurs incidences sur l'expérience collective du groupe ? Sur le rapport avec ceux qui n'en font pas partie ?

Dans le croisement « attention – disponibilité » il n'y aurait pas de hiérarchie puisque les deux processus semblent se développer simultanément dans l'expérience

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

vécue en mouvement. Dans mon hypothèse, le fait d'être disponible qui émerge comme une présence au monde et ouverture et se traduit par un rapport tonique, gravitaire et relationnel avec le monde, favoriserait les états de corps qui seraient propices au développement des processus attentionnels. Mais tout comme la disponibilité émerge de la relation que la personne a avec la gravité, l'attention traduit également la transformation d'ordre tout d'abord gravitaire. Les deux vont de pair dans un processus toujours réactualisé de réarrangement corporel, gravitaire et sensoriel qui favoriserait un rapport au monde modifié.

Si j'ai pu différencier entre les dimensions de l'attention (l'attention à son propre corps et à son mouvement avec ce qui l'entoure, dans une continuité de réajustements gravitaires et corporels ; l'attention comme faisant partie de l'expérience avec le paysage ; l'attention vers autrui ; l'attention au monde), l'état de disponibilité semble être celui qui favorise ces différents rapports. La disponibilité n'est pas acquise une fois que nous faisons notre premier pas, elle se développe progressivement dans un mouvement réciproque entre soi et monde, mais peut aussi disparaître, réapparaître, ne pouvant pas être commandée. Je peux me rendre disponible (ou plutôt, cela m'arrive) sans que j'y tende ou que je le veuille. La différence entre disponibilité et attention résiderait peut-être à cet endroit-là (sans qu'elle soit généralisée). L'attention, dans certaines de ses acceptations, semble avoir une certaine intentionnalité : je veux être attentive et je fais un effort. Toutefois, comme j'ai discuté précédemment, en fonction des approches et des manières dont les formes d'attention sont traitées, le terme d'attention peut également recevoir une signification d'un état non-intentionnel. Par exemple, Julie Perrin, quand elle développe la notion d'attention comme une des composantes de l'expérience du projet « Les Promenades Blanches », n'y attribue pas un but. En revanche, dans son ouvrage « Figures de l'attention », où elle traite des façons dont le spectateur d'une œuvre chorégraphique y porte attention, cette qualité de présence obtient une coloration plus intentionnelle (j'y reviendrai ultérieurement). Il y aurait question de parler de différents degrés d'attention, ce qui va permettre de différencier entre « être attentif » (et le sens qui y est attribué par Marie Bardet, par exemple) et « porter attention à » (où il y a une volonté expresse). Dans l'optique de projets de mon corpus, il est possible de discuter de ces différentes apparitions d'attention autant de la perspective de l'expérience de participants, que dans le sens de leur relation avec les personnes qui ne font pas partie du groupe de participants.

1.4.5. Expérience située, expérience topologique. Comment nous mouvons-nous dans l'espace ?

En vue de ce qui vient d'être discuté dans ces quelques sous-parties, une construction complexe apparaît qui relie les différents éléments qui permettent de rendre compte de l'expérience vécue au sein de projets de marche collective avec une composante chorégraphique. Tout au long de ce chapitre je n'ai pas cessé d'insister sur la nature située de l'expérience vécue de par un nombre de qualités que cette dernière revêt. Comme a été discuté préalablement, du point de vue de ce qui est vécu, la notion de situation peut s'étendre à travers plusieurs registres qui s'avèrent complémentaires et concourent à appuyer la réciprocité entre les façons dont l'expérience du sujet advient et le monde dans lequel il se meut. Par extension, cette réciprocité est aussi une qualité pouvant caractériser la présence collective dans l'espace et les rapports qui s'instaurent entre le groupe de marcheurs et le monde autour, y compris les autres personnes. J'ai suggéré par ailleurs que la situation s'établissant dans le cadre d'un projet chorégraphique de la marche suggère que l'expérience de chacun dans la durée est une entité hétérogène qui se nourrit de ce qui l'entoure autant qu'elle nourrit en même temps le contexte de son inscription. Les processus corporels et sensori-moteurs qui caractérisent cette expérience (disponibilité, attention, relation gravitaire, rapport à la verticalité, attitude, mémoire corporelle, etc.), n'étant pas homogènes sur sa durée (peuvent s'affaiblir, voire disparaître ou réapparaître de nouveau), soulignent la dimension situationnelle et relationnelle d'une présence au monde qui se développe potentiellement chez les uns et les autres. En m'appuyant sur les domaines de la chorégraphie et de l'analyse du mouvement, j'ai explicité les manières dont le sujet sensible peut devenir progressivement disponible et attentif à son propre corps, au monde et à autrui, tout en convoquant des processus concrets corporels et sensori-moteurs qui font partie de ses états corporels. J'ai également évoqué, pour la développer ultérieurement, une interprétation de la notion de paysage du point de vue expérientiel qui, dans mon hypothèse, atteste d'un état de présence au monde ouvert, situé et dynamique de la personne en mouvement et dans un rapport attentif à celui-ci. Compte tenu de ces positionnements, je souhaite introduire une notion complémentaire qui contribue à l'approfondissement de l'analyse de l'expérience vécue lors de projets étudiés. C'est notamment la notion de topologie qui semble reliée à celle de situation en ce qui concerne les manières dont le participant se meut dans l'espace.

Quand un sujet traverse l'espace, cette traversée ne serait pas neutre. Le corps en mouvement s'imprègne des qualités spatiales, atmosphériques, matérielles qui font partie du monde qui l'entoure, ce qui se traduit par une expérience topologique. L'espace a une épaisseur, une profondeur, une temporalité qui viennent en contrepoint au dessin géométrique des lieux traversés. La notion de topologie semble aider à la compréhension de la complexité de l'expérience vécue. Comment le participant s'oriente-t-il dans l'espace quand il avance ? Quelles sollicitations sensori-motrices le contact avec l'espace environnant produit-il ? Quels en sont les freins ? En quoi les qualités spatiales modifient-elles les états de corps ? Si dans les expériences concrètes telles qu'elles m'ont été communiquées par les participants, la notion de topologie n'est pas prononcée, son introduction semble s'imposer dans cette réflexion. Si je parle en termes d'expérience corporelle, sensorielle, kinesthésique et imaginaire lors des projets de la marche, celle-ci est en même temps une expérience topologique, comme elle se forme en constant renouvellement dans la relation avec l'espace environnant.

L'architecte Jean Cousin travaille spécifiquement l'expérience de l'espace du point de vue de la topologie pour comprendre comment une forme et une consistance de l'espace interagissent avec les dispositions affectives, psychiques et sensori-motrices d'une personne. Il procède d'une question simple : Pourquoi un lieu peut-il paraître agréable ou non ? Et comment donc concevoir des lieux qui seront agréables à habiter ? Quelles relations existent-elles entre une personne et l'espace ? Il parle ainsi d'un certain « fonds commun²⁵⁶ » qui serait partageable du point de vue de la perception d'un environnement spatial, ou d'un « capital perceptif » qui s'ajuste au fur et à mesure de la vie, des circonstances, de l'entourage social de la personne, etc. L'auteur prend comme but de « rechercher une convenance entre notre cadre physique et les caractéristiques des processus d'apprentissage et de comportement de l'être humain²⁵⁷ ». Pourquoi sommes-nous attirés par certains lieux, et pas par les autres ? Qu'est-ce qui influe notre perception de l'espace ? Jean Cousin insiste sur l'idée que l'espace ne pré-existe pas, mais s'appréhende tel qu'il est grâce au sujet qui y est présent : « [...] pouvoir s'identifier véritablement avec des volumes qui l'entourent ou se projeter mentalement sur des volumes extérieurs, cette faculté étant sans doute issue de notre propre spatialité corporelle²⁵⁸ ». Il accorde donc une primordialité à la corporéité de la personne avant toute construction formelle.

²⁵⁶ Cousin, J., *L'espace vivant. Introduction à l'espace architectural premier*, Paris, Editions du Moniteur, 1980, p. 15.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

La topologie étant initialement une branche des mathématiques, elle s'intéresse aux notions de continuité et de limite – par exemple, si un espace peut être traversé de façon fluide, ou s'il y a des séparations. Ainsi, l'espace qu'il est possible de traverser sans franchir de limite, peut être désigné comme un lieu²⁵⁹. Jean Cousin propose un point de vue selon lequel la rencontre avec l'espace n'est pas dans un premier temps conditionnée par ses formes ou volumes, mais plutôt par des relations qui s'y forment entre la personne et ce qui l'entoure :

« Les premières relations qui apportent de l'ordre dans cet espace sont du type "topologique". Elles sont établies avant même les constantes de forme et de dimensions. Dans un espace topologique les relations entre points ou objets sont des relations de proximité, séparation, succession, continuité, fermeture²⁶⁰ ».

Jean Cousin souligne le rôle du schéma corporel et des axes dynamiques (vertical et horizontal) dans cette structuration. C'est alors dans ce point-là que se rencontrent la définition issue de mathématiques et une position sur une expérience vivante et dynamique du monde par un sujet sentant en mouvement. Philippe Bonnin, architecte et anthropologue, en écho aux propos avancés par Jean Cousin, soutient le lien dynamique entre l'espace et la personne qui s'y meut :

« [...] les lieux, les aires, les frontières ou limites, les passages ou la connexité, les voisinages et les états limitrophes, etc., constituent le soubassement conceptuel qui nous permet de penser l'espace où notre corps se déploie, où notre société s'organise, où notre esprit s'exerce, au point que penser ou parler l'espace, c'est penser tout court²⁶¹ ».

L'espace topologique est donc celui où nous évoluons constamment en tant qu'êtres dotés d'un corps, d'une sensibilité, d'une sensorialité, d'une pensée, et ce, dès notre plus jeune âge : « [...] cet espace topologiquement organisé est celui où se déploie le corps, dès la naissance²⁶² ». L'espace topologique se positionne avant la mesure, avant l'espace euclidien, et définit la façon dont le monde nous parvient, toujours en étant à la fois à l'intérieur (le corps) et à l'extérieur (le monde et ma relation avec lui, la façon dont j'évolue dans ce rapport) : « Cela qui nous constitue et n'existe pas en dehors de nous-mêmes [...] car elles nous instaurent dans notre accession à l'humanité. Nous sommes ces structures topologiques, nous les vivons dans notre corporéité²⁶³ ». Par extension, du point de vue de l'anthropologie de l'espace, Philippe Bonnin va

²⁵⁹ Bonnin, P., « Pour une topologie sociale », dans *Communications*, N° 87, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 47.

²⁶⁰ Cousin, J., *L'espace vivant. Introduction à l'espace architectural premier, op. cit.*, p. 23.

²⁶¹ Bonnin, P., « Pour une topologie sociale », *op. cit.*, p. 48.

²⁶² *Ibid.*, p. 49.

²⁶³ *Ibid.*, p. 50.

jusqu'à affirmer que la topologie permet de comprendre les manières d'habiter l'espace avant toute problématique culturelle ou sociale, en s'attachant tout d'abord aux structures fondamentales et transversales du rapport à l'espace. La topologie se présenterait alors comme une façon partagée de penser et de structurer l'expérience spatiale (ainsi que temporelle, parce qu'une expérience d'espace est liée au temps).

L'intérêt du lien qu'il est possible de tracer entre les projets chorégraphiques de marche collective et la topologie réside dans la capacité de ces premiers de faire émerger une expérience qui se rapprocherait de l'expérience première de l'espace dont parlent Jean Cousin ou Philippe Bonnin. À partir de l'expérience vécue corporelle et sensori-motrice nous pouvons potentiellement déduire la relation qui se forme entre le sujet en mouvement et ce qui l'entoure. Ce ne sera pas pareil sur la durée – nous pouvons être disponible, mais aussi se refermer, s'absenter, revenir. Nous pouvons porter attention à l'espace et à autrui se trouvant dans le même espace, ou se désengager, corporellement, sensoriellement et symboliquement parlant. Il y a toujours un lien étroit, au fur et à mesure du mouvement, qui fait que nous vivons l'espace topologiquement. Par exemple, le fait de passer dans un espace sombre et spatialement délimité lors du projet « Les Promenades Blanches » à Paris me fait éprouver une perte d'équilibre, mais me procure également un sentiment de rétrécissement, de fermeture. En revanche, une participante du même projet à Nantes souligne l'effet bienfaisant que le fait de se retrouver dans l'espace vaste et ouvert produit sur elle. Il y a une dynamique constante entre ce que nous pouvons éprouver en tant que sujets sensibles en mouvement et l'espace dans lequel nous nous retrouvons et ce, parfois, avant même que nous pouvons nous rendre compte de la forme de cet espace (par exemple, dans « Les Promenades Blanches » les lunettes floues ne permettent pas cette appréhension).

Philippe Bonnin énonce : « notre culture spatiale est apprise dans le plus jeune âge pour l'essentiel, incorporée à l'habitus, ce qui lui assure une quasi-évidence et une quasi-immédiateté mais nous rend son dévoilement, sa redécouverte, sa mise en évidence d'autant plus malaisés²⁶⁴ ». Comme je l'ai déjà évoqué en travaillant sur les processus corporels, sensoriels et gravitaires accompagnant l'expérience du sujet en mouvement, la recherche de nouveaux appuis dans le monde ou les processus de changements d'états corporels peuvent passer par un déséquilibre, un effort, un temps de vulnérabilité. Dans la durée, il ne s'agira donc pas d'une expérience toujours continue ou homogène, et cette expérience sera toujours profondément liée aux qualités spatiales et matérielles de ce qui nous entoure. Par exemple, pendant le projet « Slow

²⁶⁴ *Idem.*

Walk » à Bruges l'étendue d'un parc par lequel nous passons à un moment de la marche m'a rendue ouverte, disponible. Plus tard, dans les rues étroites remplies de touristes, je me suis renfermée, mon mouvement n'étant plus fluide, je passais d'un état de regard périphérique à un regard focalisé, contraint, concentré. Les basculements, ou du moins les transitions accompagnaient ainsi mon expérience dans sa totalité. Cela revient donc à relier les notions de topologie et de situation, où les deux indiquent une non-dissociation entre l'espace et le sujet qui en fait l'expérience.

Partie 2. Approcher l'expérience par le paysage

L'une des hypothèses que j'ai émise suggère que l'expérience vécue au sein de projets de marche collective, les manières de se mouvoir en lien avec les qualités de l'espace traversé, ainsi que les façons dont les artistes prennent en compte cet espace, permettent d'envisager l'émergence d'une expérience paysagère. Le paysage entre ainsi dans le vocabulaire de l'analyse de ces projets. L'importance de la composante chorégraphique dans les projets étudiés devient déterminante dans ce sens-là, tant à travers les protocoles et les intentions des artistes, qu'à travers ce qui est éprouvé corporellement, kinesthésiquement et sensoriellement lors de la marche, individuellement et en groupe. Comment caractériser, comment définir cette relation entre le sujet et ce qui l'entoure, en communication avec l'espace autour, qui retentit en lui et qui trouve un prolongement dans ses mouvements et dans ses sens ? Ce qui entoure la personne se trouve aussi perméable à ce qu'elle vit individuellement, et se transforme dans une dynamique d'une présence du groupe. En parlant de l'espace, je ne parle pas d'un contenant neutre, mais d'une entité complexe, autant spatiale que temporelle, incluant des qualités et des éléments variables (climatiques, atmosphériques, physiques, symboliques, etc.) qui ne se penserait pas sans celui qui s'y meut. C'est de cette façon que je souhaite me référer à l'espace quand je le convoque dans le cadre de projets chorégraphiques de mon corpus.

À partir de la réflexion sur l'expérience telle qu'elle peut émerger dans un projet chorégraphique, j'ai été amenée à interroger son lien avec le paysage. Selon mon hypothèse, dans le cadre de projets étudiés, le paysage peut être dans un premier temps compris dans le sens d'un engagement sensible et situé avec l'espace qui nous environne tout en prenant en compte les qualités concrètes, physiques, matérielles et relationnelles de celui-ci²⁶⁵. Dans cette partie, je dialoguerai avec certaines postures théoriques et approches du paysage qui traitent des façons de le voir, de le comprendre et de le définir. Je m'attarderai sur les qualités et les éléments constitutifs du paysage relevés par certains auteurs et qui permettent de faire le lien entre la nature de l'expérience vécue, l'aspect collectif de cette expérience et les rapports qui se forment au cours de projets (entre le groupe et l'espace traversé, ainsi qu'entre le groupe et les

²⁶⁵ Cette définition n'est toutefois pas une unique manière d'approcher le paysage dans le cadre des projets de mon corpus. Elle m'a semblée toutefois première par rapport à l'expérience vécue de participants de ces projets, sans exclure son croisement avec les autres façons de définir le paysage qui seront également traitées dans cette sous-partie et approfondies dans les chapitres ultérieurs.

autres personnes). Au fur et à mesure de ce chapitre, j'expliciterai les raisons de ces choix et les différences entre les approches en fonction des champs disciplinaires des auteurs, tout en proposant des croisements qui permettent de traiter la pluralité des interprétations du paysage compte tenu de la spécificité de projets étudiés.

2.1. Penser le paysage. Quelques approches théoriques

Dans le numéro 13-14 de la revue *Carnets de paysage* intitulé *Comme une danse*, le philosophe Jean-Marc Besse se demandait : « [...] ne peut-on retrouver dans la danse et la chorégraphie l'analogon des gestes mêmes de la fabrication du paysage, c'est-à-dire les gestes de la fabrication d'un lieu habitable pour l'être humain (ou du moins la question de la possibilité ou non de cette habitation) ?²⁶⁶ ». En quoi donc l'approche par la danse et par la chorégraphie peut-elle être porteuse de sens pour une définition possible du paysage ? L'analyse des processus qui sous-tendent le mouvement du corps, la manière dont l'espace environnant devient partie intégrante de l'expérience, sont autant révélatrices de ce corps sentant et ses transformations, que des qualités de cet espace même, sur une temporalité donnée. Les deux s'imbriquent dans une relation étroite et en mouvement.

Jean-Marc Besse continue en se demandant : « N'y a-t-il pas une spatialité propre au paysage, et la danse ne nous permettrait-elle pas de l'envisager ?²⁶⁷ », tout en pensant aux apports que cette considération de paysage peut amener à la fabrication de l'espace dans le sens d'un projet de paysage. D'où l'intérêt que l'auteur porte, d'une part, aux façons dont le corps se meut dans l'espace, ce qui dans ses mots permet de « [...] rendre compte de l'existence d'un niveau original de la spatialité, ni objectif ni subjectif, mais intérieur et extérieur tout à la fois, véritablement au milieu²⁶⁸ » et, d'autre part, aux manières de transcrire le corps en mouvement ainsi que son inscription. C'est ainsi que le terme de « fabrication » semble être utilisé par le philosophe. Ce dernier fait le lien entre la chorégraphie qui peut amener une expérience du monde vivante et dynamique, et ses retombées sur la composition de l'espace et sa possible conception. La considération de l'expérience du sujet qui se meut dans l'espace semble être considérée par l'auteur comme une des pistes possibles pour un projet de paysage soucieux de la façon dont il peut être habité par un sujet sensible.

Vu sous cet angle, le paysage émerge comme une modalité tout d'abord sensible, sensorielle, vécue par un sujet qui se meut dans l'espace et qui l'habite en premier lieu par son corps et ce qu'il éprouve. Je reviendrai sur cette approche plus spécifiquement dans la sous-partie suivante.

²⁶⁶ Besse, J.-M., « L'élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture », dans *Carnets de paysage*, N° 13-14, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2007, p. 11.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

Dans son ouvrage *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Jean-Marc Besse a proposé cinq approches différentes quant à la définition du paysage, en fonction des domaines et modes de pensée qui traitent la question du paysage. Je vais tout d'abord proposer un aperçu de toutes ses approches. Puis je m'attarderai sur certaines d'entre elles qui me semblent soutenir les modalités d'apparition du paysage dans les projets chorégraphiques étudiés. Je compléterai ces approches par les propos sur les qualités, portées et significations de paysage issus des domaines de l'architecture, de l'urbanisme, de la géographie ou de la philosophie.

Le premier sens de la notion de paysage est celui historiquement développé où le paysage est étudié dans sa dimension représentative et culturelle. Il est davantage considéré comme un produit mental que comme une réalité objective. En expliquant cette approche, Jean-Marc Besse retrace les développements historiques et réflexifs qui analysent comment le paysage est devenu un lieu de « cristallisation » des points de vue et des conceptions et en quoi la valeur esthétique du paysage a pu définir à certains moments de l'histoire des valeurs culturelles ou territoriales. À propos du paysage, Jean-Marc Besse affirme : « Il n'existe pas en lui-même mais dans la relation avec un sujet individuel ou collectif qui le fait exister comme une dimension de l'appropriation culturelle du monde²⁶⁹ ». Dans ce sens-là, une distance est établie entre le sujet et le paysage. Le terme d'appropriation sous-entendrait la présence d'un filtre lié à l'interprétation qui fait que le paysage, selon cette approche, peut uniquement se comprendre comme un produit de l'intellectualisation humaine²⁷⁰. La portée représentative du paysage est, entre autres, exprimée par la peinture, où une valeur esthétique est attribuée au paysage. Jean-Marc Besse remarque que les représentations picturales ont pu influencer la perception du paysage réel, dans le sens où c'est « la peinture [qui] donne sa forme au sentiment du paysage²⁷¹ » ; le paysage est inventé plus qu'il n'est vécu.

Le philosophe aborde le paysage en termes de représentation sociale et culturelle, auquel cas ce dernier est perçu comme un prolongement des regards politiques ou culturels instaurés à telle ou telle époque :

« L'idée qui s'impose [...] est que le paysage est comme un texte humain à déchiffrer, comme un signe ou un ensemble de signes plus ou moins systématiquement ordonné, comme une pensée cachée à retrouver derrière les objets, les mots et les regards²⁷² ».

²⁶⁹ Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », dans *Le Goût du monde*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 17.

²⁷⁰ *Idem*.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁷² *Ibid.*, p. 25-26.

Le paysage selon cette définition est compris comme une image ou comme une pensée susceptible d'être catégorisée. Ce point de vue sur le paysage est important à prendre en compte dans l'historique de l'évolution de la définition du paysage et dans les manières de le considérer, y compris à travers les langages différents (Jean-Marc Besse parle aussi bien de la peinture que de la photographie, de la littérature, ou des mouvements plus contemporains de l'art qui cherchent à représenter le paysage). La représentation en tant que manière de penser le paysage, bien qu'elle soit moins présente dans l'expérience vécue sur la durée de projets étudiés, sera toutefois présente dans les manières de penser et de dire le paysage par certains de ses acteurs. Dans ce sens-là, la représentation permettra de considérer le paysage en tant que pratique culturelle. J'étayerai ce développement plus précisément dans le dernier chapitre qui traitera du lien entre le paysage et le territoire, notamment dans le cas du projet « Attention à la marche ! » et son contexte élargi.

Une autre approche à la définition de paysage passe par l'expression « projet de paysage » et se situe dans le domaine de la conception des espaces. Jean-Marc Besse esquisse le chemin à suivre pour un projet de paysage qui prendrait en compte trois éléments : le sol, le territoire, l'environnement naturel (le vivant). Selon le philosophe, « [...] la problématique paysagère consiste à penser la ville à partir de ses relations et dans son intégration avec le sol, le territoire, le milieu vivant²⁷³ ». Ainsi le paysage se positionne au service de ces considérations, comme il possède une qualité relationnelle. Comme le projet de paysage ne commence jamais par un site vierge, Jean-Marc Besse propose deux stratégies – témoigner et modifier. C'est seulement dans une intrication entre les deux qu'un projet de paysage, selon lui, peut réussir : « [...] il s'agit de fabriquer, d'élaborer ce qui est déjà présent et qu'on ne voit pas. On doit construire pour voir ce qui est là, pour découvrir ce qui est là, on doit tracer pour savoir ce que l'on veut et ce que l'on veut dessiner²⁷⁴ ». Ainsi, le projet de paysage revêt une forme d'invention pour révéler ce qui existe déjà, selon le philosophe. Le contexte de projet de paysage ne s'applique pas à mes cas d'études, car les projets chorégraphiques n'ont pas de portée conceptrice et ne servent pas à l'étude d'un site particulier pour un possible projet. Toutefois, il m'a semblé important de toucher à cette approche dans le contexte général de la définition de la notion de paysage pour éliminer ce que le paysage n'est pas dans le cadre de ces projets interrogés.

²⁷³ Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op. cit.*, p. 63.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

2.1.1. Expérience de rencontre du paysage

Une autre approche proposée par Jean-Marc Besse traite le paysage comme une expérience phénoménologique. Dans cette optique : « [...] le paysage peut être [...] compris et défini comme l'événement de la rencontre concrète entre l'homme et le monde qui l'entoure. Le paysage est avant tout, en ce cas, une expérience²⁷⁵ ». Le paysage relèverait du contact direct de l'homme avec le monde, dans un engagement sensible, corporel et émotionnel. Il serait ancré dans le présent à travers une « rencontre concrète » qui créerait des conditions pour un surgissement d'une certaine expérience du monde. Penchons-nous sur ce propos.

Plus loin dans le même article le philosophe développe une idée selon laquelle un dialogue entre le corps sentant et le monde s'effectue. Il s'agirait de ce qu'il appelle la « sortie » :

« C'est la notion même d'expérience, s'agissant du paysage, qui est réévaluée : l'expérience doit être comprise ici comme une "sortie" dans le réel. Le paysage est le nom donné à cette présence du corps et au fait qu'il est affecté, touché physiquement par le monde environnant, ses textures, ses structures et ses spatialités : il y a quelque chose comme un événement²⁷⁶ ».

Ainsi, Jean-Marc Besse associe trois notions relatives au paysage : expérience, événement, rencontre. L'expérience vécue comme expérience paysagère semble être celle d'une rencontre avec le monde, et non celle d'un retrait. C'est une rencontre qui ouvre corporellement, sensoriellement et de façon affective. Il caractérise par ailleurs l'événement du paysage comme l'événement d'une perte de repères, et parle de « [...] ce sujet qui perd toute stabilité²⁷⁷ », ce qui permettrait une ouverture. A l'idée de « sortie » dans le réel, évoquée dans la citation ci-dessus, Jean-Marc Besse rajoute un terme de « dehors » : « S'il y a expérience, il y a exposition de la subjectivité à quelque chose comme un "dehors" qui la conduit, et la pousse parfois violemment hors de ses limites²⁷⁸ ». Ce qui est important de retenir dans cette posture est que, selon l'auteur, la rencontre entre l'homme et le monde qui peut être caractérisée comme une expérience du paysage, peut être un événement qui est loin d'être paisible. L'auteur parle de la violence de l'ouverture qu'une personne peut avoir vers le monde. Jean-Marc Besse utilise le terme d'« exposition ». Je voudrais associer cette idée de la violence et de l'exposition à celle de la gêne exprimée par Catherine Grout dans son ouvrage *Le*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁸ *Idem.*

Sentiment du monde. En dialoguant avec l'ouvrage de neuropsychologue allemand Erwin Straus *Du sens des sens* en ce qui concerne la question du paysage et de la relation au monde, Catherine Grout caractérise l'expérience du paysage comme un état de corps qui « surgit » ou « advient²⁷⁹ ». Selon elle, le paysage en tant que « relation immédiate au monde et aux autres, peut correspondre à une gêne²⁸⁰ », puisqu'elle peut s'éloigner considérablement du plan ou du programme (évoqués par Straus), mettre le sujet hors toute attente et produire un basculement. Elle cite l'exemple d'une averse torrentielle, d'une part, comme une comparaison utilisée par le neuropsychologue, et d'autre part comme une situation à part entière analysable du point de vue de la relation au monde qui se qualifie comme paysage. Cette averse, selon l'auteure, imprègne le corps entier et les sens, en assurant un dialogue dynamique entre le sujet et le monde. L'expérience vécue sur le moment agit « en tant que vecteur de ces échanges réciproques qui outrepassent la définition des limites : ma corporéité ne se limite pas à mes contours²⁸¹ », la relation est poreuse, elle a une épaisseur. C'est un état où le sujet devient pleinement présent au monde.

En ce qui concerne la façon dont, d'une part, le paysage peut être caractérisé, et d'autre part, apparaître dans l'expérience vécue, il me semble que le rapprochement devient possible entre la posture de Jean-Marc Besse qui décrit l'ouverture comme violente, et celle de Catherine Grout qui parle de gêne. Cela peut se traduire, dans le cadre des projets étudiés, par des indices différents. Il s'agirait potentiellement des états corporels que les participants aux projets voient émerger et qui pourront attester de la « sortie » dans le réel. Dans la partie précédente j'ai réfléchi sur les manières de se réorganiser corporellement et sensoriellement qui ont été caractérisées par une nécessité de pertes de repères et une requalification de ses appuis (je reviens ici notamment aux propos d'Hubert Godard, Marie Bardet et Odile Rouquet) pour qu'une transformation puisse avoir lieu. Il me semble qu'il serait possible d'associer ce processus de transformation sur le plan gravitaire, corporel et sensoriel avec les notions d'« exposition » et de « gêne » au prisme de l'expérience paysagère. J'y reviendrai avec les analyses des paroles des participants et les situations dans le cadre de projets choisis.

Ainsi, le monde intérieur du sujet, sa sensibilité, sa sensorialité, entrent en dialogue avec le monde extérieur, le « dehors ». Mais il ne faudrait pas toutefois trancher le dehors et le dedans, les mettre en opposition. Si Jean-Marc Besse parle du

²⁷⁹ Grout, C., *Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2017, p. 52.

²⁸⁰ *Idem*.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 53-54.

dehors, d'une part, et de l'intérieur, d'autre part, les deux ne sont pas dissociés et font partie simultanément d'une seule et même expérience. L'expérience du monde en tant que paysage nous parvient telle qu'elle est parce que nous pouvons voir émerger une certaine disposition qui rend la rencontre possible. A son tour, il y a une disposition possible parce que le sujet se meut dans l'espace et entre en relation avec ce qui l'entoure. A cet égard, une remarque de Jean-Marc Besse a particulièrement retenu mon attention. Elle me semble exprimer cette émergence simultanée et l'absence de la frontière qui délimiterait entre le sujet et le paysage : « Dans le paysage, la vie subjective se déroule à la lisière des choses²⁸² ». C'est-à-dire que le sujet ne peut se penser en tant que sujet qu'en étant relié au monde, il n'y a pas de dissociation. Ce qui arrive au sujet sensible n'est tel que parce qu'il est imprégné de ce qui est autour. Un parallèle peut être fait avec le propos de Catherine Grout qui met en avant le fait que le corps du sujet sentant est bien plus qu'un contour. La frontière devient poreuse et les échanges dehors/dedans définissent sa présence au monde.

L'idée de rencontre soutenant l'approche du paysage par l'expérience, entend aussi qu'il n'y a pas d'attente – l'expérience du paysage arrive hors de toute attente, dans un dialogue toujours renouvelé du corps sentant avec le monde. Ce propos me paraît particulièrement bien développé par le philosophe Joël Boudierlique dans son texte « La rencontre du paysage²⁸³ ». Dans ce texte où l'auteur se souvient des lieux qu'il a parcourus dans l'Himalaya, il propose d'appréhender le paysage par la notion de rencontre : « [...] la rencontre elle-même qui se produit dans ces sites, rencontre que nous nommons : paysage²⁸⁴ ». Quand il parle de ses souvenirs de voyage en Chine et des paysages traversés, l'auteur associe la mémoire du vécu et le vécu de l'espace avec les façons de les écrire, de les comprendre et d'en dégager un sens en termes de relation avec le monde. L'écriture permet de se « [...] mettre en prise avec ces instants d'espace dont la durée fugitive persiste, en soi immuable, après tant d'années²⁸⁵ ». L'expression « instants d'espace » semble contenir en elle quelque chose de la définition du paysage – un rapport à l'espace et au temps comme une imprégnation corporelle, affective et un souvenir qui s'actualise, en dialogue avec les qualités de cet espace vu, ressenti et vécu.

²⁸² Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op. cit.*, p. 52.

²⁸³ Boudierlique, J., « La rencontre du paysage », dans *Projets de paysage*, N° 5, 2011, mis en ligne le 19 janvier 2011, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/21588>, consulté le 23 août 2021.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

Le philosophe parle ici du phénomène d'unité entre soi et le monde au moment de l'apparition du paysage, autrement dit, l'apparition est un moment où le soi et le monde émergent dans un seul et même mouvement, comme une unité :

« En revanche, dans le cas de l'apparition elle-même de ce que nous nommons le paysage, la distinction entre le sujet et le monde qui surgit est véritablement problématique, *a fortiori* dans l'instant de l'apparaître, car cette question ne se pose pas alors : l'espace et le temps sont pleins... de cette apparition elle-même, soi et monde "y" sont un-unique²⁸⁶ ».

Nous voyons donc dans le positionnement de Joël Boderlique l'insistance sur la non-séparation entre sujet et monde dans la relation (ou comme il s'y réfère par ailleurs, l'instant) qui est celle du paysage. Cela fait écho avec l'idée de Jean-Marc Besse sur l'ouverture au monde que j'ai évoquée plus haut. Boderlique utilise le terme d'étonnement pour désigner ce qui se produit quand la rencontre entre soi et monde peut être qualifiée comme paysage. L'étonnement, pour lui, est seulement possible là où toute attente est suspendue : « S'y attendre ou l'attendre serait déjà le préfaçonner, il est forcément hors d'attente²⁸⁷ ». La notion d'attente (ou surtout d'absence d'attente) serait liée à la notion d'horizon, autre aspect qui sera traité dans la réflexion sur le paysage. J'y reviendrai notamment avec les écrits de Catherine Grout et de Michel Collot.

La posture d'une autre philosophe me paraît résonner avec celle de Joël Boderlique. Françoise Dastur, phénoménologue, donne une définition du paysage qui insiste sur son émergence en tant que processus incarné et situé. En passant par quelques définitions existantes du paysage (comme celle de la représentation picturale ou celle du travail d'un paysan), Dastur propose une définition du paysage qui le positionne comme une présence dans le monde : « Il faut donc, pour que le paysage apparaisse, [...] que le regard cesse d'être "intéressé" et qu'il s'ouvre à ce que l'on pourrait nommer la "pure" apparition de ce qui est²⁸⁸ ». Nous pouvons voir ici un écho avec le positionnement de Joël Boderlique en termes d'apparition du paysage. En insistant sur les façons de voir le monde, Françoise Dastur souligne l'importance d'une posture non-focalisée pour qu'un paysage puisse advenir. Ainsi, il ne s'agit pas de porter une analyse sur le monde, mais d'être ouvert au monde qui nous entoure : « [...] pour que le paysage apparaisse à nos yeux, il faut en effet, [...] une sorte de vision qui ne soit pas objectivante et qui naisse pour ainsi dire du milieu du paysage lui-même²⁸⁹ ». Elle nie une vision panoptique du monde en plaçant le sujet dans ce même monde

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Dastur, F., « Phénoménologie du paysage », dans *Projets de paysage*, N° 5, mis en ligne le 20 janvier 2011, accédé via <https://journals.openedition.org/paysage/21559>, consulté le 13 novembre 2021.

²⁸⁹ *Ibid.*

dans lequel il existe : « Le paysage correspond en effet à une perception horizontale, celle qu'a l'œil humain de son environnement, un environnement dont l'observateur fait lui-même partie²⁹⁰ ». Je reviendrai sur ce positionnement à propos d'une expérience incarnée et dynamique du sujet.

Pour reprendre le texte du philosophe Joël Boderlique, ce dernier réfléchit à l'émergence du paysage dans le dialogue réciproque et simultané entre le sujet sentant et le monde. Il me semble possible de faire un parallèle avec l'idée de disposition exprimée par Jean-Marc Besse dans son ouvrage *La Nécessité du paysage*. L'auteur y évoque ce que l'approche par l'expérience peut apporter à la réflexion sur le paysage et sur le projet de paysage. Il insiste, entre autres, sur les façons dont une expérience avec le paysage advient à la personne, dans un mouvement non-intentionnel et réciproque avec le monde, ses qualités, et dans un rapport d'altérité :

« [...] le paysage est l'expérience d'une traversée, ou plutôt d'une immersion qui agite en quelque sorte le corps et le met dans un certain état (il y a des états de corps comme il y a des états d'esprit), voire une certaine humeur, une certaine disposition affective du monde environnant, et qui, surtout, le conduit à vivre et à se tenir dans le monde, c'est-à-dire à l'habiter, de telle ou telle façon. Le paysage, c'est habiter le monde et être habité par lui²⁹¹ ».

Ici, Jean-Marc Besse semble mettre en avant par les termes de « traversée » et d'« immersion » la dynamique intrinsèque à une présence du sujet au monde qui peut être celle d'une présence avec le paysage. Par ailleurs, nous pouvons relever dans ce propos que cette présence n'est pas permanente. L'auteur évoque une rencontre qui se produit à un moment donné entre le sujet et le monde en disant que « le paysage [...] met dans un certain état » sur une durée qui permettrait l'habitation. C'est également ainsi qu'il faut comprendre le terme de « disposition ». Pour revenir à mon corpus, l'expérience vécue qui émerge chez les participants des projets chorégraphiques de marche collective serait en quelque sorte de l'ordre de cette disposition. Le philosophe parle d'une disposition affective, en insistant ainsi sur sa capacité de devenir celle qui ne laisse pas le sujet neutre, l'ouverture vers le monde colore sa présence. Cette disposition est aussi située. Quand le philosophe parle du paysage, les termes de l'affect et de l'émotion sont utilisés à plusieurs reprises et sont définis comme des « [...] états pré-personnels de l'être humain, au sens où ils répercutent en lui et pour lui une certaine manière d'être traversé, voire d'être envahi, par la teneur du monde à un moment donné²⁹² ». Je souhaite rapprocher la notion de disposition utilisée par Besse avec la

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage*, op. cit., p. 50.

²⁹² *Ibid.*, p. 29.

notion de disponibilité, Cette dernière introduite précédemment constitue l'un des termes principaux qui soutient l'analyse de l'expérience qui émerge lors des projets chorégraphiques de la marche. Ces deux termes me semblent proches non seulement parce qu'ils désignent un moment de changement qui impliquerait une ouverture vers le monde, mais aussi parce que les deux suggèrent que l'état ainsi advenu a une certaine durée. Des nuances dans les termes sont toutefois à introduire. Si Jean-Marc Besse emploie le terme de « disposition affective » pour désigner un état général d'ouverture au monde, un rapprochement avec le monde, le terme de disponibilité, tout en embrassant cette perspective, indique encore autre chose. La disponibilité telle qu'elle se déploie dans les projets chorégraphiques de la marche apparaît comme un processus complexe ayant plusieurs niveaux. Rendre les participants disponibles à l'espace constitue une des visées des protocoles des artistes. C'est aussi ce qui peut arriver au participant dans la présence collective en relation avec les autres (être disponible à autrui). Somme toute, la disponibilité (telle que je l'ai développée en m'appuyant sur Benoît Lesage) se comprend dans un premier temps comme un état concret corporel qui traduit la manière dont la personne prend ses appuis dans un processus de verticalisation et de changement de son état tonique. La disponibilité possède une qualité relationnelle en se développant avec ce qui environne le sujet sensible en mouvement. Il me semble possible de suggérer que la disponibilité, quand elle émerge, peut être considérée comme un des éléments qui, entre autres, qualifie la relation du sujet au monde en tant que paysage.

Les processus évoqués par Jean-Marc Besse semblent dialoguer avec le phénomène d'apparition mis en avant par Joël Boudierlique. Pour lui, l'apparition du paysage n'est pensable qu'avec la présence du sujet, les deux étant reliés : « Non seulement l'instant de la révélation du paysage est unique, mais elle est unicité. Le sujet s'y trouve (dans les deux sens du verbe : y être et s'y découvrir) aussi comme existant, c'est-à-dire comme participant nécessaire à cette apparition-émergence de l'être, nommée globalement paysage²⁹³ ». Il s'agit donc d'un déploiement réciproque – autant du paysage, que du sujet dans son expérience du paysage. S'y découvrir entendrait aussi que le sujet, bien qu'il y ait un événement du paysage, n'y arrive pas neutre – il y a une certaine antériorité qui fait partie de l'émergence du paysage. Les projets artistiques que j'analyse pourraient fournir un apport à la proposition de Joël Boudierlique quand il parle de « s'y découvrir », dans le sens où les processus corporels et sensori-moteurs progressifs que j'ai décrits précédemment permettraient de comprendre comment le

²⁹³ Boudierlique, J., « Le paysage est une rencontre », *op. cit.*

sujet se découvre concrètement dans sa rencontre avec le paysage. En lien avec cette posture, je voudrais revenir au texte de Françoise Dastur qui parle d'un sujet incarné, celui qui a un corps, et qui se situe dans une dynamique réciproque avec l'environnement :

« Ce qu'indique donc le mot même de paysage, c'est le rapport qu'entretient l'être humain avec l'espace ; un rapport à la fois corporel et existentiel. C'est en effet par son corps que l'être humain est dans l'espace, ou plutôt, comme le souligne avec pertinence Merleau-Ponty, qu'il "habite" l'espace et qu'il a donc avec lui un rapport si intime que l'on peut dire qu'il n'y aurait pas d'espace du tout pour lui s'il n'avait pas de corps. C'est de cet espace habité et donc toujours déjà orienté, au sens où il a un haut et un bas, une gauche et une droite, que l'on fait l'expérience quand on regarde un paysage, lequel n'est pas tant d'ailleurs "devant" nous qu'"autour" de nous²⁹⁴ ».

En s'appuyant sur le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, Françoise Dastur va jusqu'à affirmer la pertinence existentielle de cette relation : l'espace n'existerait pas si nous nous n'y étions pas corporellement. Le propos de la philosophe laisse également sous-entendre la consistance topologique de l'expérience du paysage. Dans cette conception, la philosophe écarte une vision frontale sur le paysage en faveur d'un sujet qui interagit avec l'espace et se meut en lui, qui n'est pas statique. Le paysage est ainsi tout autour d'un sujet, et fait partie de son champ d'expérience corporelle et sensorielle. Dans l'expérience des projets chorégraphiques de mon corpus cette qualité de présence se renouvelle à chaque pas fait : je vois devant moi, et en même temps je sens le sol, l'air, j'entends derrière, sur les côtés. Il y a aussi ce que je ne vois pas : les qualités atmosphériques, les odeurs, le vent, ou tout ce qui échappe au champ de ma vision, mais qui rentre dans le champ de mon expérience. À cet égard, une autre notion s'ajoute au vocabulaire sur le paysage qui est celle de la profondeur. Le paysage ne peut pas être objectif comme il décèle la présence corporelle d'un sujet au monde qui est celle d'une présence dans l'espace, mais aussi dans le temps. Françoise Dastur dit : « Ce dont nous faisons donc l'expérience lorsque nous regardons un paysage, c'est moins d'une portion d'espace que d'un moment du monde, qui ne peut se révéler à nous que parce que, par les mouvements de notre corps, nous appartenons à la même spatio-temporalité qui le constitue²⁹⁵ ». Pour qualifier ce qui est de l'ordre du moment du monde, Dastur parle du fait que le sujet n'est pas seulement un sujet qui perçoit l'espace, mais il le perçoit dans une certaine temporalité. Le mouvement est associé au temps et à l'espace, d'où la profondeur. Je retiens ici l'expression « moment du monde », puisqu'il me semble qu'un parallèle peut être tracé avec l'expression « instant d'espace » relevé chez Joël

²⁹⁴ Dastur, F., « Phénoménologie du paysage », *op. cit.*

²⁹⁵ *Ibid.*

Bouderlique. Dans les deux cas, il y a une insistance sur la nature située, incarnée et dynamique d'une expérience du paysage. Chez Bouderlique, la notion d'instant est liée à celle de l'apparition du paysage, alors que chez Dastur c'est surtout par rapport à la notion de profondeur²⁹⁶ qu'il faut envisager le paysage comme une présence irréductible du sujet à l'espace et au temps.

Il me semble qu'à partir de ces points de vue sur l'expérience du paysage, un lien s'impose avec la notion de la situation dans le sens où le sujet est considéré dans une dynamique réciproque avec l'espace qui l'entoure, et dans une perspective de transformation. Toutefois, le mouvement de réciprocité n'est pas acquis. Cette transformation que chaque participant aux projets chorégraphiques peut éprouver, signifie que nous ne restons pas les mêmes tout au long du projet. Restons-nous toujours disponibles sur la durée du projet ? Y-a-t-il des ruptures ou des changements d'intensités de présence ? La présence avec autrui (par exemple, dans le cas des binômes dans « Les Promenades Blanches », ou encore dans des situations où un sentiment du groupe se développerait), procure-t-elle toujours une ouverture ? Dans le chapitre suivant je présenterai les éléments d'analyse qui mettent en avant une difficulté que certains participants éprouvent de rester dans cette réciprocité entre soi, le monde et autrui.

Françoise Dastur utilise une métaphore saisissante pour désigner la façon dont une expérience du paysage se forme : pour elle, elle consiste « en la saisie immédiate d'une figure qui se dessine de façon mouvante sur un fond²⁹⁷ ». Il n'y aurait donc pas de causalité. Françoise Dastur met en avant le fait qu'il n'y a pas d'« imposition d'une forme sur la donnée préalable d'une mosaïque de sensations²⁹⁸ ». Suite à cela je suggère qu'il s'agit d'une présence ouverte et dynamique avec le monde, et donc d'une apparition du paysage en même temps que le sujet se meut et perçoit le monde. Les deux doivent être considérés ensemble, le sujet ne se sépare pas du monde, tout comme le monde devient paysage à travers l'expérience qui en est faite. Comme j'ai suggéré, Françoise Dastur met un accent sur la question du mouvement qui trouve une importance primordiale dans cette conception incarnée du paysage : « la véritable expérience du paysage n'est jamais celle d'un décor, mais au contraire de la configuration mouvante d'un espace dans lequel on chemine et qui ne prend précisément forme que par ce cheminement²⁹⁹ ». Il y a ici, d'une part, un accent sur le

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

mouvement et, d'autre part, un approfondissement de la relation qui est celle du paysage – dans le sens où celui-ci émerge toujours en même temps que le sujet s'y meut. Cette citation, par extension, est en lien avec la spécificité des projets que j'étudie, à savoir celle de la marche et du mouvement.

Ainsi, les positions des chercheurs cités semblent converger dans l'approche expérientielle du paysage, même si les différences sont indiquées (dans l'intensité des termes que les uns et les autres accordent aux éléments de l'expérience du paysage, ou encore dans les façons de considérer les manières dont cette expérience se forme). Les trois principaux auteurs cités (Besse, Boudierlique, Dastur) mettent en avant la primordialité de la présence incarnée, concrète, corporelle et dynamique au monde, qui rend possible le sentiment de ce monde en tant que paysage. Là où Jean-Marc Besse parle de l'exposition et de la perte de stabilité pour qu'un événement de rencontre en tant qu'expérience paysagère soit possible, Françoise Dastur mentionne la situation quand le regard cesse d'être intéressé. Joël Boudierlique quant à lui se penche vers le terme de « rupture ». Ainsi, il semblerait pour les trois auteurs que pour que la rencontre puisse avoir lieu, une transformation se produit ce qui implique un changement de paradigme. C'est-à-dire, dans l'expérience qui est celle du paysage, nous nous éloignons du rapport causal avec le monde. Il ne s'agirait pas d'un refus volontaire, mais plutôt d'un état qui advient avec les intensités variables, à travers la capacité d'être présent à ce qui entoure le sujet et non pas d'être dans la logique d'une relation sujet – objet. La rupture dont parle Boudierlique annule la possibilité de toute préméditation qui, selon le philosophe, empêche la rencontre : « Seule la rupture provoquée par la surprise fait lâcher l'emprise habituelle à la thématization du monde résultant de sa formatization par une conceptualization qui l'anticipe toujours³⁰⁰ ». Cette veine de réflexion est présente chez les trois philosophes qui, chacun à leur manière, écartent une conception où la relation entre le sujet et le monde environnant serait celle d'une interaction entre sujet et objet, d'une prise sur ce qui l'entoure.

2.1.2. Penser le paysage par la matérialité du monde

Ce questionnement me pousse à me pencher sur une autre approche du paysage qui est sous-entendue dans les postures précédemment traitées. En effet, la rencontre qui se produit et qui est celle de l'expérience du paysage, a lieu dans un monde physique, matériel et concret. Ses dimensions, ses textures, ses spatialités, ses consistances, sont à

³⁰⁰ *Ibid.*

prendre en compte quand il s'agit de caractériser l'émergence réciproque du monde et du sujet. L'expérience vécue lors des projets de marche collective et son analyse permet de révéler différentes qualités du monde environnant, d'identifier les relations qui sont susceptibles de s'y former et d'attribuer les statuts aux uns et aux autres, sans que toutefois la division réductrice sujet-objet soit déterminante. Il m'a semblé qu'un propos de Joël Boudierlique reflète à juste titre la nature de la relation qui se forme dans le sillage entre la qualité d'une présence au monde et les qualités concrètes et matérielles de l'environnement :

« Il y a un saut qualitatif entre, d'une part, l'expérience du milieu que fait l'individu lorsqu'il le saisit comme une représentation dont il est le détenteur distinct et, d'autre part, la rencontre dont les termes changent leurs statuts respectifs pour les faire devenir sujet et monde, unis dans une seule présence. À proprement parler, le paysage ne peut exister qu'ainsi. Il s'agit précisément entre les deux modes d'être, du passage de l'ordre représentatif à l'ordre esthétique³⁰¹ ».

Le philosophe associe deux modes d'être, celui de la représentation et celui de la présence. Pour lui, il s'agit d'un basculement de l'un à l'autre, toutefois, il y voit aussi un paradoxe, car les deux modes d'être peuvent coexister dans une seule et même expérience du paysage. Il y a, d'une part, la partie objective – ce qu'il appelle « milieu, sauvage ou artificiel », avec des éléments bien tangibles (les sols, le vent, la terre, les reliefs, les matières, les textures, etc.). D'autre part, cette réalité objective ne devient paysage qu'à travers une certaine qualité de présence au monde, celle que l'auteur dote d'une visée esthétique (dans le sens de son expérience). Joël Boudierlique, en s'appuyant sur Henri Maldiney, caractérise cette dernière par un mouvement d'ouverture où :

« [I]e moment esthétique de la rencontre du paysage n'est pourtant pas celui d'un abandon à l'immédiat ni celui d'une régression fusionnelle dans lesquels notre pouvoir-être démissionnerait de lui-même. Il est le surgissement qui "de l'être perdu dans le paysage fait un être en étonnement dans l'ouvert" (Maldiney) où s'éveille sa transcendance³⁰² ».

Ainsi, le philosophe remarque que l'expérience du paysage telle qu'elle peut surgir, est une expérience extrêmement forte, toutefois, n'est pas celle d'une dissolution du sujet. Jean-Marc Besse, quant à lui, exprime un point de vue semblable à celui de Joël Boudierlique : « Il [le paysage] est comme une réalité, certes, mais pour ainsi dire une réalité inobjective. Une réalité qui n'est pas celle d'un objet tel que nous l'entendons et le rencontrons habituellement, mais dont nous sentons la présence et la

³⁰¹ Boudierlique, J., « Le paysage est une rencontre », *op. cit.*

³⁰² *Ibid.*

puissance, par les effets émotionnels qu'elle provoque en nous³⁰³ ». Cette posture livre un refus d'une relation allant du sujet à l'objet et met en avant le fait que l'expérience du paysage émerge simultanément entre le sujet et le monde. De là, l'analyse de l'expérience vécue en tant que paysage nécessite un approfondissement qui prendra en compte les qualités du monde environnant et leur déploiement au travers de cette expérience.

L'architecte et urbaniste Théa Manola propose le terme de « paysage multisensoriel » pour mettre en avant la sensorialité des séparent les différentes réalités :

« [...] le paysage est à l'interaction des approches initialement opposées basées sur les dualités matériel/immatériel, nature/culture, ville/nature. Il ne réside ni seulement dans l'objet (réalité physique), ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe des deux, le paysage formant alors un système de leurs relations³⁰⁴ ».

La qualité « multisensorielle » du paysage permet à l'architecte de concilier les dichotomies classiques afin de les mettre en perspective par l'expérience que le sujet fait de l'espace. Il faut toutefois souligner que, tout en ayant les points de convergence, la posture de Théa Manola est différente de celles présentées précédemment (en particulier celles de Françoise Dastur et Joël Bourdelique). Chez Manola, le paysage reçoit un qualificatif – « multisensoriel », comme une sorte de justification de la définition du paysage qu'elle propose. Cette revendication s'explique par le champ disciplinaire de la chercheuse qui est celui de l'architecture et aurait comme un des buts potentiels de concevoir de l'espace. De cela peut provenir la nécessité de qualifier le paysage, ce qui proposerait une possible catégorisation. De surcroît, Théa Manola parle du « système » de relations entre le sujet et le paysage. Dans la définition émanant de la phénoménologie la multisensorialité semble faire intrinsèquement partie de la définition du paysage comme une relation spécifique entre sujet et monde. Il est moins question d'un système de relations que d'une façon d'être.

Théa Manola souligne également la qualité relationnelle du paysage, ce qui permet de circonscrire les rapports entre les différentes entités composant le paysage en prenant appui sur l'expérience avec l'espace. Selon la chercheuse, la considération de l'expérience paysagère comme expérience complexe sensorielle et corporelle permet d'éviter la hiérarchisation et l'attribution de statuts aux types d'espaces : « Le paysage multisensoriel peut alors incarner ce rapprochement entre le remarquable (paysage

³⁰³ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage, op. cit.*, p. 30.

³⁰⁴ Manola, T., Geisler, E., « Du paysage à l'ambiance : le paysage multisensoriel – Propositions théoriques pour une action urbaine sensible », dans *Ambiances en acte(s). Actes du 2nd Congrès international sur les Ambiances*, Thibaud, J.-P. et Siret, D. (dir.), , Grenoble, Réseau international Ambiances, 2012, p. 678.

"traditionnel") et l'ordinaire issu de l'immersion, et le rapport actant (en mouvement) suscité notamment par la prise en compte des autres sens que la vue³⁰⁵ ». Selon Manola, ce qui importe dans la définition du paysage comme paysage multisensoriel est l'accent donné à la perception du paysage qui n'est pas fixe ou panoptique, mais plutôt un engagement actif et dynamique avec celui-ci. Théa Manola, parmi d'autres, semble revendiquer la matérialité du paysage comme une des composantes essentielles de son émergence, toujours en lien avec le sujet sentant qui s'y trouve. Les qualités matérielles, atmosphériques, tactiles des lieux ne se révèlent que dans ce qu'elle appelle « immersion », ou « rapport actant » avec le monde. Si l'adjectif « multisensoriel » est ajouté par l'auteure pour accentuer ce rapport, cette revendication semble proche de ce que Jean-Marc Besse exprime dans son article « Les cinq portes du paysage » :

« [...] en quoi le paysage prenait en charge la dimension de la relation humaine au monde et la nature que la science moderne, par principe, avait laissée de côté : le rapport direct, immédiat, physique, aux éléments sensibles du monde terrestre. L'eau, l'air, la lumière, la terre : autant d'aspects du monde qui sont ouverts aux cinq sens, à l'émotion, à une sorte de géographie affective qui répercute les pouvoirs de retentissement que possèdent les lieux sur l'imagination³⁰⁶ ».

Dans le but d'analyse des expériences vécues par les participants des projets chorégraphiques étudiés, il me semble propice de retenir cette posture sur le paysage qui précise la manière dont les qualités matérielles du monde peuvent faire partie de l'expérience du sujet. Toutefois, il importe de souligner la différence entre le propos de Jean-Marc Besse et les postures de Françoise Dastur et Joël Boudier, du côté de la phénoménologie. Pour ces derniers, la matérialité ne se pose pas en tant que telle, il n'y a pas de causalité, mais le paysage se comprend comme une totalité d'expérience entre le sujet et le monde. Les projets chorégraphiques étudiés, comme je l'ai évoqué au début de ce développement théorique sur le paysage, semblent être une incitation à une posture où la matérialité du monde est ressentie comme paysage. Par la disponibilité qui se développe progressivement chez le sujet sensible et qui le rend ouvert à autrui et au monde, par une attitude attentive, par une multitude de processus corporels et sensoriels se mettant à agir dans son corps dès le premier pas fait, le sujet laisserait l'environnement lui parvenir, il établit une relation avec lui. Ainsi, l'analyse des processus qui sous-tendent le mouvement du corps, la manière dont l'espace environnant s'imbrique avec l'expérience sera aussi bien révélatrice de ce corps sentant et de ses transformations, que des qualités de cet espace même. Comme l'affirme le

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 679.

³⁰⁶ Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op.cit.*, p.49.

critique littéraire Michel Collot dans son ouvrage *La Pensée-paysage* : « Cette solidarité entre le corps percevant et le monde perçu est illustrée par l'expérience du paysage, dont l'apparence est liée au point de vue incarné³⁰⁷ ». L'auteur parle de la « solidarité » qui me semble se rapprocher des postures de phénoménologues cités ici. La solidarité n'entendrait pas une fusion, tout comme elle n'entendrait pas un rapport causal, mais une manière pour le sujet et le monde de co-exister, ce qui se traduit par son « point de vue incarné ». Jean-Marc Besse, Théa Manola et Michel Collot prennent en compte les conditions concrètes de l'émergence de l'expérience en tant que paysagère. Celle-ci ne serait donc pas complète sans l'analyse des qualités de l'espace traversé dans lequel elle prend place.

2.1.3. Le paysage comme entité attentionnelle et relationnelle

Revenons sur ce point de vue incarné comme faisant partie de l'expérience du paysage. J'ai convoqué préalablement les postures de plusieurs chercheurs sur le paysage comme expérience et toutes ces postures ont exprimé la conviction d'une expérience située et dynamique en dialogue avec le monde environnant. L'ouverture n'aurait lieu que quand le sujet sensible est présent corporellement et sensoriellement à l'environnement, et quand un mouvement double s'effectue. Le monde fait autant partie du champ d'expérience de la personne que cette personne en tant que sujet s'ouvre à ce qui lui arrive. Ceci rend possible l'émergence réciproque du paysage et du sujet, une rencontre. Cette rencontre serait aussi celle qui nous ouvrirait à l'autre, celle qui nous ferait « [...] participer au mouvement du monde en un lieu donné³⁰⁸ ». Je reviens ici à la nature située de l'expérience du paysage ce qui suggère une ouverture non seulement à l'espace avec ses qualités, mais aussi à l'espace avec ses dynamiques et relations, et donc, aux autres personnes présentes dans cet espace. « Autrement dit, le paysage est l'attestation de l'existence d'un "dehors", d'un "autre"³⁰⁹ », selon Jean-Marc Besse. Cette idée d'altérité et de relation traverse la réflexion sur le paysage, comme nous l'avons vu avec les auteurs cités dans cette partie. Toutefois, le paysage comme entité relationnelle mérite d'être doté de quelques autres qualités.

J'ai mentionné plus tôt que pour qu'une rencontre soit possible, une disponibilité est nécessaire, qui à son tour émerge comme un état potentiel de présence au monde.

³⁰⁷ Collot, M., *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 43.

³⁰⁸ Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

J'ai traité le processus de disponibilité comme un état corporel et tonique permettant un réarrangement corporel, une tenue dynamique avec le monde et avec les autres. Du point de vue de l'analyse du mouvement, j'ai également étudié le processus de disponibilité en lien avec celui d'attention. Je reviens maintenant à la piste que j'ai lancée concernant l'attention et la façon dont elle émerge en lien avec le paysage. Jean-Marc Besse désigne le paysage comme un « milieu attentionnel » :

« [...] penser et agir avec le paysage [...] présuppose la mise en œuvre d'une disposition mentale, affective et pratique, que l'on peut désigner par le terme d'attention. Penser et agir avec le paysage c'est d'abord y être attentif, et y faire attention. Le paysage engage, explicitement ou non, les capacités du paysagiste, mais aussi de tout un chacun, à l'attention³¹⁰ ».

Jean-Marc Besse fait converger deux perspectives. L'une d'entre elles est l'action avec le paysage (dans le sens du projet de paysage) et l'autre renvoie à l'être avec le paysage (dans un rapport sensible et émotionnel avec celui-ci), au travers de l'idée d'attention. Cette dernière constitue, pour l'auteur, la matière première qui rendrait possible la capacité d'établir un véritable engagement avec le paysage. Réciproquement, Jean-Marc Besse soutient que « le paysage [...] peut être envisagé comme un dispositif d'attention au réel, et par là comme une condition de base de l'activation ou de la réactivation d'un rapport sensible, et sensé, au monde environnant³¹¹ ». Il s'agirait, donc, d'une part, de porter attention au paysage, et d'autre part, en faisant l'expérience qui peut être qualifiée comme émergence du paysage, nous pouvons affiner notre capacité d'attention au monde, par ce que ce monde sollicite en nous corporellement, sensoriellement et émotionnellement.

Le rapport entre paysage et attention ramène à la question de la marche que Jean-Marc Besse identifie comme un des outils attentionnels : « La marche, comme méthode d'investigation du réel, comme mode de conduite dans l'espace et comme expérience corporelle du paysage, est un "objet" exemplaire pour l'analyse d'une attentionnalité humaine³¹² ». La marche est alors vue dans sa dimension expérientielle (dans le sens de la présence au monde et à autrui ancrée dans le corps, le mouvement et la sensation). De surcroît, la perspective de la marche renvoie également aux questions de verticalisation, du rapport au sol et au poids qui, comme discuté précédemment, permettent de travailler plus spécifiquement avec la première acceptation du terme « attention » proposée ici (du point de vue gravitaire). Selon le philosophe, la nature dynamique de la marche est ce qui permet d'instaurer un rapport

³¹⁰ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage, op. cit.*, p. 99-100.

³¹¹ *Ibid.*, p. 101.

³¹² *Ibid.*, p. 104.

sensible et réciproque avec le monde, permettant de porter attention à ces qualités, intensités et éléments, en mouvement :

« [...] la marche est aussi une rencontre, un événement, une histoire qui se passe, et aussi parfois une épreuve personnelle. Je me découvre moi-même, dans la marche, en même temps que je découvre le paysage que je parcours. [...] nous entrons en correspondance avec les textures, les sonorités, les couleurs, les odeurs des sols, de l'air, de la végétation, etc. Nous nous remplissons de paysage, ou plus exactement nous nous accordons comme musicalement avec lui, qui contribue à nous mettre dans un état particulier de corps et d'esprit. La marche est une expérience de consonance avec le paysage et ses ambiances³¹³ ».

La marche est considérée comme une rencontre avec le monde que nous parcourons et qui nous ouvre ainsi au paysage en tant qu'expérience. Le verbe « se découvrir » utilisé en lien avec celui de « découvrir » (le paysage) retient mon attention dans cette citation, puisqu'il me permet de tracer un parallèle avec le « se découvrir » mis en avant par Joël Boudierlique, en pointant la nature réciproque de la relation qui se développe entre le sujet en mouvement et le monde. Il importe de nuancer le point de vue sur la « consonance » que la marche établirait entre l'expérience du monde et ce monde que nous traversons. La « consonance » utilisée par Jean-Marc Besse présente une nature fluide et non-empêchée de la relation entre le sujet et ce qui l'environne. Comme je l'ai évoqué précédemment, l'émergence du paysage n'est pas un processus homogène. Ce que Joël Boudierlique a désigné comme une « apparition » l'est puisque cette apparition s'inscrit dans une certaine temporalité. Le paysage comme expérience n'est pas ainsi assuré sans limite. Les glissements d'une modalité de présence comme paysage à une autre modalité sont possibles. Ainsi, la consonance serait à prendre avec précaution – il peut y avoir une « consonance » lors de la marche, telle que l'auteur l'entend, mais ce ne sera pas la seule relation possible. Dans le cadre de projets de mon corpus, en fonction de projets, ce qui nous advient dans la marche ne serait pas toujours de l'ordre d'un alignement homogène entre ce qui nous arrive dans l'immédiateté et les qualités de l'espace qui nous entoure ou ses manières de faire partie de notre champ d'expérience. Des basculements, des changements d'états corporels, des manières d'être présent aux autres et avec eux sembleraient entrer en résonance avec la notion d'attention et donner une épaisseur aux modes attentifs d'être présent au monde. Si je suis fatiguée, si j'ai froid, si un rayon de soleil chauffe agréablement ma peau ou si sa lumière et sa chaleur m'épuisent, si la qualité de sol sur lequel je marche me fait m'y agripper pour ne pas tomber, ou si je peux me confier à autrui et expérimenter ce même sol de manière aisée, les qualités de mon attention à ce qui m'entoure vont se modifier. Il y aura peut-être des moments où l'état de « consonance » avec le paysage ne sera pas

³¹³ *Ibid.*, p. 105.

possible ou n'émergera pas. Toutefois, toutes ces modalités différentes de la présence au monde se trouveraient enchevêtrées à l'intérieur d'une expérience sur la durée d'un seul et même projet.

La notion d'attention vient compléter celle de la disponibilité, celles-ci peuvent dès lors s'articuler aux échelles différentes de problématisation de l'expérience vécue individuelle et collective. Ces processus attestent également de la capacité de l'expérience avec le paysage d'être celle de l'altérité et de la relation : « Le paysage peut être considéré comme l'espace [...] de disponibilité à ce qui vient, et d'ouverture à l'horizon³¹⁴ ». Cet horizon impliquerait, au-delà de l'ouverture vers le monde, la considération d'autrui. Je pense particulièrement à la notion d'horizon telle qu'elle est traitée par Catherine Grout dans la perspective de co-présence : « Dès lors, le caractère politique de la co-présence de sujets vivants dans le monde n'apparaît pas comme un discours dirigé, mais comme une manière d'être qui comporte un horizon, comme un engagement³¹⁵ ». Dans l'expérience du paysage, l'autre ferait partie de l'horizon de la personne qui est ainsi présente au monde. Je reviendrai sur cette notion d'horizon par la suite.

Les projets de marche collective contiennent en leur cœur la relation avec l'espace environnant, avec son propre corps et avec les autres. Michel Collot, parmi d'autres auteurs, souligne cette perspective relationnelle : « Le paysage implique un sujet qui ne réside plus en lui-même mais s'ouvre au dehors. Il donne des arguments à une redéfinition de la subjectivité humaine, non plus comme substance autonome, mais comme relation³¹⁶ ». La considération de l'expérience du paysage comme expérience relationnelle permet de s'attarder sur le caractère collectif de l'expérience vécue avec l'espace traversé dans le cadre des projets chorégraphiques de marche collective que j'étudie. Il y aurait deux sens à cette relation collective. Je parlerais aussi bien de la relation qui s'établit dans le groupe en partant des spécificités du vécu de chacun, que de la relation que le groupe établit avec l'espace et avec les autres personnes qu'il y rencontre. La perspective collective amène un questionnement sur la transition entre les notions de paysage et de territoire. En marchant ensemble, le groupe de participants transformerait temporairement l'espace traversé, en proposant une manière d'y être présent et une modalité de le partager. Cette transformation serait aussi conditionnée par les intentions des artistes et des commanditaires des projets. Ainsi, la définition de la

³¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

³¹⁵ Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*, op. cit., p. 12.

³¹⁶ Collot, M., *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 33.

notion de paysage qui peut être convoquée dans ce cas, permet de relier les conditions du vécu de l'espace aux manières de le partager et d'envisager ce partage.

2.1.4. Du paysage au territoire

Une des interprétations de paysage proposée par Jean-Marc Besse prône que le paysage serait destiné à répondre aux besoins des hommes qui y vivent. Cette posture prend appui sur l'historien du paysage états-unien John Brinckerhoff Jackson (1984) qui décrit le paysage comme un territoire fabriqué et habité par les hommes :

« Il est d'abord une réalité objective, matérielle, produite par les hommes. Tout paysage est culturel, non pas d'abord parce qu'il est vu par une culture, mais d'abord parce qu'il a été produit au sein d'un ensemble de pratiques (économiques, politiques, sociales), et selon des valeurs que d'une certaine manière il symbolise³¹⁷ ».

D'après lui, les qualités matérielles et concrètes du paysage évoquées peuvent résulter des manières dont les hommes façonnent ces données pour que cela puisse « servir une communauté³¹⁸ » en y attribuant un sens, une forme, une consistance. Jean-Marc Besse entrevoit ainsi une forte composante sociale du paysage :

« L'organisation spatiale du paysage traduit en outre une forme de l'organisation de la société, ainsi que les représentations et les valeurs culturelles qui agissent dans cette société. Le paysage est une manière pour les hommes de donner une mesure et un sens à la surface de la Terre. Tout paysage, d'une manière qui lui est propre, est relatif à un projet social, même si ce projet n'est pas "conscient", même s'il est la traduction inconsciente de l'organisation d'une vie sociale³¹⁹ ».

Cette position sur le paysage suggère que ce dernier peut se définir aussi comme résultant d'une somme d'activités humaines qui sont destinées à produire le paysage et qui sont la traduction des façons de penser, d'organiser et de vivre l'espace, volontaires ou non. Le projet social dont parle Jean-Marc Besse peut prendre les formes différentes, toutes se convergeant toutefois selon l'objectif qu'il définit comme « organisation d'un espace qui puisse répondre à des besoins humains³²⁰ », mais pouvant de déployer à travers des formes, fonctions, intentions et conceptions variées (autant à l'échelle d'un projet officiel, qu'à celle d'un groupe d'habitants). Cette indication quant aux manières

³¹⁷ Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op. cit.*, p. 34.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

³²⁰ *Ibid.*, p. 37.

dont les uns et les autres s'accommodent, dialoguent et habitent l'espace permet d'envisager ainsi la caractéristique territoriale du paysage :

« La dimension territoriale est présente dans le paysage, quand il s'y joue et se manifeste une volonté de transformer l'étendue extérieure du monde en un lieu d'intériorité, en une sorte de maison où il est possible de demeurer en paix. Le paysage traduit une volonté d'habiter³²¹ ».

Le philosophe parle de différents degrés d'habitation du paysage – le terme « habiter » peut signifier ici le fait de transformer l'espace dans un lieu, dans la recherche d'un abri, d'une protection, par un mouvement d'intériorisation³²². Dans tous ces cas, il ne s'agira pas des mêmes territoires, toutefois, le paysage pourrait proposer une possibilité selon laquelle un mouvement de territorialisation ou la fabrication du territoire deviennent envisageables. Les différentes pratiques, intentions, ou actions qui peuvent être engendrées agiront pour fabriquer un territoire, ou du moins, pour développer ce Jean-Marc Besse appelle la territorialité. L'auteur propose d'étudier l'enjeu territorial du paysage sur des échelles différentes, tout en tenant compte des limites de chacun d'entre elles. Cela peut se jouer avec la mise en œuvre de projets d'envergure, mais aussi, de manière plus locale, dans les façons dont les uns et les autres développent une relation au quotidien avec ce qui les environne, avec les endroits qu'ils traversent habituellement. Par exemple, selon Théa Manola, la dimension sensible et vécue atteste d'une potentialité de territorialisation inhérente au paysage. L'architecte et urbaniste attribue au « paysage multisensoriel » une caractéristique selon laquelle celui-ci exprimerait « [...] le système de rapports sensibles (sensoriels et signifiants) qu'un individu ou un groupe d'individus co-construit avec son territoire de vie³²³ », en insistant sur les rapports ordinaires, quotidiens formés avec le monde qui nous entoure. Les projets étudiés dans mon corpus peuvent, chacun spécifiquement, attester de différentes façons d'habiter le monde de façon collective et potentiellement commune, tout en proposant des intensités différentes de ce qui peut être appelé territoire. Ceci soulève alors les enjeux qui permettent de parler de l'intention territoriale telle qu'évoquée précédemment comme hypothèse. Je reviendrai sur la notion de territoire et sur les différentes manières de le définir à travers les projets de mon corpus dans le dernier chapitre.

³²¹ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage*, *op. cit.*, p. 18.

³²² *Idem.*

³²³ Manola, T., Geisler, E., « Du paysage à l'ambiance : le paysage multisensoriel – Propositions théoriques pour une action urbaine sensible », *op. cit.*, p. 678.

L'expérience de chaque participant telle qu'elle est vécue sur la durée d'un projet artistique, les processus qui sont en cours sur le plan corporel, sensoriel et moteur, peuvent suggérer un rapport plus ou moins durable avec l'espace traversé. Puis, l'expérience à la fois individuelle et collective pourrait s'inscrire dans le projet plus large de construction d'un territoire, sur le temps d'un projet artistique, à partir des intentions exprimées par les commanditaires, des protocoles des artistes et de leurs manières de configurer l'expérience. Ainsi, les notions de paysage et de territoire deviennent imbriquées, et les façons dont les projets proposent de vivre l'espace et leurs modalités présupposent un passage de l'un à l'autre, selon des temporalités variables. Il ne s'agirait pas à proprement parler d'un paysage comme d'une organisation spatiale et sociale sur un temps long, mais plus comme d'une façon de vivre une portion d'espace et de s'inscrire dans les dynamiques présentes. Dans le cas des projets de mon corpus, il s'agit d'espaces assez variés, urbains, péri-urbains, souvent non-remarquables, quotidiens, des lieux de passage ou de concentration, des croisements, des rues. Jean-Marc Besse a réfléchi de son côté à la territorialité du paysage. Selon lui, les paysages quotidiens sont susceptibles de proposer une perspective d'habitation :

« Ces paysages habituels que l'on traverse sans y penser, mais dont on sait qu'ils sont là lorsqu'on se rend au travail ou qu'on en revient, ou bien ceux qui se déploient depuis nos fenêtres dans leurs sonorités plus ou moins ordonnées, installent et entretiennent par leur présence, par leur permanence le plus souvent discrète, comme un bruit familier du monde, voire une ambiance d'intimité, qui nous conduisent vers des sentiments d'appartenance et d'attachement. Le paysage, alors, devient un lieu³²⁴ ».

Dans ce passage les soubassements expérientiels du paysage se joignent à des façons d'habiter un lieu. Il est possible ici de nuancer le rapprochement entre les termes « paysage » et « lieu ». Il semble que la notion de lieu serait applicable au paysage dans une situation particulière où il s'agit d'une territorialité³²⁵, d'une manière de tisser son territoire au quotidien. Dans le cas contraire, le lieu voudrait dire que le paysage est fixe et qu'il n'y a pas d'évolution. Si le paysage est défini comme une rencontre entre le sujet et le monde, il n'est pas figé mais relève plutôt d'une transformation permanente. Par ailleurs, les notions d'appartenance et d'attachement soulevées par Jean-Marc Besse semblent toucher à un autre aspect de paysage qui favorise le lien paysage – territoire. Toutefois, il n'est pas exactement clair si le philosophe aborde cet aspect du point de vue seulement individuel ou aussi collectif. Je voudrais alors étayer ce propos avec la pensée du géographe états-unien Kenneth Olwig qui a traité la question d'appartenance

³²⁴ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage, op. cit.*, p. 19.

³²⁵ Je reviendrai sur cette notion avec une définition plus ample dans le dernier chapitre.

qui peut se développer en relation avec le paysage d'un point de vue collectif. Par ailleurs, Kenneth Olwig s'intéresse particulièrement à la question du commun et des biens communs en ce qui concerne leur définition, historique et les manières de les gérer, y compris à travers la réflexion sur le paysage. Si je peux considérer que sur la durée des projets de marche que j'étudie il est possible de parler des façons dont le groupe marchant peut appartenir au territoire qu'il traverse, ou du moins, avoir une relation qui s'en rapproche, l'apport de la réflexion sur l'appartenance me semble pertinent.

Dans son article « Performing on the Landscape versus Doing Landscape: Perambulatory Practice, Sight and the Sense of Belonging » [Performer le paysage vs. Faire le paysage : pratique déambulatoire, vision et le sentiment d'appartenance³²⁶] Kenneth Olwig développe une articulation entre les notions de paysage, d'appartenance et les façons de regarder. Selon lui, il existerait deux manières de définir le paysage, chacune relevant d'une modalité du regard (dans le sens direct et métaphorique) qui y serait attachée. Ces façons de voir le paysage, à leur tour, engagent différemment ceux qui y habitent (*to dwell* en anglais). Dans son raisonnement Olwig se réfère aux façons dont les groupes de personnes, les communautés, habitent le territoire, en le cultivant, en y menant les activités, en y attribuant un sens du point de vue des pratiques collectives. Il propose ainsi une définition du paysage selon laquelle le paysage se fait et se fabrique par les activités, les valeurs attachées, les pratiques et les usages. Selon cette perspective, le sentiment d'appartenance « génère le paysage comme un lieu d'habitation et du faire dans le corps politique d'une communauté³²⁷ ». Il y a donc un fondement collectif dans la définition de ce qu'est appartenance, une manière d'organiser une communauté, ainsi qu'une dimension temporelle et spatiale. La perspective d'habitation comprend autant les manières de parcourir et de voir le paysage, que les pratiques et les usages engagés. Il me semble que cette approche du paysage rejoint celle proposée par Jean-Marc Besse, en s'appuyant sur les travaux de John Brinckerhof Jackson, qui présente le paysage comme territoire fabriqué. Olwig insiste toutefois davantage sur une composante expérientielle de l'habitation. Selon lui, une perspective opposée à l'habitation du paysage serait d'adopter un point de vue désincarné et distancié. Ainsi, le géographe, pour compléter son propos, insiste sur l'approche mobile et sensible du paysage qu'une personne développe :

³²⁶ Olwig, K., « Performing on the landscape versus doing landscape: perambulatory practice, sight and the sense of belonging », dans Ingold, T., Vergunst, J.L. (dir.), *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*, Hampshire, Ashgate, 2008.

³²⁷ *Ibid.*, p. 81, traduction de l'auteur.

« Selon la première signification, le paysage est en grande partie formé par sa pratique et son usage, et appréhendé à travers les deux yeux. Ce mode d'appréhension est le plus évident dans la pratique de la marche. Le marcheur éprouve la profondeur matérielle de l'environnement qui l'entoure par voie d'une vision binoculaire, et par un processus de floutage des objets proches. La matière environnante touchée, respirée ou entendue du monde s'enchevêtre ainsi avec ses sens, et lui permet de ressentir le paysage comme une réalité topologique des lieux contigus³²⁸ ».

Olwig met ainsi en avant un sujet en mouvement qui « éprouve » le paysage. Il va jusqu'à le définir comme une « réalité topologique des lieux contigus ». Il y a une réciprocity entre « la matière touchée, respirée et entendue » (et vue) et l'expérience du sujet en mouvement. Ainsi, cette « réalité topologique » dont parle Kenneth Olwig n'apparaît qu'à travers l'expérience qui en est faite en mouvement et qui permet de relier les éléments de l'espace entre eux dans une continuité. Ainsi, le regard vis-à-vis de la situation dans laquelle le mouvement est engagé n'est pas surplombant (telle une vision de la carte), mais peut voyager à travers l'espace. Un sens d'appartenance peut dès lors se développer, selon l'auteur. Le paysage propose des orientations, des directions, des qualités qui n'émergent telles qu'elles sont que lorsque le sujet en mouvement communique avec ce qui l'entoure. De là, la perspective du regard se lit au-delà du simple fait de regarder le paysage. Cette posture rejoint celles déjà exprimées dans ce chapitre sur une expérience située du paysage qui inclut tous les aspects d'engagement corporel, sensoriel et moteur avec le monde, la vue n'étant qu'une des modalités en lien avec d'autres de son vécu.

Le géographe effectue une recherche historique et lexicographique qui relie la définition du terme « appartenir » (*to belong* en anglais) aux pratiques des pâturages des troupeaux d'animaux. Kenneth Olwig suggère que le sentiment d'appartenance à la terre (il utilise le terme anglais *land*) remonte aux pratiques de poursuite des animaux pendant la chasse. Il existe toutefois une différence entre la chasse et la pratique des pâturages d'après l'auteur : « Il y a une différence subtile entre le suivi des animaux pendant la chasse et le fait de pâturer ce même animal, comme un renne. Depuis longtemps les gens ont suivi différents troupeaux, et c'est cette activité qui a donné naissance à beaucoup de nos premiers sentiments d'appartenance³²⁹ ». Ainsi, l'idée de temporalité ou de durée d'une pratique apparaît dans le discours du géographe en ce qui concerne l'émergence du sentiment d'appartenance. Olwig relève également qu'auparavant ce n'est pas tant les terres de pâturages qui appartenaient aux gens (dans

³²⁸ *Ibid.*, p. 84, traduction de l'auteur.

³²⁹ *Ibid.*, p. 85, traduction de l'auteur.

le sens de possession) que les animaux qui les broutaient. Ceci est aussi dû au fait que la plupart des terres n'étaient pas une propriété individuelle à l'époque, mais bénéficiaient d'un droit d'usage commun³³⁰. En s'appuyant sur les recherches de l'anthropologue John Gray qui étudiait les pratiques de pâturages dans les territoires frontaliers de l'Ecosse (qui menait ses études dans les années 1990), Kenneth Olwig note qu'un glissement s'est opéré, autant dans le langage utilisé que dans la pratique. Les pasteurs suivaient les moutons qui développaient une appartenance au territoire (en termes de familiarité avec la terre) par le biais du pâturage, en parcourant les terres propices à leur nourriture. Ces animaux développaient également une appartenance au groupe. De surcroît, ce terme désignait accessoirement l'attache physique des pâturages aux fermes (que le géographe qualifie comme institution sociale humaine³³¹). La langue écossaise a utilisé le terme *to heft* pour désigner ce triple processus – de l'animal à la terre, aux autres animaux et aux personnes. C'est ainsi que le glissement du sens du terme correspond au changement de la considération des statuts des uns et des autres. Les pasteurs n'étant pas considérés seulement par le travail qu'ils remplissent, mais par la portée de leur présence dans le territoire, le mot commence à désigner également figurativement le sentiment d'appartenance au territoire que développent des personnes³³².

Si Kenneth Olwig souligne le sens figuratif de ce terme concernant les personnes, il pose l'hypothèse sur la plausibilité d'une appartenance qui pourrait se former « grâce à l'engagement corporel dans le processus déambulatoire lors des pâturages des moutons et indubitablement à l'empathie partagée avec l'animal appartenant à la terre et à son troupeau³³³ ». L'appartenance des animaux (ou aussi la familiarité) relève du sens pratique, de la nécessité de se nourrir, tandis que celle des personnes semble revêtir une dimension plus incarnée avec le territoire, qui s'installe sur la durée. Le géographe fait un parallèle avec les pratiques des personnes et la perception du paysage où ce dernier ne se comprend qu'à travers le prisme de l'activité humaine et de son expérience en mouvement. Il donne un exemple selon lequel, dans la loi anglaise, en marchant régulièrement dans un seul et même territoire une personne obtient le droit légal de son usage, c'est donc un droit coutumier³³⁴. Dans ce sens, le géographe fait aussi une distinction entre le fait de produire un paysage (par une

³³⁰ *Idem.*

³³¹ *Ibid.*, p. 86, traduction de l'auteur.

³³² *Idem.*

³³³ *Idem.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 87, traduction de l'auteur.

activité, par une expérience) et le fait de simplement le performer. Le premier confirme son propos sur l'habitation du paysage. Le deuxième transforme le paysage dans un espace géométrique³³⁵. De surcroît, comme l'affirme Olwig, certaines pratiques de la marche et du déplacement, intensifient le droit d'usage des personnes à un territoire particulier tout en approfondissant le sentiment d'appartenance à celui-ci. Marcher en groupe, remarque Olwig, augmenterait le sens d'appartenance à un collectif (par exemple, à un collectif de marcheurs parcourant un seul et même territoire, ou à la communauté dans le sens plus large, comme la nation³³⁶). Pour faire un parallèle rapide avec l'un de mes cas d'étude, à partir du contexte élargi du projet « Attention à la marche ! », nous pourrions imaginer que le fait de parcourir le territoire bordelais à travers le Sentier des Terres Communes permet aux marcheurs de se poser dans la même dimension que les autres marcheurs, sans les connaître, mais en partageant la pratique du territoire et possiblement développer un sentiment d'appartenance à cette communauté.

L'idée de paysage produit, fabriqué, par opposition au paysage performé ou sur lequel on agit, proposée par Kenneth Olwig, embrasse ainsi plusieurs perspectives et se conjugue étroitement avec le sentiment d'appartenance. Elle prend en compte l'expérience qui en est faite (même si le géographe ne s'attache pas à l'analyse détaillée du vécu) et le regard qu'on peut y porter, ainsi que les pratiques et usages qui y sont rattachés. Cette définition sous-entend aussi une dimension de continuité d'usage, comme ce qui se produit par la pratique de la marche. Il y a une appartenance qui se développe sur la durée et en mouvement, mais aussi, en collectif : « Nous sommes peut-être, dans un sens, tous comme des moutons, nous accommodant au territoire et aux autres, faisant des paysages auxquels nous appartenons corporellement et socialement, avec tous nos sens, les yeux grands ouverts³³⁷ ». La définition du paysage que Kenneth Olwig propose, vient compléter les réflexions des auteurs précédemment cités qui attribuent au paysage le potentiel de proposer des manières d'habiter, ce qui amène la réflexion en termes du territoire. Je vais m'y attarder plus substantivement dans le dernier chapitre.

Dans l'optique de projets chorégraphiques de marche collective que je traite, la question d'appartenance en lien avec le paysage peut également être évoquée, en fonction des spécificités des projets. Toutefois, nous ne parlerons pas d'appartenance

³³⁵ *Ibid.*, p. 88, traduction de l'auteur.

³³⁶ *Ibid.*, p. 89, traduction de l'auteur.

³³⁷ *Idem.*

sur une temporalité longue, mais plutôt des qualités de l'expérience qui émerge de façon individuelle et collective qui attestent d'une manière ou d'une autre de cette possibilité. Par exemple, le fait de marcher lentement dans le cadre de « Slow Walk » et les façons d'être présent à l'espace que ce projet convoque seraient-ils révélateurs des processus qui suggèrent une certaine forme d'appartenance ? La randonnée de deux jours dans le péri-urbain bordelais dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » créerait-elle les conditions d'expérience dans le sens de l'habitation de ce territoire, quoique sur une durée relativement courte ? Ce sont les questions vers lesquelles je reviendrai dans le chapitre final, en traitant davantage la transition et le lien qui existe entre paysage et territoire selon les projets.

Pour passer à une autre qualité de la présence au paysage, je souhaite encore une fois revenir sur le passage entre les notions de paysage et de territoire. Jean-Marc Besse dans ses réflexions sur la territorialité du paysage, évoque que le paysage possède des qualités qui lui permettent d'échapper à une territorialisation complète. Il sollicite alors à « [...] penser positivement l'indisponibilité du monde³³⁸ » où ce dernier ne serait pas complètement appropriable (dans le sens de rendre sien), ni visible, ni tangible du point de vue de l'expérience (nous ne pourrions pas l'appréhender totalement). Cette idée d'indisponibilité appliquée à l'expérience renvoie à la notion d'horizon. J'ai évoqué précédemment le positionnement de Joël Boudier selon lequel l'expérience du paysage nierait toute attente ou préfiguration. C'est dans ce sens que Jean-Marc Besse propose de penser la question d'horizon : « [...] l'expérience sensible, affective, phénoménologique du paysage [...] est d'abord une expérience de l'horizon comme présence de l'invisible au cœur même du visible³³⁹ ». Ainsi, le positionnement du philosophe rejoint celui de Joël Boudier. Dans cette optique, ce qui est de l'ordre de l'invisible, de l'horizon non linéaire, rend possible « [...] un espace inachevable, un milieu ouvert et qui ne peut pas être totalement thématiqué. L'horizon est le nom donné à cette puissance de débordement de l'être qui se présente dans le paysage³⁴⁰ ». C'est alors sur cette dernière qualité du paysage, mais aussi de son expérience qui inclut l'horizon que je souhaite achever cette partie de réflexion théorique sur la question de paysage.

³³⁸ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage*, *op. cit.*, p. 22.

³³⁹ Besse, J.-M., « Paysages en commun », dans *Carnets de paysage*, N° 33, ENSP Versailles/Actes Sud, 2018, p. 12.

³⁴⁰ Besse, J.-M., « Les cinq portes de paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op. cit.*, p. 53.

2.1.5. L'horizon et le paysage

S'il est question de définir la notion d'horizon en tant que telle, deux choses concourent à la constituer. C'est, d'un côté, la considération de l'espace même, son ouverture, son incommensurabilité, et, de l'autre côté, l'ouverture du sujet au paysage, au « dehors », pour reprendre les mots de Jean Marc Besse, et comme débordement. Le paysagiste Michel Corajoud, dans un entretien portant sur les façons dont il traite la question d'horizon dans ses projets, répond que « [l]e paysage est majoritairement lacunaire, il est donc caractérisé par son ouverture³⁴¹ ». Cette ouverture, incomplétude du paysage permettrait de considérer son horizon. Michel Corajoud associe cette qualité à la notion du lointain : [...] dans un paysage, nous sommes sans cesse sollicités à dépasser les limites pour passer d'un espace à l'autre et à l'autre ensuite et au suivant encore..., parce que nous sommes souvent dans cette situation de passage, l'idée d'horizon nous apparaît aisément par une anticipation des lointains³⁴² ». Ce point de vue dynamique sur l'horizon proposé par le paysagiste est corroboré par Michel Collot qui, de son côté, remarque que l'horizon du paysage est une entité qui « articule le visible et l'invisible, le proche et le lointain³⁴³ ». Dans aucune de ces considérations l'horizon n'est traité comme uniquement une ligne de fuite où la perspective converge, ou alors une ligne plate au loin en guise de limite infranchissable. Par ailleurs, Catherine Grout remarque : « Plutôt qu'une structure visible située au loin, un signe reconnaissable, l'horizon est une relation qui concerne ma communication avec le monde environnant³⁴⁴ », en ce sens, il peut être identifié de façon concrète. L'ouverture du sujet peut alors être caractérisée par des éléments d'ordre corporel et gravitaire. Penchons-nous sur ce qui se passe quand nous considérons l'horizon comme une structure dynamique.

Michel Collot insiste que pour qu'une expérience puisse être considérée comme celle du paysage, la notion d'horizon est inévitable. L'horizon traduit globalement ce qui s'établit entre la terre et le ciel, mais ces deux entités sont reliées de manière incarnée. Ainsi, l'horizon inclut le sujet, et c'est dans ce croisement du sujet mouvant à la frontière entre la terre et le ciel que l'horizon peut apparaître comme un processus et une entité dynamique : « C'est au croisement de ces deux traits, la verticale de la

³⁴¹ Corajoud, M., « L'Horizon », dans revue *Face*, le 5 mars 2004, accédé via <http://corajoudmichel.nerim.net/10-textes/01a-horizon.htm>, consulté le 28 août 2019.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Collot, M., *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 23.

³⁴⁴ Grout, C., *Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage, op. cit.*, p. 47.

silhouette humaine et la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace, désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain³⁴⁵ ». Le propos de Catherine Grout me semble dialoguer davantage avec celui de Michel Collot. En s'attardant sur les processus corporels et toniques qui ont lieu dans le mouvement d'ouverture vers le monde, la chercheuse en esthétique identifie des traits qui caractérisent l'horizon comme une entité dynamique :

« [...] ma compréhension de l'horizon diffère selon que je le pense comme l'aboutissement des lignes de perspectives qui s'y rejoignent en un seul point (regard fovéal) ou que je le ressens comme le contact du ciel et de la terre se modifiant dans la mouvance de mon déplacement (vision périphérique). Ainsi, dans ma proprioception, l'horizon se déploie visuellement à 180° et il m'entoure à 360°. Il ne se limite donc pas au visible perçu dans mon champ de vision. Par ailleurs, je le ressens aussi dans la tension de deux pôles (terre/ciel) qui participent dans ma verticalisation avec l'attraction gravitaire et l'appel vers le ciel. Le croisement des axes horizontal et vertical se renouvelle en permanence quand je suis debout et que je suis en mouvement, mais aussi dès que je me dispose mentalement, que je m'oriente vers et dans le monde. L'horizon, cette structure ouverte et dynamique, se situe ainsi autant autour de moi qu'en moi. Une fois que je ressens la dynamique d'horizon, je suis dans une stabilité vivante, étant centrée et disponible³⁴⁶ ».

Les processus qui font partie de ce mouvement sont ceux d'une transformation et d'un changement qui deviennent possibles seulement quand un certain état de corps est acquis. La vision cesse de s'agripper pour devenir périphérique et ainsi embrasser ce qui nous entoure, allant d'un regard à un ressenti global de l'espace. Les processus gravitaires permettent de se situer entre les deux pôles mais aussi d'être dynamique. J'ai parlé précédemment des processus corporels et moteurs qui ont lieu quand nous nous mouvons et qui participent à notre ouverture vers l'espace, et à notre disponibilité. Dorénavant, ces processus peuvent aussi être associés à l'horizon ressenti dans l'émergence réciproque de l'expérience du sujet et de ce qui l'entoure. Dans la posture de Catherine Grout nous pouvons également lire l'accent sur la part invisible de l'horizon comme point de vue incarné. Michel Collot, quant à lui, caractérise l'horizon comme « quelque chose qui manifeste le caractère irréductible du paysage à ce qui serait simplement une sphère du sujet³⁴⁷ ». L'horizon, comme a été remarqué, est aussi ce qui articule le proche et le lointain, où le lointain agit comme une invitation au

³⁴⁵ Collot, M., *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 21.

³⁴⁶ Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace, op. cit.*, p. 47.

³⁴⁷ Richeux, M., *Pas la peine de de crier*, entretien avec Michel Collot, mis en ligne le 15 avril 2013, accédé via <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/paysage-1-5-la-pensee-paysage-6732124>, consulté le 5 juillet 2022.

mouvement³⁴⁸, d'où l'importance d'analyser la nature de ce mouvement et ses multiples processus et composantes.

Il est important de réaffirmer la nature relationnelle du paysage qui a été évoquée à plusieurs reprises comme une des composantes essentielles de l'expérience du paysage. L'horizon est ainsi une entité relationnelle : « [...] un des aspects de la structure d'horizon que la phénoménologie a révélée au cœur de l'expérience sensible, [...] une chose n'est jamais perçue que dans son rapport à d'autres à l'intérieur d'un champ, d'un horizon externe³⁴⁹ ». L'expérience du paysage est ainsi une ouverture et par conséquent un partage. Michel Collot semble qualifier l'expérience du paysage comme une expérience située et partagée. Ainsi, pour lui, le passage s'effectue de l'horizon interne à l'horizon externe, tout en soulignant la nature relationnelle du paysage : « [...] l'horizon, qui identifie [le paysage] à mon champ visuel, manifeste aussi son irréductible extériorité et son ouverture à d'autres points de vue³⁵⁰ », l'horizon agit en tant que « lieu commun à moi et aux autres³⁵¹ ». Rappelons que l'expérience située, incarnée du paysage, comprend un engagement corporel, sensoriel et moteur avec le monde. Ceci en s'appuyant sur les qualités de l'espace qui l'entoure et n'émergeant que grâce à une dynamique réciproque entre le corps en mouvement et le monde. C'est seulement dans cette perspective qu'une transformation s'effectue et le paysage apparaît. Si cette apparition est celle qui n'est possible qu'en relation, c'est aussi une relation avec autrui. Le glissement de l'horizon interne à l'horizon externe, faisant partie inhérente du paysage, sera aussi de cet ordre-là. Ce même glissement est souligné par Catherine Grout qui y attribue une importance intrinsèquement politique :

« Si pour le paysage, il s'agit que je sois entourée d'un horizon, il importe, me semble-t-il, que cet horizon soit double : qu'il corresponde à l'expérience corporelle de mon contact avec la terre et avec un sol commun où je rencontre autrui et où autrui me rencontre. La question du paysage est concomitante de la pluralité et du politique³⁵² ».

Dans cette perspective-là, l'horizon devient un processus qui permet d'ouvrir la dimension de l'expérience du paysage, celle d'un sujet sensible avec le monde, à une expérience partagée, celle de la rencontre. Le paysage devient alors une condition nécessaire du rapport avec autrui : « [...] j'éprouve notre coprésence comme une participation à la profondeur reliée à l'horizon. Celle-ci colore et dynamise

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ Collot, M., *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 25.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

³⁵¹ *Idem.*

³⁵² Grout, C., *Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage, op. cit.*, p. 71.

l'atmosphère³⁵³ ». Le partage qui semble être rendu possible par une expérience du paysage, est en même temps ce qui rend possible l'émergence du paysage, la rencontre s'effectue dans l'ouverture. Comme le remarque Michel Collot, « seul l'homme prend vis-à-vis de son entourage la distance nécessaire à une vue d'ensemble, et à l'ouverture d'un monde commun, qui déborde les limites du territoire. Cette ouverture est la condition de l'émergence du paysage³⁵⁴ ». Dans cette citation, plusieurs choses sont contenues. La dimension incarnée de l'expérience du paysage, sa dimension relationnelle et sa capacité à amener la possibilité d'un partage permet d'insister sur la tension entre paysage et territoire (ce point a été évoqué précédemment dans cette partie et j'y reviendrai par la suite). Enfin, cette hypothèse porte sur la qualité de présence qui pourrait potentiellement devenir politique (« monde commun »). Michel Collot semble opposer le terme « monde commun » à celui de « territoire », auquel cas ce dernier viendrait désigner une intériorité, une fermeture, voire une posture égocentriste du sujet. Le « monde commun », à son tour, pourrait se référer à l'ouverture non seulement à l'espace, mais aussi à autrui. C'est dans ce sens-là que l'expérience du paysage me semble politique, car elle permet un partage assuré par le fait d'être présent au monde et d'inclure autrui dans cet échange. C'est donc en prenant en compte cette dimension qu'il faut considérer la notion d'horizon.

2.1.6. Dimension politique du paysage. Une autre approche du territoire.

Un fondement politique n'échappe pas au paysage, que ce soit par rapport aux manières d'être présent à l'espace ou par rapport à autrui, et ce politique reflète une posture sur le paysage comme expérience. Mais il existe encore une autre façon d'appréhender la nature politique du paysage qui situe ce dernier davantage au niveau de la pratique culturelle comprise comme un ensemble de représentations et des significations attribuées au paysage. La pratique culturelle du paysage traduit ainsi les positionnements de ses différents acteurs, les discours qui l'entourent et les transformations, voire les controverses, que ses représentations font émerger. J'emprunte cette dernière interprétation du paysage liée aux questions du politique à Catherine Grout et la sociologue Monique Toubanc qui ont esquissé cette piste dans l'introduction pour le numéro 24 de la revue *Projets de paysage* qui s'intitule *Le politique au prisme du paysage*. Les deux chercheuses proposent « [...] d'envisager le

³⁵³ *Ibid.*, p. 72.

³⁵⁴ Collot, M., *La pensée-paysage, op, cit*, p. 21.

paysage en tant que mode de représentation et de redéfinition d'un territoire ou d'une région ainsi que les implications concrètes dans les usages et les pratiques par rapport à la pensée d'un monde commun³⁵⁵ ». Dans ce sens-là, il est plus précisément question de représentation du paysage, quelle que soit la forme qu'elle puisse prendre : « reprise ou réinterprétation de codes de représentation, processus associé à une formation d'une identité, participation à un mouvement d'appropriation ne serait-ce que symbolique³⁵⁶ ». La considération de paysage comme pratique culturelle peut mener à plusieurs genres de « controverses paysagères », comme les chercheuses les appellent. Ces controverses peuvent notamment impliquer une instrumentalisation de la représentation paysagère (une piste qu'elles empruntent à leur tour chez l'historien de l'art états-unien William J. T. Mitchell). Dans son ouvrage *Le Sentiment du monde* Catherine Grout cite W.J.T. Mitchell. Selon lui, il serait nécessaire de considérer « ce qu'il [le paysage] fait³⁵⁷ », en mettant ainsi en avant un point de vue où le paysage peut devenir agent de pouvoir indépendamment de son auteur³⁵⁸. Catherine Grout suggère que, quand il est question de la représentation du paysage, il est question de réfléchir à l'intentionnalité en termes du pouvoir que cette représentation peut exercer (ou qui peut advenir sans qu'il y ait une intention de prise de pouvoir). Ce pouvoir peut autant appartenir au projet de son auteur qu'émaner d'autres personnes : « L'auteur pourrait concevoir sa représentation comme un instrument de pouvoir, tout comme celle-ci peut le devenir par ses commanditaires et/ou ceux qui l'admirent ou la commentent³⁵⁹ ». Dans les deux cas, Catherine Grout s'interroge sur les acteurs ou les entités exclus. Les processus résultants peuvent être ceux d'appropriation ou d'expropriation et d'exclusion de certains acteurs (humains ou non-humains), ainsi que de certaines pratiques et usages de paysage³⁶⁰. Un glissement peut s'opérer ainsi entre le paysage envisagé comme pratique culturelle et le paysage devenant un instrument de pouvoir culturel. Le premier peut, ou non, amener au deuxième, toutefois, il semble important de considérer ce glissement du point de vue d'une prise sur le territoire. De la même façon, l'article mentionné met en avant la

³⁵⁵ Grout, C., Toublanc, M., « Le politique au prisme du paysage – Introduction au numéro thématique », dans *Projets de paysage*, N° 24, 2021, mis en ligne le 20 septembre 2021, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/21548>, consulté le 22 juin 2022.

³⁵⁶ Grout, C., *Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage*, *op. cit.*, p. 130.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 123, en citant Mitchell, W.J.T., « Introduction », dans *Landscape and power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 2.

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 128.

³⁶⁰ Grout, C., Toublanc, M., « Le politique au prisme du paysage – Introduction au numéro thématique », *op. cit.*

question de « qui » : qui est exclu dans ce genre de développement ? Ou à l'inverse, qui est en prise de pouvoir ?

Dans mon corpus de projets, certains peuvent être également étudiés du point de vue de l'approche de paysage comme pratique culturelle avec les retombées qui impliquent une prise de pouvoir sur le territoire ou son appropriation. Il devient alors pertinent, au-delà de la portée expérientielle et des fondements relationnels, corporels, sensoriels, affectifs et imaginaires du paysage, de traiter sa dimension politique qui, pour sa part, permet de révéler certaines façons de former, modifier ou partager le territoire, y compris du point de vue des représentations renvoyées (dans les discours ou dans les actions). Par exemple, dans le cadre du projet « Attention à la marche ! », et par extension dans le cadre de son contexte d'inscription élargi (pratiques, usages, actions et réaménagements menés sur le périurbain bordelais), nous pouvons considérer de plein gré les enjeux du paysage comme pratique culturelle. Il y a une volonté, de la part des aménageurs, des décisionnaires, des maîtres d'ouvrage, de parvenir à une certaine image de ce territoire afin de la véhiculer aux habitants de la métropole, dans une démarche d'une quête d'une identité territoriale, ou d'inciter à certaines activités (comme celle de la marche). Il y aurait l'intention de créer l'image de ce qui s'appelle « paysage métropolitain » (un concept auquel je reviendrai) ce qui pourrait biaiser l'expérience de certains, voire amener les transformations du paysage. Par exemple, le balisage des chemins de randonnée ne serait-il pas une tentative pour pointer où et comment regarder ? Selon Yvan Detraz, directeur artistique de Bruit du Frigo, la Boucle Verte devenue GR relie les grands parcs de la métropole de Bordeaux, mais laisserait de côté d'autres espaces qui mériteraient d'être vus et expérimentés par les habitants³⁶¹. Par ailleurs, un autre mouvement se produit, avec les activités du collectif Bruit du Frigo et le Sentier des Terres Communes. Celui-ci se concentre sur le territoire périurbain tout entier de la métropole, avec toutes types d'espaces. Ceci dit, les deux versants peuvent se retrouver dans des processus où une collaboration ou une complémentarité des enjeux peuvent être expérimentés – comme ce fut le cas du projet « Attention à la marche ! » où la métropole de Bordeaux a passé la commande à Bruit du Frigo en s'appuyant sur les pratiques et les trajets de ces derniers. Par ailleurs, Bruit du Frigo et le Sentier ne sont pas soutenus par les organismes officiels et ne se situent pas dans la même temporalité politique ou conceptuelle³⁶². Je parlerai du processus de mise en œuvre du projet « Attention à la marche ! » et je m'attarderai ultérieurement sur d'autres

³⁶¹ Entretien avec Yvan Detraz, le 5 octobre 2021, inédit.

³⁶² *Ibid.*

démarches qui entourent les activités de Bruit du Frigo sur le périurbain bordelais. Il existe donc des différences d'ordre conceptuel, opérationnel ou spatial entre les différents acteurs du territoire. L'adjectif « commun » dans l'intitulé du Sentier des Terres Communes est important – il renvoie au caractère partagé des usages et des pratiques du territoire et à la non-exclusion (autant de l'humain que du vivant). La question à l'échelle large se posera – entre les différentes pratiques, usages et projets sur le périurbain bordelais, comment assurer ou du moins s'approcher d'un caractère commun, partagé du paysage ? Je pose cette question ici pour y revenir davantage dans le chapitre suivant. Selon Yvan Detraz, le paysage envisagé par le Sentier se retrouve sans cesse modifié par les acteurs du territoire, ce qui peut amener à l'exclusion de certaines pratiques (par exemple, les passages clôturés, zone privatisées, construction pavillonnaire, etc.³⁶³), voire des modes d'habiter. Il ne s'agit pas là d'aborder les potentiels conflits institutionnels qu'impliquent ces projets, tant donné que ce n'est pas le propos de cette thèse. Toutefois, nous pouvons relever une divergence entre certaines intentions ou modes opératoires des acteurs du territoire (institutionnels, associatifs). La métropole de Bordeaux prône potentiellement une image touristique, attrayante et a pour ambition de favoriser son identité territoriale en se servant des paysages périurbains. Dans ce sens-là le paysage comme pratique culturelle et comme représentation pourrait potentiellement devenir un instrument de pouvoir (ne serait-ce que dans l'unilatéralité de l'image véhiculée). Ceci peut dès lors mener aux conflits d'usage, à l'exclusion, à la banalisation. Je reviendrai sur cette réflexion plus *in fine* dans le dernier chapitre, en lien avec les questions du territoire.

³⁶³ *Ibid.*

Conclusion du chapitre I

Ce premier chapitre m'a permis de poser les bases théoriques nécessaires à la compréhension de la nature de l'expérience vécue dans le cadre des projets chorégraphiques de marche collective. Au vu de la problématique formulée qui questionne, au-delà de l'expérience collective du groupe marchant avec un protocole chorégraphique, les manières dont cette présence collective peut interroger, compléter ou transformer les manières d'établir une relation avec autrui et de potentiellement partager l'espace avec autrui, il m'a semblé pertinent, dans un premier temps, de me concentrer sur les premières hypothèses mises en avant. Notamment, selon l'une d'entre elles, j'ai suggéré que l'expérience vécue individuelle serait d'ordre corporel, sensori-moteur et imaginaire et en lien avec l'espace environnant.

Avant de traiter les manières de marcher ensemble, j'ai décelé des éléments de l'expérience individuelle qui, à leur tour, peuvent présupposer la potentialité d'un partage. Les domaines de la chorégraphie, de la danse et de l'analyse du mouvement se sont avérés primordiaux dans l'identification des processus et des éléments qui constituent l'expérience corporelle, kinesthésique et sensori-motrice des participants des projets de marche. La relation gravitaire est devenue la qualité déterminante pour les manières dont un sujet se verticalise, prend ses appuis, construit son mouvement. La notion de pré-mouvement introduite par le danseur et analyste du mouvement Hubert Godard s'ancre dans la relation à la gravité et présuppose une coloration du mouvement en amont de son effectuation. Le pré-mouvement a été ainsi désigné comme un lieu de transformation possible, ainsi que comme les prémices de la relation à autrui. La relation gravitaire a amené le développement sur d'autres processus phares qui font partie de l'expérience vécue en mouvement. La notion de disponibilité telle qu'elle est définie par le danse-thérapeute Benoît Lesage se situe au croisement entre la tonicité, la prise des appuis et la verticalisation. La disponibilité, intimement liée à la gravité, a été identifiée comme un des processus relationnels qui ouvre le sujet à un rapport situé et réciproque avec ce qui l'entoure et avec les autres. Ce raisonnement a été complété par le propos de l'enseignante et analyste du mouvement Odile Rouquet qui insiste sur l'importance des réarrangements corporels et sensoriels qui peuvent seulement avoir lieu quand le sujet a un rapport ouvert et disponible avec ce qui l'entoure, ce rapport s'appuyant dans un premier temps sur le tonus musculaire, la prise d'appuis et la relation avec la gravité. Le processus d'attention tel qu'il est traité par la chercheuse en danse Marie Bardet, en tant qu'actualisation constante de la relation à la gravité au

présent, est venu compléter la perspective de changement et d'ouverture. En lien avec l'attention, Marie Bardet propose la notion de stabilité dynamique qui transcrit une possibilité de changement ancrée dans le rapport à son propre poids et à la gravité et qui est renouvelée en situation.

Le croisement des propos de ces auteurs m'a permis d'identifier les éléments de l'expérience gravitaire, corporelle et sensori-motrice qui constituent l'expérience individuelle des participants des projets étudiés de mon corpus. L'analyse de ces éléments et processus a permis d'entrevoir les transitions entre l'expérience individuelle et collective, en ce que ceux-ci insistent sur la transformation, l'ouverture et la possibilité de relation autant avec le monde environnant qu'avec autrui. Ce développement théorique a également permis d'aborder mes hypothèses selon lesquelles, d'une part, l'expérience individuelle serait étroitement liée et en dialogue avec celle collective, et, d'autre part, cette expérience porterait une nature relationnelle, se formant et se transformant dans la relation avec autrui et avec les autres. Ce développement a appuyé les débuts de la réflexion sur la problématique annoncée, tout en préparant la base de l'analyse des expériences vécues.

Dans un second temps, cette étude m'a aussi amenée à l'introduction de la notion de paysage, de par la relation dynamique et renouvelée que le sujet en mouvement instaure avec le monde. Ceci m'a permis de travailler avec l'hypothèse selon laquelle l'enchevêtrement entre les qualités de l'expérience vécue et située en lien avec celles de l'espace traversé produit une manière d'être au monde qui peut être qualifiée de présence dans le paysage. La composante expérientielle a défini la première approche à la notion de paysage en tant qu'expérience sensible du sujet avec l'espace environnant. Les domaines de la philosophie et de la phénoménologie m'ont fourni des appuis qui permettent de faire le lien entre les éléments de l'expérience identifiés et le paysage, tout en insistant sur la nature réciproque et dynamique de la relation entre le sujet et ce qui l'entoure. Le philosophe Jean-Marc Besse qualifie la rencontre entre le sujet et le monde comme un événement de la « sortie » dans le réel et comme une ouverture qui peut parfois porter un caractère assez fort, déstabilisant, mais nécessaire pour une transformation. J'ai tracé le lien entre ce positionnement et les processus corporels, gravitaires et sensoriels qui peuvent accompagner les participants de projets étudiés. Notamment, pour qu'une transformation ait lieu, il peut s'agir d'une perte d'équilibre, d'une réorganisation corporelle, d'un changement de repères, voire d'un changement de ses habitudes corporelles, sensorielles et motrices, ne serait-ce que sur un temps donné. De son côté, le philosophe Joël Boudier désigne l'expérience du

paysage comme unité entre soi et monde, le paysage étant dans ce sens-là une apparition réciproque entre le sujet et ce qui l'environne. La phénoménologue Françoise Dastur souligne l'émergence du paysage comme un processus incarné. Ces trois postures insistent sur le lien réciproque entre le sujet en mouvement et l'espace dans lequel il évolue, en soulignant la nature située et simultanée de ce rapport. De surcroît, Jean-Marc Besse met en avant la qualité attentionnelle et relationnelle de l'expérience du paysage, ce qui dialogue avec les processus corporels et gravitaires (attention, disponibilité) identifiées et renforce le lien entre la perspective expérientielle et paysagère de projets étudiés, tout en permettant de faire une transition de l'expérience individuelle à celle collective. L'architecte Théa Manola propose un éclairage supplémentaire sur ce lien, en insistant sur l'importance de prendre en compte la manière dont les qualités matérielles du monde peuvent faire partie de l'expérience du sujet. Cette posture diffère des trois citées auparavant en ce qu'elle présuppose une certaine causalité dans la relation entre le sujet et le monde. Toutefois, elle m'a semblée pertinente en termes d'analyse du corpus, car l'analyse des processus qui sous-tendent l'expérience du sujet caractérisent aussi bien l'évolution de cette expérience que les qualités de l'espace où elle prend place.

La notion d'horizon traitée par le critique littéraire Michel Collot et par la chercheuse en esthétique Catherine Grout met en avant la non-dissociation entre le sujet et ce qui l'entoure, où l'horizon se comprend comme une structure dynamique. Catherine Grout met davantage l'accent sur la nature incarnée de l'horizon, ce qui permet de faire le lien avec les processus gravitaires et corporels (relation gravitaire, croisement de l'axe vertical et horizontal, disponibilité). La notion d'horizon est venue également souligner la perspective de transformation et d'ouverture qui peut émerger dans l'expérience du paysage.

En fonction des projets, d'autres approches du paysage ont également été exposées. Notamment, la considération du paysage comme un territoire fabriqué mise en avant par Jean-Marc Besse avec un appui sur le géographe John Brinckerhof Jackson permet de réfléchir sur les façons de penser, d'organiser et de vivre l'espace. Cette approche permet d'introduire le passage de la notion de paysage à celle de territoire, ainsi en renforçant le lien « expérience-paysage-territoire » annoncé comme étant structurant de la réflexion menée. La dimension territoriale du paysage permet également d'inclure les différents acteurs des projets étudiés et d'analyser en quoi les intentions, les volontés et les actions de ces acteurs dialoguent avec l'expérience vécue

au sein de ces projets. Ceci, afin de comprendre la portée de la présence collective dans l'espace traversé au-delà de sa portée expérientielle.

La qualité territoriale du paysage est également soulignée par Jean-Marc Besse et Théa Manola du point de vue expérientiel, comme une manière d'établir des rapports sensibles plus ou moins durables avec le territoire traversé. Cette considération permet de relever la spécificité des projets chorégraphiques étudiés en ce qu'ils proposeraient cette possibilité par l'expérience qui émerge chez leurs participants. La notion d'appartenance telle qu'elle est traitée par le géographe Kenneth Olwig présuppose une posture dynamique sur le paysage où ce dernier est produit et vécu, prenant en compte autant l'expérience vivante du paysage, que les pratiques et usages qui peuvent en être faits. Cette perspective permet de compléter la réflexion sur la qualité territoriale du paysage et sur les manières de l'habiter en proposant des pistes d'approfondissement d'analyse des projets étudiés en termes de leur composante territoriale.

Enfin, le paysage a été également abordé comme pratique culturelle. Cette perspective sur le paysage est davantage mise en avant par Catherine Grout et la sociologue Monique Toubanc en soulignant la dimension politique du paysage en ce que celle-ci permet de mettre l'accent sur les acteurs du paysage et ses représentations. Le paysage considéré en tant que pratique culturelle, dans le cadre de certains projets de mon corpus (notamment « Attention à la marche ! ») permet d'insister sur d'autres manières de partager ou d'envisager le territoire. Cette approche du paysage s'inscrit pleinement dans la problématique annoncée en proposant un élargissement non seulement sur les manières collectives de marcher, mais aussi sur les façons d'envisager une présence collective dans le territoire et sur ses retombées qui dépassent la temporalité d'un projet particulier.

Le croisement des différents champs disciplinaires dans la réflexion sur la notion de paysage que j'ai proposé a ainsi permis d'insister davantage sur la spécificité des projets artistiques de marche collective en ce qu'ils interrogent, d'une part, les façons de se retrouver ensemble dans l'espace traversé. D'autre part, ce croisement a rendu possible la réflexion sur les manières dont cette présence peut être envisagée, mais aussi, en quoi elle peut être porteuse de sens en termes d'un territoire particulier.

CHAPITRE II. ANALYSE DE PROJETS

Partie 3. Cadres d'expérience

Cette partie vise à introduire les projets de mon corpus de manière générale. Je vais m'attarder sur les prémices de leur émergence, leur évolution, les contextes dans lesquels ces projets s'inscrivent, leurs protocoles respectifs, ainsi que les cadres précis des éditions des projets auxquels j'ai participé. Ces éléments me semblent importants pour pouvoir situer la place de l'expérience vécue à l'intérieur de ces projets, ainsi que les façons dont cette expérience peut être envisagée et menée. La présentation de ces enjeux contribuera à trouver les croisements entre les visées des projets du point de vue des pratiques d'artistes et des visées des commanditaires, établir la correspondance entre les différentes dimensions qui constituent une expérience dans son épaisseur (au carrefour entre les vécus des participants, les intentions des artistes et des commanditaires). Ceci, afin de pouvoir comprendre quel statut pourrait être accordé à cette expérience, vécue individuellement et collectivement, dans le cadre plus large de la visée institutionnelle, voire territoriale. Quel commun s'établirait-il lors de ces projets ? Le travail approfondi sur les cadres, protocoles, contextes et intentions des projets viendra compléter la réflexion à travers l'axe principal de ma recherche. Celui-ci s'établit au croisement entre expérience vécue, paysage et territoire, en proposant des confirmations, des compléments ou des évolutions des hypothèses formulées, des croisements et des renvois vers des éléments d'ordre théorique, ou alors de l'analyse des expériences vécues de participants de ces projets.

3.1. « Les Promenades Blanches » : prémices du projet, développement du protocole, configuration de l'expérience

3.1.1. Origines du projet

Pour comprendre les origines du projet « Les Promenades Blanches », ainsi que la collaboration entre le chorégraphe Alain Michard et artiste-marcheur-danseur Mathias Poisson, adressons-nous à l'ouvrage qu'ils ont édité et qui est exclusivement dédié à ce projet, *Du flou dans la ville*³⁶⁴. Comme ils l'évoquent dans la préface, leur collaboration est apparue bien en amont de ce projet, par la pratique de la marche urbaine que les deux artistes expérimentaient. Elle a commencé en 2002 à Aubervilliers où les deux artistes ont marché à travers les périphéries de la ville, les espaces en friche. C'était donc d'abord un intérêt pour des espaces urbains qui peuvent contraster avec le centre-ville. Ils les désignent comme « espaces en tension » : « L'errance pédestre constituait la matière première de nos recherches. Elle nous révélait des contrastes et des paysages urbains qui nous étaient inconnus jusqu'alors. Des espaces en tension s'ouvraient à nos yeux³⁶⁵ ». Cette démarche d'exploration des lieux et des ambiances était couplée avec ce que les artistes appellent « [...] le désir obstiné d'expérimenter les modes de traduction de nos sensations lors de la traversée d'une ville³⁶⁶ », mais aussi, d'en rendre par la suite. Ainsi, les artistes ont été amenés à participer lors d'un workshop avec des personnes malvoyantes à Bordeaux en 2005. Ce travail, selon les artistes, a trouvé son écho chez eux, comme dans leurs démarches préalables ils avaient déjà travaillé certains aspects de cette expérience dans leurs pratiques chorégraphiques :

« Il nous était souvent arrivé de travailler les yeux fermés pour danser en studio, pour sentir nos mouvements de l'intérieur. Une manière de chercher des mouvements à travers les sensations, sans se situer dans l'espace, sans se voir dans les miroirs qui généralement sont présents dans les lieux où l'on pratique la danse, et surtout sans voir le regard des autres³⁶⁷ ».

Il y aurait, donc, ce premier travail qui engage la proprioception, la relation à la gravité, la verticalité et les sensations que peut produire une certaine manière de s'orienter et se mouvoir dans l'espace. Ce travail en studio a été complété par les

³⁶⁴ *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018.

³⁶⁵ Michard, A., Poisson, M., « Préface », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M. et Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 6.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁷ Michard, A., Poisson, M., « Dialogue autour des "Promenades Blanches" », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 10.

expérimentations en ville qui ont donné lieu aux cartes subjectives (la restitution du parcours et des sensations par la mémoire, après coup, pour l'artiste lui-même). À partir de leurs ateliers et promenades avec les personnes malvoyantes, les artistes, toujours à Bordeaux, ont commencé à faire les promenades à deux les yeux fermés :

« [...] nous cherchions des techniques de guidage différentes, des manières de diriger et de modifier la vitesse, la perception et la représentation des espaces. On prenait le temps de ralentir et de faire des expériences de plus en plus longues. [...] Jusqu'à ce que le corps s'adapte et invente de nouvelles stratégies pour se repérer. Jusqu'à ce que les sensations s'affinent et augmentent³⁶⁸ ».

Les artistes s'engagent ainsi dans une expérimentation qui leur permet de changer progressivement les états de corps qui émergent dans le cadre d'une certaine expérience, varier et faire évoluer les ressentis corporels, sensoriels et imaginaires, tout en étant accompagné et tenu par autrui, pour arriver au moment où les choses semblent s'aligner. Si j'utilise le terme d'alignement, il s'agit surtout de souligner comment l'orientation, les réarrangements corporels et sensoriels, les processus toniques et posturaux, l'attitude – tous ces multiples éléments de l'expérience du corps - se développent progressivement pour devenir à un moment donné une présence ouverte et réciproque du sujet à ce qui l'entoure et à autrui. Si je fais un parallèle avec les expériences vécues dans le cadre des projets de mon corpus, cette ouverture et disponibilité, comme je l'ai supposé précédemment, ne seront toutefois pas assurées pendant toute la durée du projet, et céderont la place à d'autres manières d'être présent.

Plus tard, les artistes ont commencé à se faire guider par les personnes aveugles : « On avait inversé les rôles, on s'était laissé faire sans savoir où ça nous mènerait et on avait trouvé un terrain inconnu dans le cœur d'une ville aussi peu exotique que Bordeaux³⁶⁹ », et par les personnes juste malvoyantes (myopes, etc.). C'est grâce à ces dernières qu'une idée du dispositif particulier a été développée par Mathias Poisson, les lunettes floues :

« J'ai vu les formes flottantes dont j'avais entendu le récit. J'avais fabriqué une série de lunettes différentes, celles-là, c'était la paire la plus étonnante. Elles étaient agréables à porter. Elles donnaient un point de vue lumineux et coloré sur les lieux que nous parcourions. Le blanc était éclatant et il a donné le titre au projet "Les Promenades Blanches"³⁷⁰ ».

Ce dispositif a impulsé le développement des protocoles qui pouvaient être proposés aux autres promeneurs. Pour les mettre en place, les artistes ont commencé un

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 21.

travail de repérage, toujours à Bordeaux, en cherchant à la fois une alternance dans les qualités des lieux et dans la qualité de sensations que ceux-ci pouvaient procurer, voire induire une curiosité ou un étonnement :

« Nous cherchions les couleurs et les passages. [...] on cherchait des ambiances variées, des passages étonnants. Des lieux ouverts au public que les promeneurs ne pourraient pas tous connaître ou reconnaître, comme la chapelle de l'hôpital Saint-André, le hall d'accueil en moquette brune du Novotel, les couloirs de sortie de secours du cinéma Utopia, la terrasse du parking Victor-Hugo... Nous avons composé notre première Promenade blanche sans le savoir³⁷¹ ».

Ces recherches ont donné lieu à la carte de la Promenade Blanche (fig. 5) « qui invite à se promener et à changer de posture dans la ville³⁷² » à travers une série d'actions, de sollicitations et de mouvements.

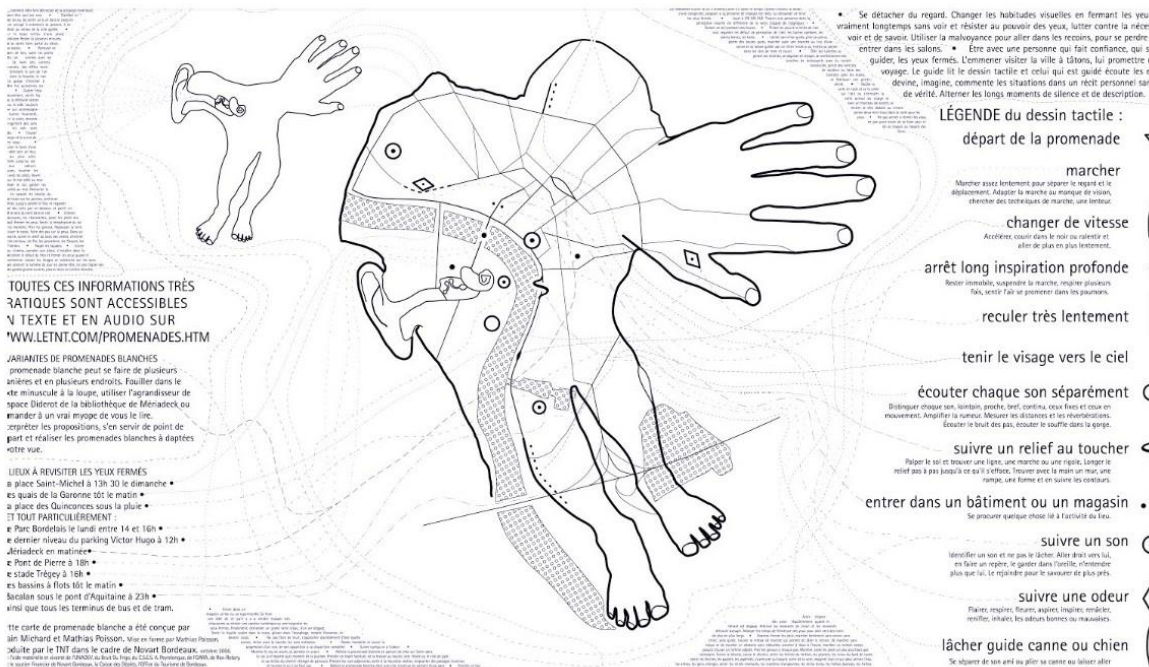


Fig. 5. Carte de la Promenade Blanche à Bordeaux, 2006, dessinée par Mathias Poisson.

La figure dessinée réunit dans une seule image les différents sens et les organes et parties du corps auxquels ces sens sont associés, en s'interposant sur la carte de la ville. Le tout semble potentiellement indiquer le lien entre l'expérience du corps en mouvement, les sens et l'apparition de l'espace parcouru à travers cette expérience. La carte de la ville est dessinée en gris pour faire ressortir le personnage exécuté d'un trait plus gras noir. Anthropomorphe, il a les traits exagérés. La main a la même taille que les deux pieds. Serait-ce pour insister sur la tactilité de la promenade, et sur le fait que la

³⁷¹ *Ibid.*, p. 23.

³⁷² *Idem.*

peau du corps tout entier est engagée comme une zone de perméabilité à ce qui environne le sujet ? L'oreille et l'oreille interne semblent souligner le processus d'écoute, mais peut-être aussi le rapport à la gravité en mouvement où l'oreille interne s'engage pour aider à l'équilibre du sujet qui a le sens de la vue modifié. Les textes et inscriptions autour du dessin auxquels s'ajoutent des pictogrammes spéciaux (qui sont repérables sur la carte derrière le personnage) proposent des différentes modalités du mouvement, des manières alternatives de sensation des lieux, ou juste des façons de porter différemment attention à ce qui entoure celui ou celle qui entreprend la promenade. La figure 6 représente l'autre version de cette même carte effectuée en braille. Tout en restant reconnaissable, le personnage apparaît différemment comparé avec le premier dessin. Les pictogrammes, quant à eux, tout en gardant la même apparence, sont disposés différemment, sans doute, en raison des particularités de la lecture du braille.

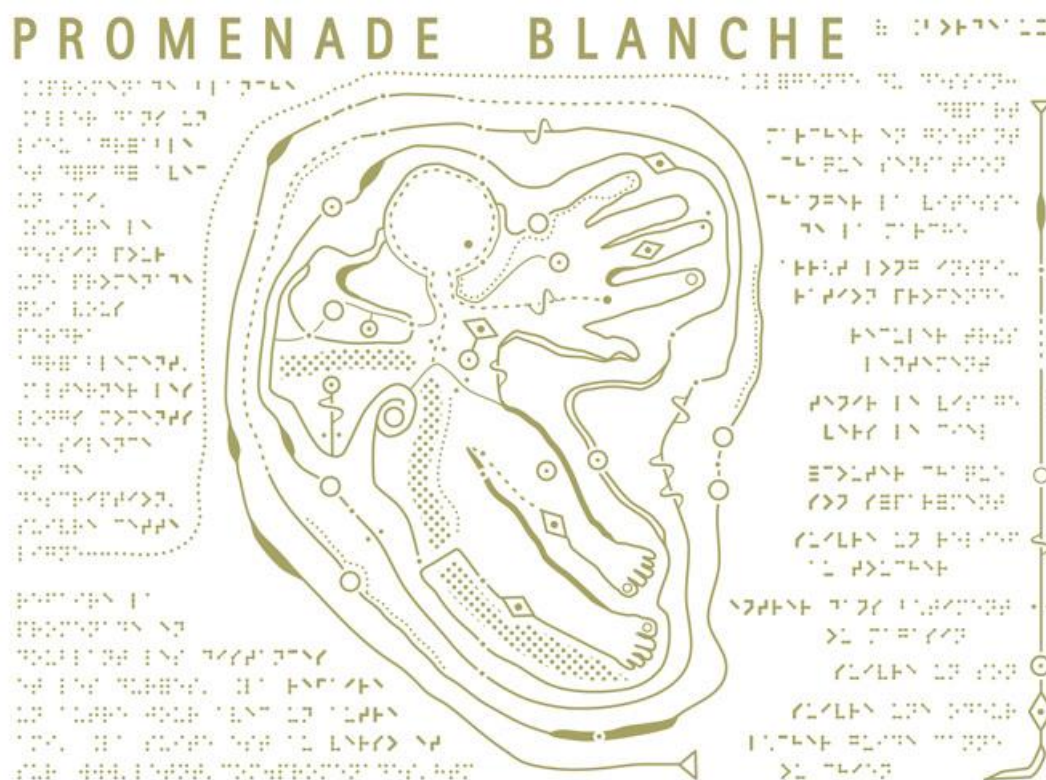


Fig. 6. Carte de la Promenade Blanche, version en braille.

Dès lors, le projet « Les Promenades Blanches » a été présenté dans diverses villes à travers le monde, dont les deux versions que j'ai pu expérimenter moi-même et dont je parlerai dans les chapitres suivants. Par ailleurs, il est nécessaire de mentionner que le participant des « Promenades Blanches » ne reçoit pas de carte en tant que telle.

Le protocole est annoncé et montré aux participants qui se laissent guider par leurs binômes en suivant le parcours proposé par les artistes.

Dans la partie qui suit je m'intéresserai aux manières de travailler avec l'espace qui s'appuient sur les expérimentations et les vécus des artistes eux-mêmes. D'une part, la constitution du parcours tel qu'il se met en place pour les participants de ces projets se conçoit tout d'abord à travers le processus de repérage. D'autre part, ce repérage s'effectue à partir des intentions et des volontés d'artistes, et d'une vision et d'un ressenti du monde qui les pousse à concevoir leurs parcours d'une certaine façon.

3.1.2. Les fondements de la démarche. Quelle vision de la ville ?

Dans l'entretien que j'ai réalisé avec Mathias Poisson en mai 2018, je lui ai posé une question sur les intentions de ce projet. Selon lui, il ne s'agit pas d'esthétiser les territoires parcourus, mais surtout de proposer une expérience avec l'espace environnant, ses qualités, ses événements, ses configurations spatiales. Mathias Poisson, en expliquant les intentions de son projet, insiste sur ce fait :

« Les intentions d'origine du projet étaient des nouvelles visions de l'espace public, de voir comment on peut amener les gens redécouvrir leur quartier sans transformer, sans l'enchanter, sans le rendre poético-mieux que ce qu'il est, mais juste le traverser comme il est et arriver avec ça à le rendre étrange, étranger, étonnant. Les lunettes permettent ça. C'est à la fois un projet qui nous permet d'aller dans la sensation de la ville, dans l'imaginaire de la ville, dans un travail de groupe, dans un travail de composition, puisqu'on choisit l'itinéraire très précisément en fonction des sensations que les lieux proposent³⁷³ ».

Les intentions des artistes réunissent ainsi la recherche menée sur les manières de percevoir des espaces et sur les façons dont ces espaces peuvent être appréhendés collectivement en situation. C'est également une démarche chorégraphique en ce qu'elle présuppose un travail de composition. Cette remarque permet de soulever la question du protocole du projet. Il s'agit en effet d'un travail préalable et d'un itinéraire spécifiquement conçu pour chaque projet. J'y reviendrai. Le projet proposerait l'expérience vécue de l'espace dans le sens situé, c'est-à-dire, être là au moment présent, sur une certaine temporalité, en rapport dynamique avec l'espace qui nous entoure, que nous traversons d'une certaine manière, et ce potentiellement de façon commune, de par l'expérience sensible et collective qui surgit. Si je proposerai plus tard un éclairage sur la façon dont ces intentions se retranscrivent dans l'expérience

³⁷³ Entretien avec Mathias Poisson, le 31 mai 2018, Marseille, inédit.

effectivement vécue par les participants du projet, il me semble pertinent dans un premier temps de m'arrêter sur les évolutions progressives dans les manières d'artistes de parcourir, percevoir et expérimenter l'espace environnant.

Mathias Poisson, dans son article « Marcher à vitesse d'homme », éclaire sur la manière dont il a commencé à se saisir de la ville elle-même, et comment il a été amené à concevoir le protocole et le dispositif du projet « Les Promenades Blanches » tel qu'il existe à ce jour. Pour l'artiste, cela commence par une impulsion personnelle, un désir de chercher quelque chose dans la manière de percevoir la ville qui n'est pas tout à fait définissable, d'une part, et qui est fortement relié aux manières de s'imprégner de l'espace corporellement et sensoriellement, d'autre part. Mathias Poisson explique son protocole de manière suivante :

« Ce que je cherche n'est pas facile à nommer. Ce n'est pas une chose précise et solide. Je crois même que ce n'est pas visible. C'est un espace flottant. Un espace embrumé qui flotte dans l'air. Ce nuage existe partout mais est presque systématiquement atténué voire effacé par habitude. Cet espace flou, sorte de monde parallèle, s'ouvre à celui qui prend le temps d'observer ce qu'il ressent dans un lieu en utilisant tous les sens qu'il possède. Prendre le temps de laisser l'imaginaire réagir aux sensations³⁷⁴ ».

Le choix du vocabulaire utilisé par l'artiste indique quelque chose qui serait en transformation, en processus permanent – « (pas) précise », « (pas) solide », « flottant », « embrumé », « nuage ». Ce vocabulaire se réfère autant à la difficulté de mettre en mots ce qui est vécu, qu'à la nature de ce qui arrive dans l'expérience. Il y a une durée spécifique pour qu'un certain état advienne, c'est un processus progressif – « prendre le temps ». L'artiste parle du « monde parallèle » - peut-être, pour faire un contrepoint à des manières habituelles de percevoir l'espace (« effacé [...] par habitude »). Mathias Poisson parle d'un espace flou qui semble être celui d'une présence attentive au monde et non-focalisée sur ce monde comme un objet. Cette présence n'est pas de l'ordre d'une prise sur le monde, mais est celle d'une ouverture progressive à celui-ci. Si je dois reprendre mes termes, cette ouverture traduirait une émergence de la disponibilité et de l'attention en réciprocité avec ce qui entoure le sujet, ce qui n'est pas complètement maîtrisable. Plutôt, il y a une disponibilité pour laisser le monde advenir tel qu'il se déroule devant nos yeux, ou plus encore, tel qu'il se saisit de notre corps et de ce que nous éprouvons. De surcroît, en termes de projet chorégraphique et de sa conception, il me semble que l'ouverture ainsi qualifiée fait partie des intentions formulées par l'artiste. La recherche d'une certaine manière d'être présent au monde a défini le choix

³⁷⁴ Poisson, M., « Marcher à vitesse d'homme », dans *Nectart*, N° 4, 2017, p. 30.

des espaces à parcourir. Mathias Poisson le formule ainsi : « Pour réactualiser mes images de la ville, j'ai dû faire un premier mouvement de recul : visiter les banlieues, les zones sensibles, celles où on ne va pas car elles n'ont rien de notable à regarder. Et pourtant c'est là que la vie habite³⁷⁵ ». L'attention de l'artiste s'est donc portée aux lieux de périphérie, d'abandon, de délaissement, des espaces de manque d'attention où l'artiste a cherché à comprendre « les ambiances, les textures et les énergies des villes³⁷⁶ ». Ce sont ces espaces « en tension » mentionnés précédemment, l'autre face de la ville en quelque sorte, qui lui ont permis de formuler une vision de la ville qui est ensuite recherchée dans les parcours des « Promenades Blanches ». De plus, dans les deux citations ci-citées la notion d'imaginaire est sollicitée : l'artiste parle du fait de « laisser l'imaginaire réagir aux sensations » et de la nécessité de « réactualiser [ses] images de la ville ». La dimension imaginaire de l'expérience vécue évoque, d'une part, une décision volontaire de la part de l'artiste pour la conception du protocole. D'autre part, cette dimension semble soutenir une transformation profonde au niveau corporel et sensoriel de ce qui est vécu. Je reviendrai sur cette dimension imaginaire de l'expérience qui a également été prééminente dans certains témoignages des participants de ce projet.

Par exemple, un parallèle peut être fait entre ces premières impressions et les agencements spatiaux et séquences des éléments des parcours dans « Les Promenades Blanches ». Les participants peuvent bien passer par un marché, et, en tournant la rue, se retrouver face à un local poubelles (comme ce fut le cas à Nantes). Autrement, le groupe qui marche, peut avoir un parcours sinueux entre les rues périphériques, les passages dans les parkings souterrains, les escaliers mécaniques de métro, en longeant les pieds des immeubles d'habitation ou en se glissant dans les terrains de jeux des enfants. Mathias Poisson explique ce mouvement volontaire de sa part qui a servi de base pour la conception du futur protocole du projet en évoquant le fait de vouloir « sortir d'un rapport frontal à la ville, de mettre de côté mes mécanismes d'observation³⁷⁷ ». Ce changement de posture dans les façons d'explorer la ville se traduit aussi dans des changements liés à l'orientation et au mouvement dans l'espace et aux manières de le laisser parvenir à ses sens : « [...] je modifie ma manière de marcher et je dérive en suivant une grille de lecture très spécifique au contexte. Je contrains ma relation à l'espace, à mon rythme de marche ou à mes points de vue. J'invente des

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 32.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

expériences qui me déstabilisent et qui font que les réflexes inscrits en moi ne sont plus mes guides³⁷⁸ ». L'artiste semble ainsi déconstruire ce qui est de l'ordre du fixe – il utilise les termes de « mécanisme » et de « réflexe » pour souligner que quelque chose s'est installée corporellement, d'où la nécessité de déstabilisation. Cette idée de déstabilisation qui peut être autant gravitationnelle, perceptive ou sensorielle, me semble faire écho avec ce qu'Hubert Godard a évoqué concernant la difficulté de la projection dans l'espace d'action ou encore avec la nécessité de réarrangements corporels dont parle Odile Rouquet. La déstabilisation peut se lire autant comme un processus corporel et kinesthésique le long de l'axe vertical (avec la relation à la gravité participant à notre rapport au monde), qu'au niveau sensoriel (par exemple, avec une mobilisation plus importante des autres sens que la vision ou alors une intensification de la vision périphérique). À partir du moment où il y a question de déstabilisation, il me semble pertinent de convoquer le processus de prise des appuis et de la recherche d'équilibre et les façons dont les participants des « Promenades Blanches » peuvent y parvenir progressivement dans la complexité de l'expérience qui est vécue sur la durée du projet. Alain Michard fait une remarque pertinente sur le lien entre le protocole des promenades tel qu'il est mis en place et la notion d'équilibre : « Inquiéter, donc, c'est renouveler le désir, la curiosité, c'est produire au plus profond du spectateur un mouvement intérieur, ce mouvement d'ouverture. En déséquilibre, il relâche sa vigilance, il baisse la garde, et se laisse entraîner³⁷⁹ ». Dans cette citation, il y a un indice sur le protocole du projet – c'est aux artistes d'« inquiéter » leurs participants afin qu'un nouvel état corporel émerge. Le participant se retrouverait en déséquilibre qui devient lui-même stabilisant par l'ouverture qu'il propose et qui amène un rapport potentiellement transformé au monde et à autrui. « Relâcher la vigilance », « baisser la garde », « se laisser entraîner » sont les expressions qui peuvent autant se référer au rapport que le participant aurait avec les artistes (et dans ce sens-là je parlerais du protocole général du projet), qu'à ses manières de développer une relation avec ce qui l'entoure et avec les autres participants du projet.

Je continue avec Mathias Poisson pour m'attarder sur sa manière d'être présent en ville qui semble conditionner sa façon d'y accéder : « Je fais un mouvement inverse, au lieu de chercher à connaître la ville avec mon savoir, je me désoriente en elle. En quelque sorte, j'ai besoin de déconnaître la ville pour la voir apparaître comme elle est,

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ Michard, A., « L'art est une marche », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, p. 73-74.

en dehors des représentations maîtrisées que j'ai accumulées sans m'en rendre compte³⁸⁰ ». Une question d'intention est pertinente ici – dans sa pratique en tant qu'artiste, mais aussi dans son approche de la ville, Mathias Poisson fait le choix d'y être présent d'une certaine façon. Il y a une dichotomie entre le fait de « connaître » qui est couplé avec les représentations, donc quelque chose de l'ordre de la fixité, et de « voir [la ville] apparaître comme elle est ». Il y aurait donc une tension entre ce qui relève de l'expérience vécue dans l'immédiateté et les représentations qui empêcheraient ce vécu en présence ouverte et disponible. Il faut toutefois tenir compte de la différence entre l'expérience qui est vécue par les participants des promenades et celle qui est décrite ici par l'artiste. Chez l'artiste, il y a une certaine intentionnalité (c'est la recherche d'un certain état de corps, un mouvement de désorientation volontaire) qui, à son tour, peut devenir une expérience progressive corporelle, kinesthésique et sensorielle avec l'espace, les états du corps se formant et évoluant en dialogue réciproque avec le monde qui l'entoure. S'il est légitime de parler de l'intention de la part des participants (au moins, d'une intention de participer dans un certain genre de projet et de vivre une expérience qui en découle), ce qui est important à noter est le fait que les participants s'appuient également sur le cadre formel du projet. Il s'agit d'un projet organisé spécifiquement, accompagné par les artistes et par les autres personnes, avec un protocole mis en place. Il me semble que cet aspect de l'encadrement et du protocole intervient intrinsèquement dans les façons dont certains participants font l'expérience du projet sur la durée. Dès lors, se déstabiliser, se désorienter, déconnaître sont des verbes qui soulignent la nécessité d'une présence attentive à l'espace, et ainsi à ce qui peut advenir. Ces verbes soulignent aussi la possibilité de se mettre dans un certain état, autant en vue du dialogue réciproque avec l'espace traversé, en présence collective avec les autres, que dans le cadre du contexte général et institutionnel du projet. Même si sur la durée du projet je parlerais moins de cet aspect formel, mais plutôt de l'évolution de l'expérience telle qu'elle se déploie en réciprocité entre le sujet, ce qui l'entourne et les autres, ce cadre général de l'expérience semble pertinent à traiter dans les analyses des vécus.

Quand Mathias Poisson parle des qualités de l'espace traversé, quelle que soit la ville, et dans lequel les participants de projets évoluent, il n'est pas forcément question d'un espace agréable ou homogène : « Elle [la ville] révèle sa matière brute, ses sons, ses odeurs, ses mouvements, ses injonctions, ses absurdités, ses raideurs... Elle devient

³⁸⁰ Poisson, M., « Marcher à vitesse d'homme », *op. cit.*, p. 33.

un espace gigantesque rempli d'objets hétéroclites savamment agencés les uns avec les autres et ponctués d'événements aux trajectoires inattendues³⁸¹ ». En étant présent et ouvert à ce qui nous environne, nous pouvons accueillir les qualités diversifiées de l'espace sans les hiérarchiser, elles feront partie d'une seule et même expérience spatiale et temporelle en mouvement. N'y-aurait-il pas ici une indication à la notion de rencontre, telle que cette dernière permet de parler de l'expérience paysagère ? Si la notion de paysage n'est pas forcément mentionnée par Mathias Poisson ici, il me semble qu'elle est implicite à ce positionnement. À travers le projet « Les Promenades Blanches », mais aussi en transposant certains des éléments relatifs aux qualités d'espaces traversés traités ici aux autres projets de mon corpus, j'analyserai en quoi le caractère non-équivoque, non-linéaire et variable de l'espace traversé fait évoluer et fluctuer le champ de l'expérience vécue sur la durée du projet. Il sera question ainsi de travailler plus particulièrement l'axe « expérience vécue – paysage » en s'attardant sur les éléments concrets physiques, matériels et relationnels de l'espace traversé pendant le projet.

3.1.3. Le dispositif

À la base de ce contenu intellectuel et expérientiel qui vient d'être présenté, Mathias Poisson a cherché un dispositif à proposer aux participants du projet « Les Promenades Blanches » qui favoriserait un cadre pour un changement d'état corporel à travers la perception modifiée de l'espace environnant. La description de ce que la personne peut potentiellement éprouver en portant les lunettes floues données par l'artiste met en avant plusieurs éléments de l'expérience. Il s'agit autant des luminosités et couleurs, que de dimensionnement des distances, de perception des mouvements ou de qualités de présence dans sa globalité :

« On voit moins de détails mais pourtant ces lunettes laissent encore passer beaucoup d'informations sur l'environnement : les intensités lumineuses, les couleurs, les contrastes et les mouvements des masses. [...] Toutes les formes flottent et paraissent être faites d'une seule et même matière organique et magique. Les échelles de grandeur se perdent. Les lois de la perspective sont abandonnées aux plus fantastiques transformations que l'esprit puisse fabriquer. Tout est vivant, respirant, fusionnant. Les objets se confondent aux corps, aux machines et aux esprits, les formes flottent et paraissent faites d'une seule et même matière organique, le magma de la vie animé³⁸² ».

³⁸¹ *Idem.*

³⁸² *Ibid.*, p. 33-34.

Dans ce passage, il s'agit de transformations multiples que le dispositif permet d'éprouver. Au-delà du fait même de flouter ce que la personne peut percevoir de l'environnement en le rendant « magma de la vie animé », les lunettes modifient la perception des distances, annulent la hiérarchie entre les objets et les formes, font appréhender le mouvement d'une nouvelle façon, sans se focaliser. Il est question ici d'une impression originelle de l'espace vécue par l'artiste lui-même, qui trouve sa concrétisation dans le protocole du projet et dans son dispositif. Ultérieurement, je proposerai quelques éléments de témoignages de participants du projet qui font état de ce qu'ils ont ressenti, imaginé ou perçu en portant les lunettes. De surcroît, je réfléchirai en quoi le dispositif du projet fait partie intégrante de la manière dont le rapport au monde et à autrui s'instaure. Les lunettes, avec les autres éléments qui font partie de l'expérience des participants du projet, semblent aussi contribuer à l'émergence de la disponibilité comme rapport au monde tout en faisant évoluer sa propre présence corporelle et sensori-motrice dans celui-ci. Selon Mathias Poisson :

« Le promeneur qui porte ces lunettes pose son attention sur les sensations disponibles. Il fait fonctionner tout son corps et lance des hypothèses nouvelles avec le peu d'information disponible. Son imagination réagit au moindre bruit. Les odeurs se mettent à fabriquer des paysages plus nets que la lumière. Les grandes masses de couleurs font resurgir des mémoires profondes. Il arrête de savoir et de prévoir pour enfin goûter à ce qu'il perçoit³⁸³ ».

D'une part, l'artiste indique les limites que le dispositif peut imposer à celui qui le porte, en parlant des « sensations disponibles » dans le cadre de ce dispositif (et par extension, dans le cadre du protocole du projet). D'autre part, une ouverture se crée qui réinterroge ses façons d'être présent dans l'espace, et l'expérience qui en est faite se compose des éléments de la présence immédiate à l'espace, de la mémoire corporelle et aussi des éléments de projection, d'imagination. Il y a un changement qualificatif qui se produit en lequel le sujet commence à « goûter à ce qu'il perçoit », qui, dans mon hypothèse, irait de pair avec les processus corporels et sensori-moteurs qui émergent dans la durée, y compris celui de la disponibilité. Par ailleurs, l'artiste convoque la notion de paysage au pluriel, potentiellement pour insister sur le fait que pour chaque participant le paysage comme expérience pourrait apparaître différemment. Il est aussi possible de suggérer que ces « paysages » au pluriel sont des ambiances successives qui sont traversées lors de la promenade.

³⁸³ *Ibid.*, p. 34.

3.1.4. Comment le parcours est-il conçu ? Quelle co-construction avec l'espace de la ville ?

Je souhaite revenir au travail précédemment cité, notamment, à l'HDR de Julie Perrin et particulièrement son chapitre 4 où elle traite la question de la composition dans le domaine de la chorégraphie située, et la place qui est accordée à la situation dans ces productions. Elle aborde ce raisonnement y compris à partir des œuvres chorégraphiques en forme de marche. Son apport concernant la composition de telles œuvres me semble tout à fait éclairant³⁸⁴. La posture de la chercheuse m'a semblée porteuse du sens en termes de l'analyse de l'expérience vécue, notamment concernant les liens entre les manières dont cette dernière est envisagée et dont elle est vécue.

Plus tôt dans ce travail, je me suis déjà penchée sur des éléments que Julie Perrin identifie comme des composantes essentielles des projets chorégraphiques en forme de marche, notamment pour aborder la notion de l'expérience située. Je souhaite y revenir brièvement. Elle met donc en avant l'espace matériel lui-même où le projet se déroule, « la matérialité du site » dont les chorégraphes s'imprègnent et se saisissent pour configurer une expérience pour leurs participants. Cette expérience, à son tour, ne peut pas être dissociée des qualités de l'espace et de ses multiples éléments, les deux se formant et évoluant toujours en réciprocité. C'est dans ce sens-là que j'ai parlé de la nature de l'expérience vécue comme expérience située qui, de surcroît, peut engendrer de nouvelles situations d'ordre relationnel, par rapport à la présence du groupe marchant avec les autres. Dans cette optique, l'analyse de ce qui est vécu concrètement en situation par les participants donnera des indices à la compréhension des traits et des qualités de l'espace traversé lors des projets. Dès lors, il semble inévitable que l'espace en question sera abordé toujours d'un point de vue du sujet qui y évolue, en fait l'expérience, et le transforme.

Si je dois m'attarder sur le cadre concret de la configuration de l'expérience, il s'agit d'une part, de ce qui est déjà là et relevé lors des repérages, et ce que les artistes ne modifient pas matériellement ou du point de vue du sens, la seule modification

³⁸⁴ Par ailleurs, la géographe Elise Olmédo et une ancienne doctorante du LACTH Mathilde Christmann ont travaillé *in fine* sur les questions de partition et des cartes sensibles, y compris dans « Les Promenades Blanches ». A ce sujet, je renvoie au séminaire doctoral du LACTH du 25 février 2015 et l'intervention de Mathilde Christmann s'intitulant « La partition entre cartographie et chorégraphie, ou l'expérience tracée » et aux articles d'Elise Olmédo sur les cartographies de Mathias Poisson : « Cartographier les interstices de la ville » (<https://strabac.fr/Mathias-Poisson-Cartographier-les-interstices-de-la-ville>), « Parcours augmentés, une expérience sensible entre arts et sciences sociales » (Benoît Feildel, Élise Olmedo, Florence Troin, Sandrine Depeau, Mathias Poisson, Nathalie Audas, Aline Jaulin et Karine Duplan (aut.), dans *Carnets de géographes*, N° 9, 2016, <https://doi.org/10.4000/cdg.721>).

consistant dans l'assemblage pour la composition du parcours. D'autre part, ces choix sont effectués à partir de leurs pratiques respectives. Les deux dimensions se trouvent complémentaires. Dans son article « Composer la ville », Julie Perrin indique que :

« La qualité des marches auxquelles ils invitent relève en fait d'une manière singulière de composer avec le réel, c'est-à-dire à la fois de s'accorder avec la matière du monde – s'en accommoder –, mais aussi de sélectionner, assembler, agencer et ordonner certains éléments de la ville³⁸⁵ ».

Dans ce passage, Julie Perrin évoque à la fois la manière dont les artistes approchent le matériau qui est la ville, et la façon dont cette matière devient le protocole pour les participants. Toutefois, la dimension performative n'est pas recherchée par les artistes³⁸⁶ – les artistes ne changent pas ce qu'ils parcourent, ils choisissent la manière dont les lieux et les ambiances peuvent s'imbriquer, n'altérant rien dans leur contenu, voire laissant la place à l'inattendu qui peut surgir lors de l'expérimentation. Alain Michard, quant à lui, parle en termes de dramaturgie préexistante qui permet de ramener l'expérience au premier plan. L'artiste aurait un rôle très fin, d'une part, d'y apporter son savoir chorégraphique, et d'autre part, de le faire de façon à ne pas entraver l'expérience qui émergera progressivement au contact avec le monde : « Ces odeurs, ces sons, ces couleurs, ces lumières, ces ambiances, nous les agençons, comme nous le faisons pour une pièce destinée à la scène. Nous découpons les temps, nous en resserrons la dramaturgie, nous composons³⁸⁷ ». La promenade est composée, sans toutefois pointer ce que chacun doit ressentir ou imposer des gestes particuliers. En la configurant d'une certaine façon, les artistes proposent plutôt un cadre où un changement dans les états du corps, la modification de la posture, du rythme ; des ajustements corporels et sensoriels deviennent ainsi possibles :

« La Promenade blanche déroule ses ambiances entrelacées (olfactives, sonores, visuelles, kinesthésiques) dans une mise en scène anticipée. Elle répond à une partition préétablie, fruit d'un examen du terrain où elle est invitée à se produire, et d'où elle tire à la fois sa configuration spatiale et les ingrédients à composer. Il s'agit en effet de réunir des effets recherchés, d'insérer des figures types, d'orchestrer son rythme singulier tout en partant de la singularité de l'environnement où elle prend place³⁸⁸ ».

³⁸⁵ Perrin, J., « Composer la ville », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 26.

³⁸⁶ La qualité performative est évoquée par Julie Perrin. Pour elle, ce genre d'œuvres chorégraphiques ne relèvent pas de la performance, comme elles ne « [font] pas de l'exposition du geste le ressort de l'acte artistique » et ne se positionnent pas dans le registre de la représentation (Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, *op. cit.*, p. 64). L'intention de ces œuvres n'est donc pas de montrer une danse, mais de proposer une modalité de présence en situation.

³⁸⁷ Michard, A., « L'art est une marche », *op. cit.*, p. 77.

³⁸⁸ Perrin, J., « Composer la ville », *op. cit.*, p. 30.

Le travail de composition dans le cadre des « Promenades Blanches » n'est donc pas celui d'une chorégraphie classique, mais d'une composition dans le sens de correspondance avec ce qu'il y a. Il y a donc un travail de repérage des lieux et des ambiances de la part des artistes qui, à leur tour, appellent un certain contenu expérientiel se traduisant par la composition de la succession des lieux et des expériences recherchées, la forme du mouvement collectif (figures), la vitesse de la marche. De surcroît, Julie Perrin accorde à la composition une nature dialectique dans ce contexte : il s'agit à la fois de celle faite par les artistes et de celle qui émerge dans l'expérience de participants. Il me semblerait que cette approche refléterait de manière juste et appropriée ce que j'ai pu entendre de la part de certains participants du projet, ou alors ce qui est devenu apparent dans mon propre vécu.

Selon Julie Perrin, la composition du côté des artistes revient à « sélectionner et combiner entre eux des éléments perçus³⁸⁹ », et se situe, donc, « du côté du geste artistique qui donne un cadre (plus ou moins ouvert) à l'expérience³⁹⁰ ». De surcroît, cette composition est le fruit d'un travail long, attentif et précis qui se négocie entre les deux artistes. Mathias Poisson m'a raconté comment les promenades sont généralement conçues et les parcours établis :

« Avec Alain on aime beaucoup chercher, par exemple : "ce trottoir, est-ce qu'il est mieux que celui-là", "où est-ce qu'on traverse la rue". S'il y a une rue où il y a plein de magasins, on va tous les essayer pour choisir si on va dans celui-là ou celui-là, si on rentre par là ou par là. C'est assez précis. Avec Alain on a une bonne habitude de se mettre d'accord, donc, en général, le rôle d'Alain, il aime bien avoir tout en tête, jusqu'au dernier moment et qu'on choisisse vraiment à la fin. Et moi j'ai tendance à limiter les choix pour pas qu'il y ait trop³⁹¹ ».

Les parcours sont soigneusement choisis, accordés entre les deux artistes et documentés sur la carte qu'ils utilisent seulement eux-mêmes, en la finissant la veille ou quelques heures avant que la promenade ait lieu, en y écrivant aussi les noms des lieux par où elle va passer : « Et c'est le moment où on écrit cette liste de lieux de la promenade, après, elle est définie. Elle ne va pas trop bouger. On ne pourra pas improviser un changement de directions. Ou alors des toutes petites modifications. Mais l'itinéraire ne change pas³⁹² ». Si l'itinéraire des parcours ne change sensiblement pas, en revanche, les artistes ne sont pas directifs le long de la promenade. Mathias Poisson souligne l'importance du temps qui est donné aux participants afin qu'ils puissent d'une

³⁸⁹ Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p. 160.

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ Entretien avec Mathias Poisson, op. cit.

³⁹² *Ibid.*

part, s'approprier le dispositif et le protocole du projet, et d'autre part, entrer dans l'expérience : « L'idée est de les guider d'abord. Mais de les guider d'une certaine manière qui leur laisse de la place. C'est-à-dire, ce n'est pas un guidage affirmatif. On propose des outils, on propose des manières, mais après si les gens adaptent, on les laisse faire. [...] Pour nous c'est une manière aussi d'être attentifs à la vie du groupe³⁹³ ». Plus loin il rajoute : « Pour nous, c'est comment les accompagner là-dedans sans les aider, parce qu'on ne cherche pas à faire le travail à leur place, c'est à eux de trouver leurs solutions. C'est à eux de s'adapter, c'est à eux de savoir ce qui les intéresse là-dedans³⁹⁴ ». Il y aurait ici une indication qui rejoindrait l'idée exprimée par Julie Perrin sur la composition comme processus qui est inhérent à l'expérience même des participants du projet. En s'appuyant sur le critique de danse Michel Bernard, elle relie les processus de perception et de composition :

« Si l'activité même de percevoir peut être comprise comme composition – comme agencement, dirait Michel Bernard –, dans ces chorégraphies situées, l'activité d'agencement inventif demandée au spectateur-participant est particulièrement requise. La qualité de l'expérience repose en effet sur la faculté d'étonnement face à des objets du monde qui n'ont pas été modifiés par les artistes. L'étrangeté attribuée par Michel Bernard aux figures dansantes se déplace donc ici du côté de l'intrigue perceptive, c'est-à-dire de notre faculté à envisager et mettre en rapport autrement les objets du monde³⁹⁵ ».

Je souhaite retenir cette idée selon laquelle la part de composition est attribuée au participant du projet. Dans ce sens-là, nous revenons à l'essentiel de l'expérience qui est vécue qui est une expérience toujours située, et se développe telle qu'elle est, avec ses continuités, intensités et ruptures, dans l'échange constant avec ce qui nous environne. À partir de là, l'« agencement inventif » mentionné par Julie Perrin s'imprénera de la qualité de présence générale au monde, de l'ouverture et de la disponibilité de chacun à travers les processus qui accompagnent cette présence et se transforment sur sa durée. Ce positionnement s'avère également approprié aux autres projets de mon corpus, comme le projet d'Anne Teresa de Keersmaecker « Slow Walk », ou la version spécifique du projet de Myriam Lefkowitz « Walk, Hands, Eyes » que j'ai expérimentée à Pantin. Dans l'optique de ces projets le protocole se ressent comme moins présent dans le déroulement de l'expérience (ou du moins, il intervient de manière implicite). Les sollicitations sensorielles, corporelles et imaginaires qui se

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p.160.

forment en rapport avec l'environnement dans lequel nous nous déplaçons, est ce qui se tisse au fur et à mesure de la marche et lui donne un cadre toujours évoluant.

3.1.5. Quel sens est-il donné à l'attention ?

J'ai parlé de la notion d'attention, l'étudiant d'abord à partir du domaine de la danse et de l'analyse du mouvement, et en la reliant à de telles notions comme l'attitude, le schéma postural, l'équilibre ou l'expérience sensorielle. J'ai également interprété cette notion à travers le domaine du paysage et de la relation au monde. Les entrées quant à la définition de cette notion étant multiples, il s'agit ici de comprendre spécifiquement comment l'attention est envisagée par le projet « Les Promenades Blanches », pour pouvoir ensuite proposer son analyse à travers les vécus de ses participants. À propos des « Promenades Blanches », Julie Perrin affirme : « si la promenade joue avec mes sens, elle n'en compose pas moins mon attention³⁹⁶ ». Si je reviens à l'hypothèse de la chercheuse que la perception pourrait être considérée comme une forme de composition des éléments du monde et de leur agencement, l'importance attribuée à la notion d'attention dans le domaine de la danse peut en quelque sorte être transposée à ce qui est vécu lors des « Promenades Blanches ». Julie Perrin parle d'équilibre, qui, tout en s'appuyant sur le rapport modifié à la vision, semble se croiser avec d'autres éléments de l'expérience sensori-motrice qui émerge, et permet ainsi de caractériser les rapports renouvelés que les participants peuvent entretenir avec les qualités et les agencements de l'espace traversé :

« Il ne s'agit donc pas seulement de marcher mais d'occulter ou de moduler l'usage d'un sens afin de désorganiser les habitudes perceptives et d'inventer un nouvel équilibre dans la perception multimodale : ouïe, vue, odorat, proprioception (c'est-à-dire sensation kinesthésique, posturale et gravitaire) se réorganisent alors, ouvrant à de nouvelles perceptions d'un environnement³⁹⁷ ».

Si un nouvel équilibre pointé par Julie Perrin devient possible dans le réarrangement de la saisie perceptive du monde par le fait de modifier la manière habituelle de voir, je souhaite ajouter un autre élément non moins important, voire primordial au surgissement de cet état modifié. C'est notamment la présence d'autrui dans le champ d'action du sujet sensible. Dans « Les Promenades Blanches », cette présence de la personne qui nous tient par la main et sur laquelle nous nous appuyons,

³⁹⁶ Perrin, J., « Composer la ville », *op. cit.*, p. 30.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

nous rendrait disponibles à ce qui nous adviendra, et ainsi nous permettrait de nous reconstituer, de réorganiser notre structure corporelle et sensori-motrice dans cette nouvelle situation, tout en modifiant y compris notre attention au monde et à nous-mêmes, notre corps, nos sensations. C'est pour cette raison que la réflexion au croisement entre la notion de disponibilité et celle d'attention m'a semblée inévitable et cruciale, y compris dans sa dimension relationnelle.

En analysant les façons dont l'attention du participant est sollicitée et modifiée lors de la promenade, Julie Perrin identifie le caractère prescriptif mais non imposé du protocole. Certes, il y a le déroulement du parcours tel qu'il est envisagé par les artistes, mais il ne reste pas fixe. D'une part, il répond aux mouvements et dynamiques du groupe qui marche, et, d'autre part, il n'existe pas de trame narrative définitive, le parcours est susceptible d'évoluer :

« Des compositions singulières qui surgissent à chaque réalisation des Promenades Blanches, le spectateur-promeneur pourra tirer un fil dramaturgique propre. Que certains plongent dans l'univers coloré d'une peinture abstraite ou que d'autres reconstituent un récit à partir des ambiances traversées, c'est que l'imaginaire est sollicité à même la sensation, que des souvenirs peuvent resurgir et se télescoper. Idées, sons, images s'associent assez librement, sans que la trame de la promenade n'impose une matrice rigide, et certainement pas un flux narratif précis³⁹⁸ ».

Cette ouverture et flexibilité du protocole, la manière dont le protocole se nourrit et s'accorde avec la matière de la ville, ainsi que les configurations spatiales, mais aussi collectives (figures du groupe) proposés le long de la promenade, modifient sans cesse l'expérience corporelle et sensori-motrice du participant, et donc son attention. Celle-ci serait présente dans les ajustements de son propre corps quand le participant se rend réceptif aux changements des luminosités, textures des surfaces, qualités et inclinaisons du sol, températures, échelles des espaces, mais aussi dans la dynamique qui s'instaure en binôme, et en groupe. Dans la recherche de nouveaux appuis, la tonicité du participant change, ainsi que sa posture, son sens du poids et sa proprioception. Cela se produirait aussi parce qu'il transporte une partie de son poids à autrui, il partage son espace d'action et peut ainsi se rendre disponible à ce qui émerge dans la relation avec l'espace, le temps, les autres, en mouvement.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

3.1.6. Le protocole du projet

En lien avec les intentions des artistes et leurs façons de proposer une expérience, je souhaite maintenant m'attarder sur le protocole³⁹⁹ tel qu'il a été annoncé lors des deux éditions du projet auxquelles j'ai participé.

Dès que tous les participants se réunissent dans les lieux de départ du projet (Centre culturel Cosmopolis à Nantes et Regard du Cygne à Paris), la présentation du protocole commence. La table se trouvant dans l'espace de rassemblement est dressée avec les lunettes floues disposées par-dessus. Une voix préenregistrée énonce les consignes tandis que les artistes en binôme les performant, silencieusement. Cette voix préconise d'effectuer l'expérience en silence et donne les conseils aux guides expliquant comment il faut veiller à son ou sa partenaire portant les lunettes. Il est annoncé que les rôles vont changer au milieu du parcours, le son d'harmonica en sera le signal. Après une courte exploration personnelle du milieu par le ou la guidée, sous l'œil de son ou sa partenaire, au seconde son d'harmonica le guide va ôter les lunettes au guidé, c'est le moment où les rôles vont basculer. Alain Michard, en évoquant le début de la promenade, parle en termes de spectacle avec ses règles qui, à leur tour, permettent de renforcer l'aspect collectif :

« Les Promenades blanches débutent par une courte séquence qui donne les règles et crée une complicité. D'emblée le ton est posé, nous sommes au spectacle, et la pièce commence. Durant la marche, le spectacle continue. Nous jouons avec les longueurs, les accélérations, les rebondissements, les successions haletantes, les pauses et les suspensions⁴⁰⁰ ».

Le terme de « spectacle » utilisé par le chorégraphe semble accentuer certaines règles du jeu et la présence d'éléments qui rythment et ponctuent la marche. Ce « ton » dont parle le chorégraphe pose, à son tour, un certain pressentiment d'une émergence d'une disponibilité et d'une ouverture qui sont entre autres conditionnées par l'encadrement de l'expérience (point que j'ai évoqué plus haut). Les participants sont conscients de la modalité encadrée de l'expérience, ce qui leur permettrait en revanche une entrée progressive dans celle-ci.

A la fin de l'annonce, les personnes venues s'approchent de la table avec les lunettes et se répartissent en binômes, pour la plupart des cas aléatoires (dans les deux projets, j'ai fait connaissance avec la personne avec qui j'ai marché seulement après la fin du projet, lors des échanges communs). Un des binômes est formé par l'un des

³⁹⁹ Par le protocole, j'entends les procédés, les consignes et les configurations de l'expérience proposés par les artistes en fonction de leurs pratiques respectives.

⁴⁰⁰ Michard, A., « L'art est une marche », *op. cit.*, p. 77.

artistes et un participant. Le deuxième artiste suit le groupe durant le trajet et communique les informations à son partenaire qui lui, guide le groupe tout en étant en binôme⁴⁰¹. En silence, les binômes circulent un court instant dans l'espace d'accueil avant de sortir en ville. Ainsi commence la déambulation qui dure une heure et demie, avec un changement de rôles au bout de 45 minutes du trajet environ. Le groupe constitué de binômes traverse les lieux préalablement repérés par les artistes, passant de l'extérieur aux intérieurs, traversant les ambiances variées, longeant les trottoirs, passant par les cours des immeubles ou les espaces verts, s'immisçant dans les magasins ou salles de sport, s'allongeant ou se rétrécissant, s'étalant devant une vue panoramique ou à l'inverse, se regroupant dans la pièce intermédiaire d'un parking souterrain.

La constitution des groupes variait dans les deux villes, cela dépendait du nombre de personnes inscrites. A Nantes le groupe a été assez grand, environ une trentaine de personnes, alors qu'à Paris nous étions une petite quinzaine. Selon Mathias Poisson, la taille du groupe influence la façon dont le projet va se dérouler et l'expérience qui va être faite. En expérimentant, les artistes sont arrivées à considérer la taille du groupe optimale pour ce genre de promenade qui oscille entre 15 et 23 personnes⁴⁰². Mathias Poisson m'a parlé du « phénomène du groupe » qui inclut pour lui les formes du mouvement que le groupe peut prendre : « Entre 15 et 23 personnes c'est vraiment idéal. Parce que c'est un petit groupe et on peut faire plein de choses. On peut faire des farandoles dans la ville, des lignes, on peut reculer, se mélanger, s'allonger. Ça fait des formes collectives. C'est très bien⁴⁰³ ». Cette remarque permet de compléter la réflexion sur les intentions des artistes et sur les modalités de l'expérience en tant qu'expérience à la fois individuelle et collective. En pensant le nombre de participants et les formes que peut prendre le mouvement du groupe entier, la considération de l'espace environnant entre en jeu et les façons dont l'expérience va évoluer en fonction de cet espace, mais aussi comment elle va se transformer en tant qu'une expérience de groupe. Ce lien est aussi accentué par Alain Michard, pour qui « [l]a promenade et la ville sont deux spectacles qui s'emboîtent l'un dans l'autre. [...] Sensation accentuée par les figures que le marcheur-spectateur est amené à interpréter, les courses, les lignes, les cercles qui se resserrent et s'élargissent, les marches à reculons, les corps couchés, et les zigzags entre les arbres⁴⁰⁴ ». Dans le développement du protocole et dans la pensée des détails du projet de la part des artistes il y a donc

⁴⁰¹ Entretien avec Mathias Poisson, *op. cit.*

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Michard, A., « L'art est une marche », *op. cit.*, p. 77.

toujours une réflexion double qui prend en compte simultanément les aspects de l'expérience corporelle et sensori-motrice vécue individuellement et en groupe, et les formes, dynamiques et qualités de l'espace et les différentes relations dans lesquels cette expérience s'inscrit.

3.1.7. Inscription dans le contexte

Dans cette partie, je m'attarderai sur les cadres respectifs du projet « Les Promenades Blanches » en ce qui concerne ses éditions auxquelles j'ai participé, notamment à Nantes en 2017 et à Paris en 2018. En fonction de l'accès au terrain, j'ai eu un nombre inégal d'éléments sur lesquels je pouvais m'appuyer. Par exemple, j'ai pu faire un entretien avec la commanditaire du projet au CCN de Nantes, alors que dans le cas de l'édition parisienne je n'ai pas eu cette possibilité (absence de réponse). Toutefois, l'analyse globale des cadres institutionnel, événementiel et conceptuel des deux éditions du projet permet de dégager les logiques et intentions semblables de part et d'autre, ainsi que d'entrevoir une certaine inclinaison dans les façons d'inscrire le projet dans le cadre des activités des uns et des autres et d'en considérer l'importance à l'échelle de la ville ou du quartier qui permet d'approcher l'intention territoriale évoquée en hypothèse. Pour rappel, il s'agit du lien entre les intentions de commanditaires et les façons dont un territoire peut émerger, tout en tenant compte de la nature de l'expérience vécue par les participants. Ce croisement complexifie ainsi la question de l'émergence du territoire dans le cadre d'un projet chorégraphique dans le milieu urbain.

3.1.8. « Les Promenades Blanches » à Nantes

Le festival « Primavera – Jours de danse » qui a eu lieu en mai 2017 et a accueilli, entre autres, le projet de Mathias Poisson et Alain Michard « Les Promenades Blanches », fut la deuxième édition de cette manifestation proposée par le Centre Chorégraphique National à Nantes. Le premier festival s'est tenu en mai 2016 et a marqué l'arrivée de la nouvelle directrice en tête de CCN, la chorégraphe italienne Ambra Senatore. Cette arrivée a marqué un tournant dans les activités artistiques et les visées institutionnelles du centre chorégraphique. Ambra Senatore a souhaité faire « de l'humain son terreau créatif privilégié, a imaginé un endroit vivant et vibrant dans lequel toutes et tous peuvent trouver une place : artistes bien sûr, mais aussi habitants,

amateurs, partenaires du territoire nantais⁴⁰⁵». Ainsi, la nouvelle ligne de politique du centre s'est concentrée sur une ouverture des activités à tous, une transversalité, un partage, une convivialité, un rapprochement des spectateurs/visiteurs et de la ville. Quelques verbes-clé caractérisent dorénavant les visées créatives et institutionnelles de l'établissement : créer, pratiquer, expérimenter, partager, transmettre.

La première édition du festival a été pensée dans cet esprit. D'après la directrice déléguée du centre Erika Hess, dans sa conversation sur la radio nantaise *Le Son Unique* avec Andrea Blanchet-Fraud, le premier festival a été consacré à l'arrivée d'Ambra Senatore au centre, et son succès les a fait le reconduire sur une base permanente, chaque printemps, en mettant en valeur à chaque fois une thématique différente⁴⁰⁶. En retenant toujours le fil rouge du festival dont le but est, comme Erika Hess le formule, de « se retrouver autour de la danse et de la notion de partage⁴⁰⁷ », pour l'édition de « Primavera » au printemps 2017 ses organisateurs ont décidé de s'ouvrir sur la ville et « d'avoir des promenades, des explorations insolites de Nantes et du quartier autour de CCN⁴⁰⁸ ». Dans notre entretien avec Erika Hess sur cette édition, elle m'a souligné le lien fort entre le désir d'Ambra Senatore de mener « un projet qui vise à mettre le partage au cœur des différentes actions du centre⁴⁰⁹ » et ce festival qui servirait comme « une vitrine des activités du CCN⁴¹⁰ ». La première édition, en 2016, même si elle célébrait principalement l'arrivée de la nouvelle directrice, avait déjà une volonté de montrer l'ouverture vers la ville et ses publics, en proposant des échauffements collectifs dans les douves du Château des Ducs de Bretagne, et des ateliers dans des maisons du quartier qui sont assez éloignées du centre⁴¹¹. L'année suivante, la volonté du centre était de pointer le lien entre le centre et le quartier dans lequel il se trouvait depuis 1992. Tout en soulignant que le centre est un lieu de travail des artistes et des chorégraphes, le but était aussi de montrer qu'il s'agit d'un lieu ouvert aux gens, de l'ancrer dans son endroit géographique. Selon Erika Hess, c'est ainsi que pour le festival de 2017 la décision a été prise de travailler dans le registre du quotidien, plutôt que de proposer un événement classique ou un spectacle. De plus, ce choix

⁴⁰⁵ Un extrait de projet de l'établissement, accédé via <https://cennantes.fr/projet/>, consulté le 8 mai 2018.

⁴⁰⁶ Conversation avec Erika Hess sur la radio *Le Son Unique*, accès via <http://www.lesonunique.com/content/culture-sortie-spectacle-11>, retranscription par l'auteure, consulté le 12 juillet 2018.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ Entretien avec Erika Hess, le 10 septembre 2018, inédit.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

correspondait à la démarche d'Ambra Senatore, « comme les processus chorégraphiques qu'elle travaille découlent des mouvements du quotidien⁴¹² ».

Deux projets ont été retenus, un projet de la chorégraphe allemande Katja Fleig et le projet « Les Promenades Blanches ». Les deux allaient se dérouler dans la ville. Les commanditaires ont alors envisagé avec ces interventions chorégraphiques dans la ville d'aller au plus près des habitants du quartier en question (ou aussi de la ville). Ils voulaient s'assurer qu'il y aurait une possibilité pour « les gens qui rentrent chez eux de leur travail » de « [croiser] une proposition artistique qui se déroule devant chez eux ou devant leurs commerces », d'avoir « [un] hasard d'une rencontre et qu'on puisse les sensibiliser les gens au travail concret⁴¹³ ». La visée a alors été double : créer une situation de rencontre avec une œuvre, de manière spontanée, et sensibiliser aux activités du centre chorégraphique.

La programmation de ce festival et le travail de logistique et de communication autour de lui reflètent les volontés de ses organisateurs d'accentuer l'ouverture vers le public et la notion de faire ensemble, de partager. Par exemple, comme un vecteur de convivialité, une restauration a été prévue sur place⁴¹⁴. Aussi, les horaires des propositions artistiques ont été proposés de façon à permettre aux gens de choisir un événement dans lequel ils souhaiteraient participer selon leurs disponibilités (matin, après-midi, soir)⁴¹⁵, pour que « chacun [puisse] composer son parcours à la carte dans « Primavera » et organiser comme ça soit ces quelques jours, soit la journée du samedi⁴¹⁶ ». Également, la communication sur les événements proposés laissait comprendre les différences entre les projets. La plaquette des activités du CCN présente de façon succincte les manifestations, en accentuant les grandes lignes du festival (partage, exploration de la ville, ouverture aux publics divers) (fig. 7) :

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ Conversation avec Erika Hess, *op. cit.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Entretien avec Erika Hess, *op.cit.*

⁴¹⁶ Conversation avec Erika Hess, *op. cit.*



Fig. 7. Extrait du document présentant les activités du CCN de Nantes pour la période du janvier à juillet 2017.

Le choix de projets hors-les-murs a été fait de la manière suivante : Katja Fleig est venue au CCN avec son projet et celui-ci a retenu l'attention car il correspondait au type d'interventions que l'équipe recherchait pour cette édition. En ce qui concerne « Les Promenades Blanches », c'était une question de connaissance personnelle. Erika Hess connaissait le travail de Mathias Poisson et Alain Michard quand elle était l'administratrice du théâtre où les premières éditions de ce projet ont eu lieu⁴¹⁷.

Pour « Les Promenades Blanches », le cahier des charges reposait sur le protocole propre aux artistes. De la part du CCN, la demande était d'avoir le CCN comme lieu d'arrivée de la promenade et de traverser autant que possible le quartier autour du centre chorégraphique. Le centre a assisté les artistes dans le choix des complices qui font partie de la promenade (guides-accompagnateurs⁴¹⁸) et également dans la demande des autorisations en ce qui concerne l'accès aux espaces publics (écoles, gymnases, magasins, etc.). Le cahier des charges a été légèrement modifié au cours du travail sur le projet, notamment en ce qui concerne son étendue géographique et la sortie au-delà du quartier du CCN. Selon Erika Hess, « il n'y avait pas assez d'endroits intéressants selon la traversée ou qui du moins, en termes de questions de

⁴¹⁷ Entretien avec Erika Hess, *op. cit.*

⁴¹⁸ Entretien avec Mathias Poisson, *op. cit.*

timing de marche, ne fonctionnaient pas⁴¹⁹». La décision a été prise d'étaler la promenade sur les quartiers du centre-ville de Nantes avec le début du parcours derrière l'Opéra, au centre culturel Cosmopolis, puis d'effectuer la traversée des ambiances et des lieux variés, d'expérimenter « des rapports urbains différents⁴²⁰», toujours avec l'arrivée au CCN⁴²¹.

Pour situer les intentions des commanditaires pour le projet « Les Promenades Blanches » dans le cadre du festival « Primavera » il est utile de mesurer la dimension politique de cette commande, à une échelle élargie. Au-delà de la ligne principale de la politique du centre chorégraphique lui-même, il est intéressant de voir la politique culturelle générale de la ville à cette période-là. D'après Erika Hess, le budget du centre chorégraphique se constituait de subventions de 4 structures : le Ministère de la Culture, la région des Pays de la Loire, le département de Loire-Atlantique et la ville de Nantes⁴²². Ces structures figurent comme partenaires institutionnels du centre chorégraphique sur son site. Cela veut dire que le festival est financé par le centre chorégraphique dont le budget se forme principalement par des financements publics. Ce qui a été souligné par la directrice déléguée est le fait que la politique culturelle de la ville de Nantes met un accent particulier sur les démarches dont le but est d'aller au plus près des habitants et des quartiers, proposer des actions hors-les-murs, dont le festival « Primavera », entre autres. Toujours dans le même entretien, la directrice déléguée du CCN a souligné que « [l]a ville soutient très particulièrement ce genre de démarches comme dans la politique culturelle de la ville de Nantes il y a une idée d'aller au plus près des habitants. Ils sont très attachés à ce que les opérateurs culturels proposent des opérations hors-les-murs, aller aux quartiers non-centraux⁴²³ ». Cela dit, en pratique, il aurait été pertinent de voir quels publics ont été engagés dans le festival. Si je n'ai pas de connaissance du projet de Katja Fleig, d'après les quelques participants avec qui j'ai pu m'entretenir, ce sont des personnes qui fréquentent généralement les événements du CCN ou du moins, les manifestations semblables. Vu le caractère ouvert et gratuit de manifestations et la facilité d'accès, mon hypothèse serait de supposer que parmi les participants de ces projets il aurait pu y avoir des personnes simplement curieuses ou ne connaissant pas les activités du centre (sans que j'en ai la certitude, comme il me

⁴¹⁹ Entretien avec Erika Hess, *op. cit.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Mathias Poisson m'a également indiqué cet aspect dans son entretien.

⁴²² Entretien avec Erika Hess, *op. cit.*

⁴²³ *Ibid.*

manque ces informations), auquel cas il serait judicieux de confirmer la bonne portée des intentions politiques poursuivies.

Concernant le cadre élargi dans lequel le festival « Primavera » a pris place, la Convention de partenariat culturel entre la Ville de Nantes, Nantes Métropole et le Département de Loire-Atlantique définissait les grandes lignes de la politique culturelle pour les années 2016-2019. Cette convention esquissait les orientations de la politique culturelle de ses trois grands acteurs, chacun en particulier et de tous ensemble. Elle mettait un accent sur la prise de nouvelles compétences en matière de cette politique par Nantes Métropole, dans le cadre du nouveau pacte métropolitain adopté par le conseil communautaire le 15 décembre 2014.

Notamment, dans cette convention tripartite, la ville de Nantes s'engage à « une politique qui s'attache à apporter un accompagnement d'une égale intensité aux institutions et manifestations culturelles emblématiques, à la création nantaise, aux tiers lieux, aux émergences et aux espaces d'expérimentation⁴²⁴». Sur le principe, la politique culturelle de la ville met ainsi l'accent sur l'égalité du soutien et sur l'apport au développement des lieux d'expérimentation. Selon la convention, le développement chorégraphique et le soutien aux structures de danse font partie des priorités de la politique culturelle. Les trois parties mentionnées formulent ainsi les orientations pour cette ligne de la politique - il s'agit de soutenir

« les lieux et les outils de résidences et de création, les démarches de structuration des équipes artistiques chorégraphiques, la diffusion de la danse à Nantes, sur le territoire de la Métropole, mais aussi départemental, et au-delà au national et à l'international, le développement des publics, de la culture chorégraphique, des actions de médiation, le développement des pratiques de la danse, la formation des danseurs⁴²⁵».

Le soutien au secteur chorégraphique, et donc entre autres au Centre Chorégraphique National de Nantes, s'inscrit dans une vision plus globale du développement culturel qui serait à l'image du développement du territoire : « [...] une affirmation politique forte faisant de la Culture un des vecteurs essentiels de l'attractivité, de la notoriété et du développement du territoire⁴²⁶». A l'intérieur de ces ambitions, une place particulière est réservée au rôle de l'habitant et de l'utilisateur de la culture qui propose de « considérer les personnes, les groupes et les habitants, non pas comme des cibles d'intervention, mais bien plutôt comme des producteurs de culture,

⁴²⁴ La Convention accessible sur https://www.nantesmetropole.fr/deliberations/co_20161017/22_20161017_CNM_DELA_partenariat_culturel_CD44_v2.pdf, consultée le 26 septembre 2019.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

riches de leurs expériences, de leurs savoirs et de leurs échanges⁴²⁷». S'il n'est pas possible d'évaluer la portée effective de ces énonciations dans le cadre global de Nantes Métropole à la période indiquée (de surcroît, cela ne représente pas le but de mon analyse de l'édition des « Promenades Blanches » à Nantes), ce qui importe de retenir ici est la correspondance entre les ambitions du CCN et ces grandes lignes des politiques publiques culturelles, plus particulièrement, en ce qui concerne l'édition du festival « Primavera » de 2017 ou les actions qui le précédaient. Si je ne peux pas me reposer pleinement sur le terme « développement du territoire », de par l'échelle du projet « Les Promenades Blanches » et de par sa temporalité courte, néanmoins, sur une échelle réduite, il me semble possible de parler de territoire identifiable au moins au niveau du quartier et de l'implantation du Centre Chorégraphique. Dans ce sens-là, je réfléchis à ce projet en tant qu'événement s'inscrivant dans une série d'événements produits par le CCN et marquant en quelque sorte le territoire de son implantation. Je parlerais de territorialisation à cet égard, pour souligner son caractère processuel et moins réglementé. Avant de traiter cet aspect, je souhaite m'attarder sur l'édition du projet à Paris auquel j'ai participé en novembre 2018. En effet, dans les deux cas de figures le mouvement de territorialisation peut être traité de façon semblable.

3.1.9. « Les Promenades Blanches » à Paris

Le projet à Paris auquel j'ai participé s'est tenu également dans le cadre d'un festival proposé par le lieu l'accueillant, Le Regard du Cygne, situé dans le quartier de Belleville. Dans le cas des « Promenades Blanches » à Paris, l'édition du festival « Signes d'automne » de l'automne 2018 a coïncidé avec le changement d'image et de positionnement du centre – y compris dans sa représentation visuelle. Auparavant se nommant « Studio Regard du Cygne », le centre s'est débarrassé de cette dénomination en devenant « Lieu » et montrant ainsi son ouverture comme un lieu d'expérimentation dans le domaine de la danse contemporaine, non renfermé sur lui-même⁴²⁸. C'est dans cette optique-là que « Les Promenades Blanches » ont eu lieu, en engageant également les étudiants de deux écoles supérieures du quartier afin de composer et guider le parcours. Dans son positionnement, le Regard du Cygne souligne le fait de « fabriquer

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Editorial de la plaquette du festival « Signes d'automne 2018 ».

de nouveaux liens avec le quartier⁴²⁹ », par le biais des artistes, proposer des résidences d'artistes dans des lieux divers du quartier, des ateliers publics, etc.

En lien avec cette édition du projet, je souhaite aborder les intentions à travers un aspect qui peut paraître de premier abord marginal. Il s'agit notamment de la communication sur le projet, soit consultable en amont (les annonces publicitaires sur le site de la structure d'accueil), soit disponible juste en début du projet sur place (plaquette du projet). À Nantes, je n'ai pas spécifiquement reçu ou consulté les matériaux publicitaires, car j'ai communiqué principalement avec Mathias Poisson qui m'envoyait les informations concernant le lieu et l'heure du début de projet par mail. L'image extraite de la plaquette du CCN était le seul document qui restait de ce projet-là auquel j'ai pu avoir accès *a posteriori*. En revanche, j'ai pu avoir une documentation plus ample concernant « Les Promenades Blanches » à Paris. Il me semble que ces documents publicitaires, au-delà des informations pratiques qu'ils fournissent, donnent des indices à chacun et chacune de la possible expérience vécue lors du projet ou permettent de garder sa trace. La façon dont le projet est communiqué sur ces supports peut suggérer à quoi l'attention du participant potentiel du projet peut être attirée, ce qui est dit et non-dit sur le projet, les intentions des artistes ou des commanditaires, préparant ainsi à ce qui va être vécu en situation. Je considère ces éléments comme complémentaires au protocole du projet tel qu'il est mis en place.

Arrivant au Regard du Cygne à Paris, j'ai récupéré un prospectus du projet (fig. 8) à l'entrée du lieu Le Regard du Cygne : une feuille A4 pliée en deux, noir et blanc, portant sur la couverture le nom du projet et des artistes, les horaires de la performance et le nom du festival, ainsi que les informations pratiques concernant d'autres manifestations se tenant après celle-ci et les partenaires publics et privés du festival et le statut de l'institution.

⁴²⁹ *Ibid.*

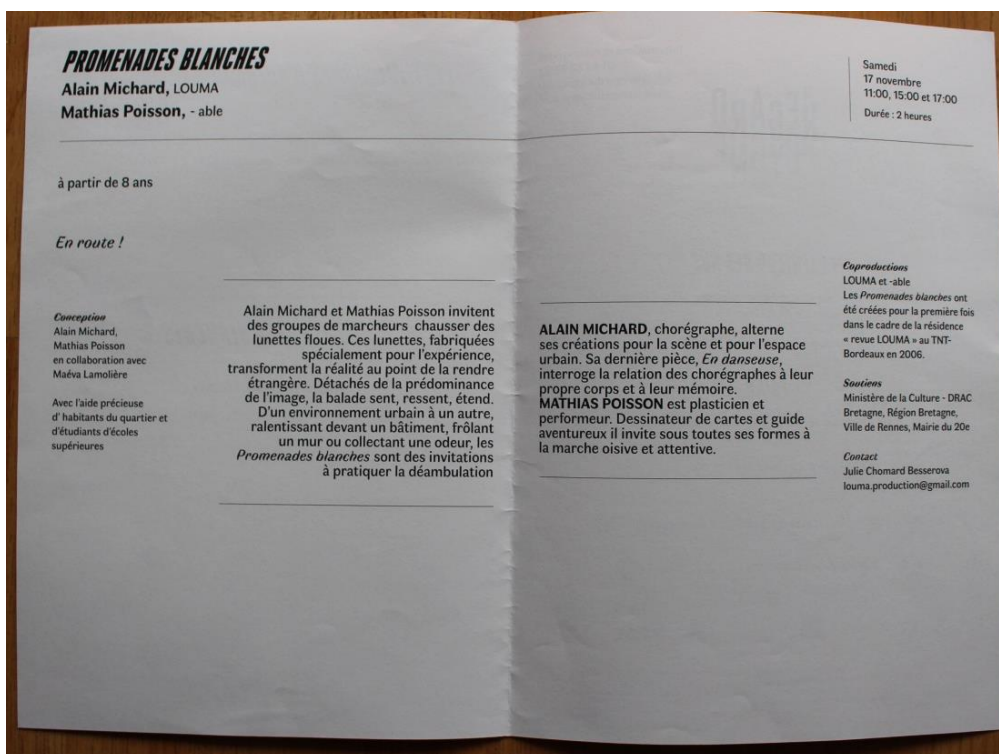


Fig. 8. Photos recto/verso du prospectus des « Promenades Blanches », 17 novembre 2018, Paris.

À l'ouverture du prospectus, on trouve un espace épuré qui met en valeur la description courte du projet et les mini-biographies des artistes. Les horaires de manifestations sont repris à l'intérieur du prospectus, possiblement, pour insister sur le fait qu'elle se tient 3 fois dans la journée. Sur les marges de la page – les informations concernant le cadre institutionnel du projet, sa production, les partenaires, ainsi qu'une

incitation « En route ! » qui ressort. Une présentation sobre et réservée, aucune photo n'indique comment l'expérience proposée se présente, si ce n'est qu'un court paragraphe :

« Alain Michard et Mathias Poisson invitent des groupes de marcheurs à chausser des lunettes floues. Ces lunettes, fabriquées spécialement pour l'expérience, transforment la réalité au point de la rendre étrangère. Détachés de la prédominance de l'image, la balade sent, ressent, étend. D'un environnement urbain à l'autre, ralentissant devant un bâtiment, frôlant un mur ou collectant une odeur, les Promenades Blanches sont des invitations à pratiquer la déambulation ».

Ainsi, ces quelques lignes laissent seulement imaginer aux participants potentiels ce qui les attend, toutefois en découvrant les modalités assez précises de la promenade (port des lunettes, éléments de la ville, éléments de sensations, la modalité du mouvement).

L'annonce de l'événement sur le site, quant à lui, s'ouvre par une photo prise lors d'une des éditions du projet – Mathias Poisson guide une femme portant des lunettes, dans un cadre bâti, dans une sorte de virage voire d'une course (fig. 9). Les deux corps sont légèrement inclinés, la prise d'appuis assurée de la guidée dénote d'une attention portée par l'artiste à sa partenaire. Cette prise de vue ne donne pas à voir d'autres binômes (seulement une personne dans la porte qui fait probablement partie des organisateurs) – possiblement pour mettre en valeur la relation qui s'établit entre le guide et le guidé en premier lieu. L'espace semble vaste et dégagé et montre l'ampleur du mouvement qui peut s'y inscrire.

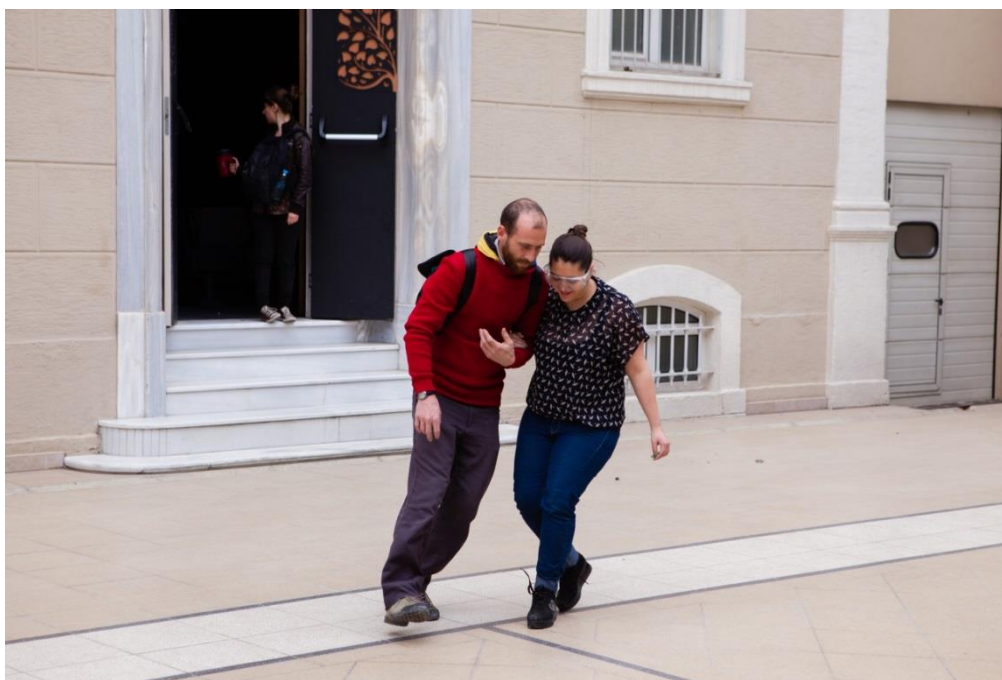


Fig. 9. Photo du projet « Les Promenades Blanches » à Istanbul, 2013, photo par Sercan Taycan.

Enfin, une troisième façon de préfigurer ce qu'un participant potentiel peut vivre lors du projet est illustrée dans le livret du festival « Signes d'automne » (fig. 10). Pour donner un aperçu d'un moment d'expérience potentielle, une photo du projet dans la ville de Yokohama est utilisée. L'intitulé « création » fait référence à la terminologie adoptée par le Regard du Cygne et est utilisé dans le but d'attirer les publics divers (comme en réalité il ne s'agirait pas d'une performance à proprement parler, point évoqué précédemment avec Julie Perrin). Le format de la page étant vertical, cette photo est ainsi inversée pour y correspondre. En même temps, cette inversion semble aussi donner un avant-goût de l'expérience à vivre (ne serait-ce que dans le changement d'équilibre). Le groupe de marcheurs alignés sur un toit d'un bâtiment face à un paysage urbain maritime visible en partie. Les marcheurs regardent au loin, surplombant l'espace public. On y voit d'autres personnes ce qui peut accentuer des façons différentes d'être présents en ville, mais peut aussi suggérer le changement de point de vue, voire indiquer le réarrangement postural possible.

CRÉATION
À partir
de 8 ans

PROMENADES BLANCHES

ALAIN MICHARD, LOUMA
ET MATHIAS POISSON, -ABLE

Samedi 17 novembre
11:00, 15:00 et 17:00

DÉPART
DU REGARD DU CYGNE

En route!

Conception
Alain Michard et Mathias Poisson
en collaboration avec Maéva
Lamolière

Avec l'aide précieuse
d'habitants du quartier
et d'étudiants
d'écoles supérieures

Durée
1 h 30

Tarifs
8€ / 5€

mairie 20
p a r i s

Deux par deux et pas à pas,
un promeneur chaussé de lunettes
floutées l'autre le guidant,
expérimentent notre quartier et sa
réalité. Détachés de la prédominance
de l'image et portant une attention
à l'autre, la balade sent, ressent,
étends. D'un environnement urbain
à un autre, ralentissant devant un
bâtiment, frôlant un mur ou collectant
une odeur, les *Promenades blanches*
sont des invitations à pratiquer
la déambulation comme une forme
de chorégraphie.

ALAIN MICHARD, chorégraphe, alterne
ses créations pour la scène et pour
l'espace urbain. Sa dernière pièce,
En danseuse, interroge la relation
des chorégraphes à leur propre corps
et à leur mémoire. MATHIAS POISSON
est plasticien et performeur. Dessinateur
de cartes, guide aventureux, il appelle
à la marche oisive et attentive.

Suivez la compagnie → Du 13 au 15 février 2019
Cocac au Théâtre de Gennevilliers / CDN (92)

Yokohama © Junjo Suzuki

→ Gratuit
Dimanche 16 septembre 14:30
Atelier d'initiation
à la promenade sensible
avec Maéva Lamolière.
+ d'infos : 01 43 58 55 93
mediation@leregarducygne.com



Fig. 10. Photo de la double page d'annonce des promenades dans le livret du festival « Signes d'automne 2018 ».

Enfin, le livret présente une version étendue du texte utilisée dans le prospectus, en y ajoutant les éléments plus spécifiques à l'expérience du binôme : « Deux par deux et pas à pas, un promeneur chaussé de lunettes floutées, l'autre le guidant,

expérimentent notre quartier et sa réalité. Détachés de la prédominance de l'image et portant une attention à l'autre, la balade sent, ressent, étend ». Ainsi, les deux documents donnent des informations complémentaires sur le déroulement du projet, sans pour autant qu'ils soient censés être consultés tous les deux.

Pour récapituler, ces différents documents, s'ils deviennent accessibles aux participants potentiels du projet, peuvent informer sur les modalités assez concrètes du déroulement de l'expérience et du protocole, voire donner des indices quant aux intentions des artistes. Dans mon hypothèse, une certaine construction se produit ainsi qui peut préparer le participant potentiel à l'expérience qui n'est pas ordinaire et qui dépasse le cadre d'une représentation chorégraphique classique. Le participant n'aurait pas le même statut qu'un spectateur d'une représentation⁴³⁰, d'où l'importance d'une préparation préalable.

3.1.10. Vers une intention territoriale

J'ai mentionné auparavant que la façon dont le projet est pensé et mis en place par les commanditaires, en lien avec les grandes lignes des activités menées par les institutions accueillant le projet (à Nantes et à Paris), peut suggérer une certaine définition du territoire, ou plutôt, un processus de territorialisation que ce projet peut incarner. Le géographe Bernard Debarbieux définit la territorialisation comme « ensemble des actions, des techniques et des dispositifs d'action et d'information qui façonnent la nature ou le sens d'un environnement matériel pour le conformer à un projet territorial⁴³¹ ». La territorialisation est ainsi vue comme un processus s'appuyant sur un nombre de cadres et d'intentions au service d'un projet plus global du territoire, et comprenant ses acteurs et institutions. Le dictionnaire de l'École Urbaine de Lyon ajoute à cette définition une dimension symbolique en désignant la territorialisation comme un processus d'appropriation pouvant résulter d'un sentiment d'appartenance⁴³². Ce qui relève de ces deux versants est le potentiel transformateur de la territorialisation, d'une part, par sa composante réglementaire qui se traduit par des transformations matérielles et porte un projet intentionnel et défini, et d'autre part, par sa fonction

⁴³⁰ Je reviendrai à la question du spectateur dans le chapitre III.

⁴³¹ Debarbieux, B., « Territoire-Territorialité-Territorialisation : aujourd'hui encore, et bien moins que demain... », dans *Territoires, territorialité, territorialisation. Controverses et perspectives*, Vanier M. (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 86.

⁴³² Extrait de l'article « Territoires, territorialisation, territorialités » sur [http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/territoires-territorialisation-territorialite#:~:text=La%20territorialisation%20est%20un%20processus,%20appartenance%2C%20de%20c%20onivence,consulté le 18 avril 2023.](http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/territoires-territorialisation-territorialite#:~:text=La%20territorialisation%20est%20un%20processus,%20appartenance%2C%20de%20c%20onivence,consulté%20le%2018%20avril%202023.)

symbolique qui peut se traduire par un établissement de relations et des représentations plus ou moins durables (des habitants à leur territoire). Dans les deux cas, la dimension temporelle semble entrer en jeu – il ne s’agit pas de quelque chose d’établi, mais qui est en train d’être formé sur une certaine durée. La définition du processus de territorialisation provenant du domaine de la géographie m’a semblée porteuse de sens dans le cadre d’analyse de projets étudiés comme elle fournit un approfondissement sur les manières dont un territoire peut être pensé au-delà de sa composante expérientielle, et inclure également les acteurs, les actions et les intentions qui en font partie.

Dans le cas du projet « Les Promenades Blanches » cette définition doit être nuancée en fonction de l’échelle de ce projet, et je l’entends premièrement dans le sens de quelque chose qui se construit avec les acteurs (artistes, commanditaires, participants), mais sans une intention fixée du projet territorial. Plutôt, il s’agit d’un enchevêtrement d’intentions qui peuvent proposer un cadre dynamique et vivant marquant son territoire d’inscription. Par exemple, sur une échelle institutionnelle, le Regard du Cygne à Paris et le CCN à Nantes proposent une programmation qui vise à tisser le lien entre leur institution et le quartier (voire la ville) et ses habitants. Les deux festivals – « Primavera » et « Signes d’Automne » - sont des manifestations régulières qui peuvent fidéliser les publics, marquer une différence avec d’autres manifestations, et véhiculent l’image d’une institution qui est implantée dans son territoire.

Sur l’échelle du projet « Les Promenades Blanches », il me semble possible de parler tout d’abord du lien avec le quartier, souligné dans les deux cas, qui devient assez prononcé sur le temps de la promenade. Le groupe qui traverse la ville est vu par les autres - les habitants du quartier, les riverains, les automobilistes. Ces rapports peuvent être éphémères ou plus longs et ils permettent d’inscrire cette traversée collective dans une certaine temporalité. Il ne s’agirait pas de territorialisation comme projet défini, mais cette expérience de la traversée collective pourrait potentiellement contribuer au projet de l’institution (du point de vue de la sensibilisation aux projets que l’institution accueille par le biais d’un projet se déroulant dans le quartier). Je reviendrai plus *in fine* sur la question des relations avec les personnes ne faisant pas partie du groupe des marcheurs dans des parties ultérieures. « Les Promenades Blanches » permettent également de traiter ce que j’ai désigné comme intention territoriale bien en amont de son effectuation. La préparation de ce projet favorise l’instauration des liens pratiques avec le quartier. Le processus de repérage, le travail avec les complices qui aident à la bonne tenue du projet et de l’expérience, les demandes d’autorisations de passage aident à la visibilité d’un projet concret, d’une part, et de l’engagement de l’institution dans un

travail de tissage des liens avec son quartier. Par exemple, à Paris les élèves des écoles supérieures du quartier de Belleville ont participé dans la préparation de la manifestation, et un atelier de promenade sensible a été organisé par Maëva Lamolière⁴³³. Une forme de relation dans la durée s’instaure en amont et durant le projet – passages dans les commerces ou les supermarchés, dans les cafés, les églises, les parkings, les bouches de métro. Certains endroits sont accessibles sans demande préalable (supermarchés, par exemple), et la rencontre entre les participants du projet et les autres personnes se fait ainsi dans l’immédiateté. Les autres passages sont le fruit d’un travail préalable (théâtre, salle de concert, école, gymnase) de la part des artistes et des organisateurs. C’est en parlant de ce versant du projet en général qu’il me paraît judicieux de convoquer le rapprochement entre les intentions des commanditaires, les axes fondateurs des activités des institutions accueillant le projet et sa mise en œuvre afin de pouvoir traiter de la question du territoire.

Du côté de l’expérience telle qu’elle est vécue, la dimension territoriale se révèle également, mais elle me semble moins imprégnée du projet institutionnel ou du cadre. Tel que le projet se déploie, cette dimension se traduirait plutôt par une possibilité de révéler le potentiel des espaces en en faisant une expérience. Le mouvement réciproque s’effectue ainsi – l’espace qui attend d’être révélé, mais le peut uniquement à travers les sollicitations qu’il provoque qui se transcrivent dans l’expérience qui en est faite. Selon la philosophe Vinciane Despret, « [l]es territoires n’existent qu’en actes. Ce qui revient à dire qu’ils sont objets de performance, à la fois au sens théâtral et au sens où leur existence doit être performée⁴³⁴ ». Un aparté doit être fait par rapport à cette citation, car Vinciane Despret travaille sur les territoires des oiseaux. Le terme « performance » peut se référer aux rites et comportements des oiseaux à cet égard. En partant d’un nombre de biologistes et ornithologues, la philosophe étudie les différentes théories sur les manières dont les oiseaux organisent leurs territoires. Toutefois, elle propose une déconstruction des théories développées en appuyant son propos moins sur le territoire que sur les processus de territorialisation. Elle en donne une définition différente de celles que j’ai évoquées précédemment en se concentrant davantage sur les façons de vivre et d’agencer un certain territoire. Je reviendrai davantage sur son approche en complétant la définition du terme « territorialisation » par sa perspective expérientielle dans le dernier chapitre. Si son ouvrage porte sur les oiseaux, il semble soutenir la

⁴³³ Doctorante en danse contemporaine à l’Université Paris VIII et danseuse, Maëva Lamolière collabore occasionnellement avec Mathis Poisson et Alain Michard sur le projet « Les Promenades Blanches ».

⁴³⁴ Despret, V., *Habiter en oiseau*, Actes Sud, 2019, p. 144.

réflexion sur le territoire dans d'autres domaines. Notamment, la chorégraphe Anne Collod cite Vinciane Despret en réfléchissant aux partitions d'Anna Halprin, sur lesquelles je reviendrai. Dans sa réflexion, au-delà des sources scientifiques venant directement des domaines concernés par l'observation des oiseaux, la philosophe construit son raisonnement à partir de l'ouvrage du philosophe Gilles Deleuze et philosophe et psychanalyste Félix Guattari *Mille plateaux* (Paris, Éditions du Minuit, 1980). Les hypothèses de la philosophe s'appuient à plusieurs reprises sur cette référence. Il me semble que cela rend possible une étendue de son propos au-delà du domaine strictement ornithologique pour s'attarder plus généralement sur les manières dont les processus de territorialisation et l'émergence d'un territoire se produisent. Pour finir l'analyse de la citation convoquée, « performer » l'existence d'un territoire à travers les « actes » évoqués par la philosophe peut être traduit dans le cadre d'un projet chorégraphique comme les séquences des expériences vécues individuellement et en groupe. Passant d'une situation à une autre, le groupe marchant s'insère d'une manière spécifique dans l'espace traversé, en révélant ses qualités et potentiels, en réinterrogeant ses usages, en créant des conditions pour une rencontre qui met en question les relations existantes. Que ce soit au niveau du protocole, des intentions des commanditaires ou plus spécifiquement au niveau de ce qui est vécu dans la durée par les participants, les expériences des corps en mouvement qui ne sont pas dissociées de l'espace environnant constituent l'axe fondateur de ma réflexion sur le projet. J'ai souligné à plusieurs reprises la réciprocité entre la formation et l'évolution des processus corporels et sensori-moteurs et les qualités de l'espace environnant qui n'apparaît tel qu'il apparaît qu'à travers son expérience, et dans le cas de projets collectifs de marche, dans une présence avec les autres. Cette veine de réflexion permettrait ainsi de tracer un lien plus affirmé entre expérience et territoire, sur lequel je vais m'arrêter dans le dernier chapitre.

3.1.11. Le paysage dans « Les Promenades Blanches ». Points de vue

Si j'identifie la notion de paysage comme une des notions structurantes de ma recherche, l'approche au paysage varie s'il s'agit d'expérience vécue, des discours (des artistes, des commanditaires) ou des analyses entourant les projets traités. J'ai proposé quelques interprétations et approches à cette notion à travers certaines disciplines. Dans cette partie, je me concentrerai sur les différentes manières d'évoquer le paysage et sur

les significations qui y sont attachées spécifiquement par les auteurs travaillant sur le projet « Les Promenades Blanches », suivies par les postures des artistes. La vocation de cette partie est ainsi de voir en quoi ces différents points de vue convergent ou divergent à travers les projets, et comment ils se traduisent dans les expériences vécues des participants, individuellement et en groupe.

Parmi les projets que j'étudie, les sources existant sur le projet « Les Promenades Blanches » proposent un regard assez extensif sur la notion de paysage. Je proposerai de l'étudier notamment avec les propos de Julie Perrin, ainsi qu'en m'appuyant sur le texte de Laurence Corbel, historienne de l'art, « Paysages sensibles de Mathias Poisson ». Je me référerai également aux réflexions menées par la géographe Elise Olmédo qui, sans pour autant utiliser directement le terme de paysage, permettent d'en voir les qualités à travers l'expérience vécue. Enfin, les discours des artistes eux-mêmes sur leurs manières de configurer l'expérience et sur la place des qualités de l'espace parcouru donnent des indices pertinents sur le terme de paysage. Je ferai dialoguer ces points de vue avec les positionnements théoriques exprimés plus tôt dans ce chapitre.

Je m'attarderai tout d'abord sur deux articles. L'article de Julie Perrin « Sensibilités hodologiques » est consacré au livre d'artiste de l'Agence Touriste⁴³⁵ et les fondations conceptuelles, esthétiques et expérientielles qui sous-tendent la représentation graphique de l'expérience vécue lors de la marche. Ce texte se concentre également sur les expériences proposées par Mathias Poisson et par les artistes avec qui il collabore. Laurence Corbel, quant à elle, analyse les projets de Mathias Poisson de manière générale du point de vue de l'expérience vécue lors de la promenade et, dans une moindre mesure, sa représentation graphique, dans son article « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte et retour ».

J'ai mis en avant l'hypothèse qui relie l'expérience vécue du projet et la notion de paysage. Notamment, j'ai suggéré que l'expérience qui se déploie corporellement, sensoriellement et kinesthésiquement lors des projets de marche collective, fait émerger une relation au monde qui peut être caractérisée comme paysage. J'ai proposé précédemment les approches à la notion de paysage qui me semblent à l'œuvre dans le cadre de mon corpus. Parmi celles-ci, le positionnement où le paysage peut être compris tout d'abord comme un échange sensible avec le monde environnant et une expérience

⁴³⁵ Comme indiqué dans la biographie de Mathias Poisson en début de l'introduction, l'Agence Touriste est une des collaborations de l'artiste abordant les problématiques de la marche, de la perception, du paysage et des diverses formes de l'expérience de l'espace.

située, semble traverser les discours que j'ai pu analyser concernant le projet « Les Promenades Blanches ». Par exemple, l'accent sur l'engagement corporel et sensoriel du sujet sensible avec ce qui l'entoure est souligné par Julie Perrin :

« La forme de diffusion du sujet hors de ses limites visibles, par la mise en éveil des sens – ici indissociablement la vue, le toucher et le kinesthésique [...]. Car l'expérience du paysage est perceptive, autant que poétique ; autant que les mots, elle éveille les sens et leur combinatoire inédite. Cette ouverture de la sensation provoque en soi le paysage⁴³⁶ ».

Regardons de plus près ce qui est ici défini comme paysage. Les termes tels que « expérience perceptive », « ouverture », « mise en éveil des sens » sont déterminants pour arriver à la conclusion que fait la chercheuse. Son point de vue dialogue avec celui de Jean-Marc Besse que j'ai explicité plus tôt dans cette partie. Le paysage se comprend donc comme un mouvement vers le monde environnant, par le biais d'une expérience complexe qui se développe réciproquement avec celui-ci. Pour l'auteure, cela suffit pour être appelé paysage. Toutefois, cette posture mérite d'être contextualisée, comme elle relie à la fois la question de l'expérience vécue et celle de sa représentation graphique et textuelle (comme la figuration est accompagnée parfois par les textes). Notamment, ce morceau de texte se réfère à l'analyse que la chercheuse fait de la couverture du livre d'artiste d'Agence Touriste⁴³⁷ et du positionnement d'un des personnages y figurant (fig. 11).

⁴³⁶ Perrin, J., « Sensibilités hodologiques », dans *Gestes en éclats*, Després, A. (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 29.

⁴³⁷ Poisson, M., Thomas, V., *Comment se perdre sur un GR?*, Marseille, Éditions Wildproject, 2013.



Fig. 11. *Comment se perdre sur un GR ?*, couverture du livre, dessin de Mathias Poisson et Virginie Thomas.

Julie Perrin insiste sur le lien entre le mode de présence ancré dans la sensorialité et le mouvement, et la relation au paysage dont il est constitutif. Dans cette citation, l'idée d'une certaine évolutivité de l'expérience est sous-entendue. La chercheuse insiste d'abord sur l'« ouverture de la sensation », comme une première étape vers une expérience qui serait celle du paysage, de la relation qui fait partie de notre champ d'expérience à part entière. Puis Julie Perrin évoque l'ancrage dans la réalité physique du monde qui entoure le marcheur et la double nature de ce qui peut être désigné comme paysage : à la fois la réalité, ses matérialités, et la relation avec le monde qui s'établit, une expérience sensible en dialogue avec les qualités de ce monde. Une expérience qui ne serait pas tout à fait de l'ordre du prévisible. Plusieurs auteurs que j'ai cités précédemment ont évoqué cette convergence dans l'expérience de paysage (Jean-Marc Besse, Théa Manola). En analysant la tension entre la représentation graphique et l'expérience, Julie Perrin arrive à un couple de notions « géographie – paysage » que ces représentations sont amenées à soulever. Ces dessins dans le livre cité ne relèvent pas pourtant d'une cartographie classique, d'après elle. Ils figurent l'espace et les personnages en accordant une primauté à ce qui peut surgir comme une présence du sujet au monde dans un dialogue sensible avec ses éléments, qualités et formes. Ainsi, le sujet n'a pas besoin d'orientations géographiques, d'où le questionnement de

la chercheuse : « Faudra-t-il se perdre géographiquement pour exister dans le paysage, ou bien se perdre dans le paysage en se raccrochant aux coordonnées géographiques ?⁴³⁸ ». Le paysage est visible (le sol que nous parcourons, les arbres que nous touchons, les qualités lumineuses, etc.), et il est tangible, perceptible en même temps à travers nos sens et notre mouvement. Mais pour avoir une relation au monde qui relève d'une expérience du paysage, un changement est nécessaire. Précédemment, j'ai évoqué les positionnements théoriques de Jean-Marc Besse, Joël Boudier, Françoise Dastur et d'autres penseurs du paysage, qui, tout en se différenciant dans les termes proposés, ont insisté sur cette nécessité de transformation, et sur la façon dont cela peut advenir. Je poursuis avec Julie Perrin qui avance à son tour qu'« [i]l s'agit de perdre ses repères et orientations géographiques pour inventer une autre façon de se situer, non plus géométriquement mais dans une forme d'expansion sensible, sans destination. Le monde reste courbe⁴³⁹ ». Il semblerait donc que les pratiques de Mathias Poisson, et l'expérience proposée par Mathias Poisson et Alain Michard et vécue par les participants des « Promenades Blanches » en attesteraient.

L'idée de déstabilisation (dans le sens de perte de repères dont parle Julie Perrin, et aussi dans le sens d'une expérience corporelle et sensori-motrice vécue) comme ouverture au paysage traverse les discours concernant le projet « Les Promenades Blanches ». Mais qu'est-ce que cela veut dire concrètement en termes d'expérience ? Laurence Corbel dans son analyse du projet, semble, sans pour autant s'y référer, corroborer la notion d'« expansion sensible » avancée par Julie Perrin, tout en s'appuyant sur le processus qu'elle désigne comme une perte de repères :

« [...] les lunettes floues donnent à voir un paysage abstrait aux contours incertains, proches de visions hallucinatoires, et perturbent les repères spatiaux et temporels. [...] mettre en œuvre une autre façon de marcher – une marche tactile en quelque sorte –, au sens d'un cheminement qui consiste en une manière de progresser selon un plan, un protocole précis, mais aussi en une "démarche" au sens que suggère le préfixe privatif d'une déprise, d'un dessaisissement des repères visuels propres à la marche, qui lui servent habituellement de béquilles⁴⁴⁰ ».

Le mot « paysage » apparaît dans le discours de l'historienne de l'art. Son apparition serait conditionnée dans un premier temps par les façons de voir. La chercheuse évoque la déprise provoquée par les lunettes floues en contrepoint à une vision habituellement maîtrisée. Les nouvelles modalités de l'expérience proposées par

⁴³⁸ Perrin, J., « Sensibilités hodologiques », *op. cit.*, p. 29.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴⁰ Corbel, L., « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte et retour », dans *Itinérances. L'art en déplacement*, Buffet, L. (dir.), Cherbourg, De l'Incidence Editeur, 2012, p. 163.

le dispositif du projet semblent ainsi ouvrir une possibilité d'une expérience de paysage qui irait au-delà de sa perception visuelle. Il me semble que le « paysage abstrait aux contours incertains » et la « déprise » dont parle Laurence Corbel pourraient se rapporter dans ce sens-là à l'« expansion sensible » identifiée par Julie Perrin. Toutefois, l'accent n'est pas mis de la même manière dans les deux approches. Si Laurence Corbel insiste davantage sur le côté visuel de l'expérience comme un des facteurs principaux qui définit la qualité du vécu, Julie Perrin, quant à elle, tout en prenant en compte cet aspect, élargit les qualités de l'expérience potentiellement vécue comme une relation avec le paysage au-delà de sa composante du regard empêché. Cette tension dans les approches semble aussi révélatrice des positionnements disciplinaires - histoire de l'art dans un cas, chorégraphie dans l'autre, les deux en même temps contribuant à la formulation d'une idée de paysage propre à ce projet. Par ailleurs, Laurence Corbel évoque un « cheminement » selon un plan, ce qui ne serait pas judicieux dans le cadre du projet – il existe certes un protocole, mais il n'est pas directif. Si le plan existe, il est uniquement pour les artistes, les participants vivent la situation telle qu'elle se déroule, sans une attente préalable. L'idée du cheminement irait aussi à contresens du paysage évoqué, comme ce dernier ne se prévoit pas.

Dans son autre article sur le projet, « Composer la ville », Julie Perrin s'attarde sur les manières dont, dans la déstabilisation, les réarrangements corporels et sensoriels prennent place afin de proposer au participant du projet une qualité modifiée de la présence dans l'espace. Celle-ci prend en compte les différents systèmes sensoriels qui entrent en dialogue avec l'espace environnant. Souvenons-nous de son propos selon lequel un « nouvel équilibre » émerge afin de favoriser une « perception multimodale » qui se réorganise y compris par le biais d'une occultation du sens de la vue⁴⁴¹ ». Dans cette posture transparait une idée qu'un passage s'effectue de l'état où le corps est déstabilisé à l'état où, par cette déstabilisation, un équilibre est établi pour permettre une présence dynamique à l'espace. Un aspect important est abordé dans cette analyse. La modalité de la vue modifiée permet d'ouvrir la perspective du regard au-delà de la question du voir et de s'attarder sur la perspective sensorielle de l'expérience du corps entier, tout comme d'aborder son aspect gravitaire (comme la notion d'équilibre intègre ce sens-là également). Un rapport dynamique avec le monde se développe dans un réarrangement sensoriel, mais aussi corporel et moteur. J'ai discuté auparavant l'idée d'une stabilité dynamique avancée par Marie Bardet ou encore la nécessité de perdre l'équilibre pour se réorganiser corporellement, sensoriellement et kinesthésiquement

⁴⁴¹ Perrin, J., « Composer la ville », *op. cit.*, p. 26-27.

selon Odile Rouquet. Un rapprochement pourrait être tracé avec le propos avancé par Julie Perrin ici. Une possibilité s'ouvre ainsi pour l'obtention d'un nouvel équilibre postural et perceptif afin que le sujet sensible puisse s'ouvrir à l'espace qui l'entoure, pour être disponible et attentif. Les notions de disponibilité et d'attention ont émergé également comme pouvant faire partie d'une expérience qui favorise la relation avec l'espace en tant que paysage. Le renversement s'effectue ainsi – empêcher la vue veut-il forcément dire perdre ses repères ? S'agit-il, dès lors, des repères uniquement visuels ? Et si nos repères ne sont pas uniquement visuels, il peut aussi s'agir de nos appuis, voire de nos habitudes posturales que nous réinventons en nous réarrangeant sensoriellement, corporellement et gravitairement.

Plus tôt dans ce chapitre, j'ai brièvement évoqué le regard qui serait lié à toute notre organisation corporelle et influencerait notre relation à la gravité, à la verticalité, nos mouvements et notre champ d'action et de relation. L'historienne de la danse Isabelle Ginot dans l'ouvrage *Histoires de gestes*⁴⁴² et notamment dans le chapitre « Regarder », insiste sur cet aspect du protocole du projet « Les Promenades Blanches ». Celui-ci vise une modification dans les façons de regarder afin de produire un changement de posture et de mode d'attention à l'espace : « [...] ils [les artistes] "chorégraphient" cette perception comme désamorçage de l'activité sémiotique, retranchent la dimension interprétative du regard (le regard focal) et "imposent" une expérience où domine le regard périphérique, autrement dit le regard comme activité avant tout gravitaire et tactile⁴⁴³ ». Ainsi, la qualité du regard qui se développe lors du projet, permet une ouverture vers l'extérieur, une manière d'appréhender l'espace environnant sans s'agripper aux choses, une disponibilité. Ce changement est d'ordre gravitaire, puisque le participant ajuste ses façons de se tenir, de se mouvoir, de sentir le sol. De surcroît, Isabelle Ginot insiste sur le fait que le protocole proposé ne fait que susciter des qualités de regard et d'attention qui sont déjà présentes dans la perception du sujet. Il sert comme une incitation à faire émerger ce qui advient en situation concrète de l'expérience lors de la promenade :

« Ces pratiques [...] ne mettent pas en œuvre un mode de regard d'une nature différente, mais plutôt font apparaître ou rendent sensible une (ou plusieurs) "dimensions cachées" du regard du spectateur traditionnel. Autrement dit, elles invitent chaque spectateur à réfléchir sur son regard et à le découvrir comme activité à part entière⁴⁴⁴ ».

⁴⁴² Ginot, I., « Regarder », dans *Histoires de gestes*, Launay, I.(dir.), Arles, Actes Sud, 2012.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 229.

De cette réflexion sur la nature du regard que le projet « Les Promenades Blanches » est susceptible d'éveiller, ou plutôt révéler, un basculement se ferait. La notion de repères (et leur perte) se traduirait en celle d'appuis (et leur prise) et de disponibilité comme transformation posturale, corporelle, kinesthésique et sensorielle qui nous ouvrirait au monde de façon progressive.

Pour développer encore cette piste de pensée, le positionnement d'Elise Olmédo, docteure en géographie, permet d'avoir un éclairage complémentaire sur les manières dont un nouvel état de corps attentif et disponible émerge chez un participant du projet « Les Promenades Blanches ». Dans son article « Quelque part, une carte s'écrit » qui se concentre davantage sur la représentation graphique de l'expérience de la ville pour la création des parcours de promenades, elle analyse en partie l'expérience vécue par les participants. Elle souligne la transformation dans la perception de l'espace qui a lieu, les changements qui prennent progressivement place et divergent de ou complètent les manières habituelles d'expérimenter l'espace :

« Chausser des lunettes floues, marcher au bras d'un guide, avancer, reculer, courir sont autant de propositions pour déstabiliser les sensations habituelles du marcheur, invitant immédiatement à se glisser dans un rapport d'attention à l'espace, tout en y étant accompagné, par la présence du groupe, par celle de l'autre participant à côté de soi, qui créent les conditions de possibilité de ces points de vue décalés sur la ville⁴⁴⁵ ».

En proposant une idée d'un rapport attentif à l'espace par voie de la déstabilisation, Elise Olmédo remarque que cette relation se forme également dans la présence avec autrui : partenaire de la marche ou membres du groupe marchant. Ainsi, dans la définition de paysage telle que je la développe ici à travers la perspective relationnelle, il sera important de prendre en compte non seulement l'expérience avec l'espace traversé, mais de la positionner dans le cadre d'une expérience vécue avec autrui.

Pour développer l'idée du paysage tel que celui-ci est traité dans le cas du projet « Les Promenades Blanches », notons qu'en tant que relation il apparaît grâce à une dynamique réciproque entre l'expérience du participant et le monde tel qu'il lui parvient. Ainsi, cette expérience vécue permet de révéler les qualités de l'espace traversé, un point que j'ai déjà évoqué dans l'interprétation des qualités du paysage comme expérience. Du point de vue de l'expérience paysagère, il ne serait donc pas

⁴⁴⁵ Olmédo, E., « Quelque part, une carte s'écrit », dans *Du flou dans la ville*, Michard, A., Poisson, M. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 55.

possible de dissocier les deux, l'expérience en tant qu'une manière d'être présent au monde et les conditions de son apparition :

« [...] le paysage est une façon de voir, il est aussi un agrégat de couleurs, de bruits, d'odeurs et de reliefs qui se prêtent à des expériences perceptives polyphoniques. Les marches floues provoquent des jeux de transfert entre les sens tout en dépliant le paysage dans toutes ses dimensions, tactile, sonore et olfactive⁴⁴⁶ ».

Le paysage peut se comprendre comme une expérience de contact sensible avec le monde, ce qui a été remarqué auparavant, et ce contact permet de révéler le paysage comme une réalité physique, tangible, concrète.

Au vu de ce qui vient d'être analysé, il a été possible de requalifier la nature déstabilisante de perte de repères en un processus d'un nouvel équilibre corporel et sensori-moteur. Ce processus permettrait de favoriser une expérience ouverte et dynamique du monde. C'est ce qu'évoque Julie Perrin quand elle parle de la capacité des participants du projet « [...] à faire fusion, à se décentrer, à éprouver la fluidité des contours et la distorsion des échelles, à se laisser aspirer par le vide et l'éparpillement des données du réel⁴⁴⁷ ». Ces processus identifiés et décrits par la chercheuse, correspondraient en quelque sorte à un mode de présence au monde en tant que paysage. Dès lors, quand nous disons que le projet « Les Promenades Blanches » nous incite à nous perdre dans le paysage⁴⁴⁸, ne serait-ce plutôt de retrouver le paysage en retrouvant ses appuis, en se laissant transformer corporellement et sensoriellement ?

Je souhaite revenir sur la notion d'attention évoquée à plusieurs reprises dans cette partie. L'attention agit comme un des processus principaux qui permet la relation avec l'espace en tant que paysage (le milieu attentionnel selon Jean-Marc Besse). L'expérience des participants des « Promenades Blanches », telle qu'elle est vécue dans la durée et conçue par les artistes, est, pour reprendre les mots de Julie Perrin, susceptible de « provoquer le paysage ». Toujours selon la chercheuse, pour que cela soit possible, la notion d'attention entre en jeu :

« Les opérations discursives et graphiques reposent en effet sur une exploration du territoire guidée par les sensations et des états perceptifs modifiés (exacerbés, approfondis). Le travail de l'attention modifie la perception de l'espace et entraîne une motricité nouvelle, qui elle-même creuse une relation au monde renouvelée – relation entraînant de nouvelles dispositions perceptives et motrices⁴⁴⁹ ».

⁴⁴⁶ Corbel, L., « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte et retour », *op. cit.*, p. 163-164.

⁴⁴⁷ Perrin, J., « Sensibilités hodologiques », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

L'attention telle qu'elle émerge lors du projet, n'advient telle qu'en lien toujours étroit avec les qualités d'espace qui la conditionnent. Cette attention ne serait pas dirigée vers un but ou un objet précis, mais se jouerait dans l'évolution progressive des états corporels et sensoriels, se renouvelant en mouvement, toujours en dynamique avec l'espace traversé. Le rapport en binôme et en groupe de marcheurs, comme cela fut évoqué précédemment, permettrait aux participants du projet de devenir progressivement plus attentifs, dans le sens gravitaire et kinesthésique, mais aussi relationnel. Il est important de noter que quelquefois, en fonction des champs disciplinaires des auteurs qui discutent « Les Promenades Blanches », la notion d'attention semble être rattachée à son dispositif. Par exemple, Laurence Corbel insiste sur le caractère primordial du dispositif des lunettes dans la production d'une autre façon de ressentir le monde environnant : « Mathias Poisson invite à substituer, à cette cécité produite par l'habitude, une cécité intentionnelle qui suscite une forme d'attention au monde et permet de démultiplier les perceptions⁴⁵⁰ ». La perspective de Julie Perrin, au vu de ce qui vient d'être cité, est plus nuancée et prend en compte cette dimension du regard modifié par les lunettes, mais aussi, avec une importance égale, la réorganisation corporelle, sensorielle et gravitaire qui a lieu lors de l'expérience. Enfin, comme cela fut souligné dans l'analyse de ce qu'est attention dans le projet, la présence d'autrui s'avère non moins importante, voire, pour certains participants, déterminante dans leurs modes de présence au monde lors du projet. Dans le cadre des « Promenades Blanches », le paysage ne serait donc pas envisageable sans cette condition de présence à autrui. Le paysage en tant que relation va donc inclure toutes les relations qui deviennent possibles lors du projet. La question de la relation au monde en tant que paysage peut alors être étayée à travers les degrés et les intensités variables de ce qui advient à la personne, en fonction des lieux, des temporalités et des rapports formés tout au long du parcours.

Un autre lien intéressant et dialectique réunit les notions de paysage conçu et de paysage vécu, et le rôle de l'imagination dans cette tension. Quand j'utilise le terme de paysage conçu, je me réfère aux configurations et modalités d'expérience mises en œuvre par les artistes, en fonction du sens qu'ils attribuent au paysage. Dans la partie qui suivra, je parlerai notamment des approches des artistes à cette notion, mais plus particulièrement, à cette réalité complexe, que ce soit directement indiqué par les artistes ou implicitement contenu dans leurs discours. En parlant de changements d'ambiances et des qualités de lieux, de textures, des éléments traversés, Laurence

⁴⁵⁰ Corbel, L., « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte et retour », *op. cit.*, p.163.

Corbel souligne le double conditionnement de ce qui est vécu, d'une part, par le protocole tel qu'il est conçu par les artistes, et d'autre part, par ce qui s'établit le long du trajet dans l'expérience : « Ces ruptures activent le jeu de l'imagination qui, portée par ces impressions, multiplie les hypothèses ou les associations. Pas à pas, le paysage se forme et se transforme, fabriqué autant par l'itinéraire conçu par Mathias Poisson que par l'imagination des marcheurs⁴⁵¹ ». L'auteure insiste sur la qualité imaginaire induite par la spécificité du dispositif du projet et par l'expérience de la marche elle-même dans la durée. Avec les analyses des expériences concrètes des participants interrogés, il conviendra de comprendre en quoi l'idée de paysage proposée par les artistes peut intensifier, compléter, ou à l'inverse, ne pas intervenir avec les façons dont le paysage peut être ressenti par les participants. Également, à travers cette citation, un lien peut être fait avec la part invisible du paysage qui a été soulignée par Jean-Marc Besse. Cette part invisible se traduit ainsi dans les qualités de présence de participants du projet « Les Promenades Blanches » où les états corporels qui se produisent pendant le projet s'imprègnent de la dimension projective, ou comme l'appelle Julie Perrin, fictionnelle, de l'expérience vécue. La chercheuse utilise la notion d'invention pour désigner ces changements réciproques, en les liant aux notions d'écoute et d'attention qui deviennent possibles, entre autres, grâce au caractère silencieux de l'expérience telle que « Les Promenades Blanches » :

« [...] le silence proposé comme condition préalable à l'expérience incite à une pratique d'écoute, c'est-à-dire à une attention à ce qui peut se produire, à des interactions kinesthésiques en guise de relation, ainsi qu'à des jeux avec ses propres inventions perceptives et imaginaires. Le silence est la condition pour enclencher une pensée motrice⁴⁵² ».

En insistant sur la dimension du mouvement, Julie Perrin met en exergue le fait que la dimension imaginaire de l'expérience est étroitement liée aux manières dont nous évoluons dans l'espace qui nous entoure, l'imaginaire co-émergeant avec notre mouvement et expérience de l'espace. Cette même veine de pensée est exprimée par Alain Michard dans son article sur le projet : « Les images mentales rencontrent les images visuelles pour former l'imaginaire. Quand nous regardons avec nos yeux, ce sont aussi notre dos, nos mains, nos pieds, notre nuque qui voient. [...] L'imaginaire serait cela, un environnement, et non plus un écran plat⁴⁵³ ». Le chorégraphe réfléchit comment ce qui nous entoure quand nous nous déplaçons fait aussi partie de notre

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.164.

⁴⁵² Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p. 167.

⁴⁵³ Michard, A., « L'art est une marche », op. cit., p. 79.

imaginaire, et notre imaginaire se mue avec ce qui nous entoure réciproquement, pour former le fond de l'expérience que nous vivons à chaque pas. Sans que le mot « paysage » soit directement dit, nous pouvons suggérer que l'invention dont parle Julie Perrin, peut faire partie de la dimension attentionnelle du paysage, telle que je l'ai esquissée précédemment. Dans ce sens-là, l'imaginaire peut être compris non pas comme des images extérieures, mais comme un élément faisant partie du processus même du mouvement, provenant directement de la qualité de présence avec ce qui nous entoure.

Je parle plus spécifiquement de l'imaginaire que de l'imagination, d'autant plus que les artistes eux-mêmes et les auteurs travaillant les questions du mouvement et de la chorégraphie (Julie Perrin, Hubert Godard) utilisent ce même terme, sans toutefois en donner une définition plus explicite. De ce que j'ai pu dégager de ces différents propos, l'imaginaire se référerait aux images autant du corps propre du sujet et de la façon dont il se meut, que de ce qui l'entoure. Dans le chapitre précédent j'ai évoqué un point de vue d'Hubert Godard selon lequel le travail d'imaginaire est essentiel pour pouvoir introduire une transformation sur le plan de l'attitude et du schéma postural afin de parvenir à un état de corps renouvelé. Ce point de vue inclut la relation du sujet à l'extérieur, à l'environnement dans lequel il se meut. L'imaginaire à cet égard pourrait ainsi être défini comme le font Catherine Grout et la chercheuse en paysage Sabine Ehrmann comme « les images référentielles, les stéréotypes et l'univers symbolique propres à un concepteur, ou attachés à un lieu, à un territoire, ou à une période historique⁴⁵⁴ », alors que l'imagination se rapporte davantage à une « force imageante⁴⁵⁵ ». Les deux termes employés par les auteures sont utilisés dans la réflexion sur le travail d'un paysagiste, concepteur d'un projet, mais il me semble qu'ils peuvent autant s'appliquer à la situation de l'expérience analysée. L'imaginaire, aussi en vue de ce qui a été mis en avant par Alain Michard et Julie Perrin, relèverait des images que le sujet a, mais ces images, dans le cadre d'une expérience particulière, ne resteront pas fixes, elles se transformeront au gré du mouvement, nourries par une dynamique réciproque entre le sujet et ce qui l'entoure.

⁴⁵⁴ Grout, C., Ehrmann, S., « Éditorial », dans *Projets de paysage*, N° 14, 2016, mis en ligne le 14 juillet 2016, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/7907>, consulté le 18 avril 2023.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

3.1.12. Quel paysage pour les artistes ?

Pour finaliser cette sous-partie, je compléterai les différentes postures sur le paysage émises par les auteurs travaillant sur le projet « Les Promenades Blanches », et les interprétations du paysage à travers les champs disciplinaires par les significations qu'y placent les artistes eux-mêmes.

Le paysage est implicite dans le projet « Les Promenades Blanches », y compris dans les manières de réfléchir sur l'espace et sa perception à travers ce projet et dans ses prémices. J'ai proposé précédemment l'historique de la conception de ce projet qui puise non seulement dans les pratiques chorégraphiques de deux artistes qui se sont associés, mais s'appuie également sur la volonté de faire advenir une perception de l'espace qui résulte d'une co-présence du corps avec le monde. Dans les discours des artistes que je proposerai d'analyser dans cette partie, le mot « paysage » n'est pas toujours mentionné explicitement. Toutefois, leurs façons de décrire l'espace, de préciser les sensations éprouvées, de convoquer la dimension corporelle toujours en lien avec les qualités de l'espace parcouru suggèrent que le paysage dans sa dimension expérientielle, relationnelle et matérielle est convoqué comme une manière d'être valable dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches ». Pour commencer, je souhaite me pencher sur le fragment du texte de Mathias Poisson « Déconnaître la ville » qui me semble refléter une idée de paysage ancrée dans l'expérience complexe corporelle, sensori-motrice et attentive avec l'espace :

« Ces séquences, nous ne les fabriquons pas, elles existent déjà. Elles sont disponibles dans la ville. Simplement, nous les ordonnons pour les partager avec des promeneurs attentifs. Nous leur proposons une symphonie sensorielle sous forme de parcours. Cette composition n'est pas narrative, elle n'est pas illustrée, ni accompagnée d'un discours. Bien au contraire. Elle se fait en silence. Baignée dans les sonorités, les odeurs, les températures et les couleurs de la ville, toutes ces choses qui circulent sous forme d'ondes ou de particules à travers l'air. Notre écriture artistique se situe là, dans le choix des espaces vides à traverser. Choisir la distance, la vitesse d'approche, la manière de quitter une zone qui procure une sensation, cela suffit à créer des histoires étonnantes⁴⁵⁶ ».

En s'attardant sur le protocole du projet « Les Promenades Blanches », Mathias Poisson indique d'abord qu'il relève d'un choix des éléments du réel et non pas de leur modification. Comme je l'ai écrit précédemment, l'approche des artistes au terrain du projet n'a pas pour vocation de proposer aux participants un parcours à performer. Plutôt, les endroits, les ambiances, les situations traversées par les participants ne sont

⁴⁵⁶ Poisson, M., « Déconnaître la ville », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 69-70.

pas construites, ils sont seulement choisis de façon à éveiller l'attention de ces derniers et faire progressivement émerger des processus corporels, sensori-moteurs, gravitaires et imaginaires. Dans la partie précédente, en réfléchissant avec Laurence Corbel, j'ai évoqué la question du paysage conçu (par le protocole) et du paysage vécu (tel qu'il peut apparaître dans l'expérience du projet sur la durée). Il me semble qu'à travers ce passage du texte de Mathias Poisson il est possible de compléter cette hypothèse en s'attardant sur les outils concrets chorégraphiques qu'il décrit. D'une part, il parle des « espaces vides à traverser » qui ne le sont pas du point de vue de l'expérience qui peut en être faite. C'est dans la présence attentive et ouverte d'un sujet sentant que ces espaces pourront se révéler, tout comme l'expérience de la personne s'imprénera de leurs qualités. D'autre part, les artistes conçoivent le protocole de façon à créer des conditions pour au moins la possibilité d'une telle expérience, et souvent il s'agit d'ajustements assez fins et invisibles : « choisir la distance, la vitesse d'approche, la manière de quitter une zone qui procure une sensation ». Ainsi, il me semble que dans le cas des « Promenades Blanches » il est possible de convoquer une idée de l'expérience du paysage qui serait à mi-chemin entre ce qui peut émerger de façon non-intentionnelle par l'ouverture vers ce qui nous environne, et cette même émergence mais dans le cadre d'un protocole mis en place. Je parlerai par la suite de l'importance du protocole en analysant les extraits des entretiens avec les participants du projet.

Pour continuer avec le même extrait du texte, je m'attarderai sur un autre terme utilisé par Mathias Poisson qui me paraît pertinent quant à la question de paysage. L'artiste choisit le verbe « baigner » pour insister sur le rapport avec le paysage qui n'est pas frontal, mais enveloppant, immersif. Le texte datant de 2018, le rapprochement s'invite avec l'ouvrage de Jean-Marc Besse *La nécessité du paysage* de la même année déjà cité ici, où l'auteur évoque le fait de « baigner dans le paysage⁴⁵⁷ » quand il parle de l'expérience que le sujet fait de ce dernier. Ce champ lexical, toujours en lien avec les façons d'être au monde en tant que paysage, est complété par des verbes comme « plonger » ou « flotter » :

« Plongés ou flottant dans ce milieu nous communiquons avec ses qualités, ses épaisseurs, ses profondeurs, les courants qui le traversent, nous nous y adaptons et d'une certaine façon nous les prolongeons par nos propres mouvements et par nos décisions. Nous ne sommes donc pas seulement dans le paysage comme dans une boîte où nous serions simplement déposés, nous en sommes⁴⁵⁸ ».

⁴⁵⁷ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage*, op. cit., p. 51.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

Le recours à la métaphore de l'espace liquide, mouvant, qui prend en compte le sujet qui se meut dans cet espace, met l'accent sur la nature dynamique du rapport au paysage. La présence du sujet dans celui-ci se déploie, elle n'est pas seulement celle d'une observation ou d'une relation unilatérale. Jean-Marc Besse accentue volontairement cette réciprocité entre sujet et paysage : « Nous ne sommes donc pas seulement dans le paysage comme dans une boîte où nous serions simplement déposés, nous en sommes ». Il s'agit d'une expérience intégrale d'un sujet dont la qualité de présence est traversée par la relation avec ce qui l'entoure. Dans ce sens-là ce propos rejoint les propos des phénoménologues Joël Bouveresse et Françoise Dastur qui tous les deux insistent sur une telle non-dissociation. C'est une approche du paysage où les deux, le paysage en tant que réalité matérielle, relationnelle, tangible, et le sujet ne sont considérés qu'en dialogue réciproque et toujours renouvelé l'un avec l'autre, en relation. La métaphore de plongée intensifie cette réciprocité. Pour continuer sur cette métaphore, je reviens à l'extrait de l'article de Mathias Poisson que j'ai déjà cité et qui concerne l'historique et les intentions derrière la conception du dispositif du projet « Les Promenades Blanches ». Notamment, sa réflexion concernait « un espace flottant » qui évoque quelque chose de non-défini, d'évoluant, de vivant dans l'expérience vécue de l'espace⁴⁵⁹ et qui serait celui d'une ouverture vers le monde tel qu'il se déroule devant nos yeux, se saisit de notre corps et de ce que nous éprouvons. Cette posture indique sans doute encore autre chose sur les façons de réfléchir concernant l'expérience en tant qu'expérience du paysage. Il s'agirait ici de la notion d'horizon, préalablement discutée, qui est implicite à la réflexion autant sur l'expérience vécue corporelle et sensori-motrice que sur le paysage. Je reviens à Jean-Marc Besse pour qui « [l]e paysage est l'événement de l'horizon⁴⁶⁰ », tout comme le paysage est l'événement de la rencontre entre l'homme et le monde. L'auteur associe l'horizon au terme de débordement ou encore au fait d'être exposé, comme vu précédemment, ce qui permet d'accéder à l'horizon du paysage - le sujet ouvert au dehors, et ce dehors qui n'est pas totalement maîtrisable ou visible. L'horizon du paysage, selon Jean-Marc Besse, fait référence alors à une ouverture vers l'espace, et, comme il le dit par ailleurs, une expérience radicale de paysage, du sujet qui n'est pas renfermé sur soi-même, mais qui tend vers le dehors et vers les autres, dans une relation. Pour lui, le paysage « [...] est plutôt cet événement, singulier et toujours différent, de l'extériorité comme telle à

⁴⁵⁹ Poisson, M., « Marcher à vitesse d'homme », *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶⁰ Besse, J.-M., « Les cinq portes du paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op. cit.*, p. 53.

laquelle l'expérience expose ceux qui s'y risquent, dans une confusion et une tension entre soi et le monde qui, proprement, ravissent⁴⁶¹ ». La notion d'événement signifie ici quelque chose qui est hors d'attente, qui ne peut pas être préfiguré et qui peut être assez fort sur le plan expérientiel. Cet événement apparaît dans une certaine disponibilité du sujet qui « s'y risque ». J'ai par ailleurs discuté le terme de violence du paysage liée à l'ouverture. Dans cette citation, le terme de risque me semble corroborer cette même réflexion – l'expérience du paysage n'est pas toujours un processus paisible, le passage d'un état de corps à l'autre, la relation avec autrui, le sentiment de ce qui nous entoure peuvent nous faire basculer, nous mettre mal à l'aise, s'avérer comme une rupture. Julie Perrin ou Laurence Corbel parlent de « perte de repères », par exemple, qui n'est pas un événement anodin, même s'il amène à une transformation. J'y reviendrai avec les analyses des expériences des participants des « Promenades Blanches ». Le sujet n'a pas la maîtrise du paysage vers lequel et dans lequel il s'ouvre, c'est un déploiement progressif, et l'horizon se déplace toujours avec le sujet, autour de lui.

Mathias Poisson ne parle pas spécifiquement d'horizon, mais la manière dont il décrit l'expérience avec l'espace peut suggérer un parallèle possible. L'usage des termes comme « baigner », « espace flottant » dans son discours peut suggérer, d'une part, une ouverture, mais aussi la part d'invisible, d'indéchiffrable, de non-contrôlable. Ce point me fait penser à un propos de Michel Collot, selon lequel « [l]'horizon de paysage n'est qu'une manifestation exemplaire d'[...] occultation réciproque des choses »⁴⁶². Par cette affirmation, le critique de littérature met en avant le mouvement réciproque entre le sujet et ce qui l'entoure, tout en insistant sur le caractère non-abouti de cette relation, ce que la notion d'horizon permet de révéler. Ainsi, la dominante visuelle du paysage est remise en question – le paysage est au-delà de sa seule composante visible, ce que le projet « Les Promenades Blanches » permet d'affirmer de plein gré. L'horizon se rapporte aussi aux choses invisibles (le vent, la qualité d'air, une atmosphère particulière, etc.), d'où la notion d'occultation. L'horizon n'est pas seulement devant nous, mais aussi derrière et tout autour, il nous entoure. Je dirais qu'en termes d'expérience un parallèle serait possible avec l'« expansion sensible » dont parle Julie Perrin. Ce même point a été soulevé par la philosophe Françoise Dastur, déjà citée, qui souligne que le paysage est autour de nous et qu'il a une profondeur.

Ce raisonnement rejoint le positionnement que Mathias Poisson adopte par rapport au paysage. Par exemple, en présentant sa démarche à l'École Nationale

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² Collot, M., *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 26.

Supérieure d'Architecture de Montpellier, Mathias Poisson réaffirme la nécessité de sortir du rapport frontal au paysage :

« Je m'intéresse beaucoup à la plurisensorialité des paysages et au fait qu'on peut être touché par des paysages autrement que par le rapport visuel. Même si ce rapport est prédominant dans notre culture, on est quand même sensible avec le bout des pieds, avec le bout des oreilles, le bout des doigts et plein d'autres sens que l'on ne sait même pas qu'on a, mais qu'on a et dont on a vraiment besoin pour goûter le paysage⁴⁶³ ».

Cette réflexion semble non pas seulement mettre en question la prédominance du rapport visuel au paysage et valoriser la définition du paysage qui prend en compte l'expérience complexe corporelle et sensorielle (Mathias Poisson parle de la « plurisensorialité »), mais aussi mettre en avant au moins deux perspectives sur le paysage. Je me suis attardée auparavant sur quelques approches du paysage exprimées par des auteurs différents. La citation de Mathias Poisson laisse sous-entendre un rapprochement avec le paysage comme expérience en premier temps. En même temps, cette perspective embrasse d'autres aspects et d'autres problématiques liées à la définition de ce qu'est paysage. Également, en employant le mot « paysage » au pluriel l'artiste semble se référer à la diversité des paysages éprouvés et à la spécificité de la perception de chacun d'entre eux (sa présentation pendant la conférence sus-citée s'accompagne par des séquences visuelles présentant des lieux différents). Il revient donc à considérer l'importance des éléments et qualités concrètes des espaces parcourus, en insistant donc sur la matérialité du paysage - la posture de Théa Manola et sa réflexion en termes de paysage multisensoriel peut être mentionnée à cet égard. Cet aspect ne serait toutefois pas résumé à une relation sujet - objet (sujet – monde matériel), même s'il est possible d'identifier les éléments concrets matériels et physiques. Il est important de retenir la non-causalité de cette relation qui est paysage et qui émerge comme un processus réciproque entre sujet et monde. Si je parle de la matérialité, cette idée contient toujours implicitement cette considération.

Une des approches au paysage que j'ai mise en avant embrasse les aspects matériels, physiques, concrets de celui-ci qui font partie du champ de l'expérience vécue en même temps que cette expérience émerge à travers la multiplicité de processus corporels, gravitaires, sensoriels et imaginaires. Le paysage comme expérience inclut la matérialité de l'espace, ses agencements, ses temporalités, ses constantes et ses

⁴⁶³ Intervention de Mathias Poisson à l'ENSA de Montpellier, le 22 février 2018, accédé via <https://www.montpellier.archi.fr/revoir-les-conferences/>, retranscription de l'auteure, consulté le 25 février 2022.

variations. Le sujet fait l'expérience de l'espace qui peut devenir celle du paysage. A son tour, cet espace n'est jamais neutre. Il est habité et agencé, et notre présence dans l'espace se trouvera en réciprocité avec celui-ci – tout comme ce dernier ne se révélera à nous que grâce à notre ouverture. En raisonnant ainsi, je reviens ici à une de mes hypothèses reliant l'expérience du paysage et la notion de situation. L'expérience du paysage est située dans le sens de ce déploiement réciproque du sujet et du monde qui l'entoure. Dans le cadre de projets de marche tels que « Les Promenades Blanches », nous ne marchons pas dans un espace vide, et l'expérience que nous en faisons est conditionnée aussi par notre entrée dans l'expérience, notre attention, notre disponibilité à l'espace et par la dimension collective de la traversée.

Il est donc inévitable que dans l'approche du paysage tel qu'il peut être traité dans le cadre des « Promenades Blanches » et d'autres projets de mon corpus par extension, plusieurs versants convergent – paysage comme expérience, paysage comme réalité matérielle, mais aussi paysage comme territoire habité et fabriqué, et dans le cadre de projets de la marche de mon corpus, j'accentuerai surtout sa dimension partagée. La dimension culturelle et sociale du paysage ne peut pas être exclue – les territoires où nous marchons dans les projets sont façonnés, dotés de significations, de fonctions et d'usages, et d'autres personnes y sont présentes. Toutefois, la chose importante à relever dans le cas de l'approche du paysage par le corps et par la chorégraphie, est la relation qui s'établit avec le monde et qui nie le rapport de causalité (sujet – objet). Dès que je (ou tout autre participant) fais mon premier pas, dès que je sens le sol qui me résiste, sa contre-force qui remonte dans mon bassin et traverse ma colonne vertébrale, tous ces éléments de l'expérience suggèrent une co-construction, une communication simultanée. Je ressens ce qui m'entoure, se trouve derrière et devant moi dans mon corps, et cela se passe ainsi parce qu'un certain nombre de processus sensoriels, corporels et kinesthésiques sont engagés. Ainsi, l'expérience en tant qu'expérience paysagère, et le paysage en tant qu'une complexité spatiale et temporelle possédant des qualités matérielles, atmosphériques, affectives, relationnelles, émergent ensemble dans un seul et même mouvement.

Il me semble que dans le discours de Mathias Poisson cette idée transparait assez nettement. C'est, par exemple, ce qu'il dit lors de son intervention à l'Ecole Nationale Supérieure de Paysage de Versailles : « Je ne suis pas en face d'un paysage, je suis dedans, il m'entoure, il fait partie de moi ou je fais partie de lui. Et la frontière entre lui

et moi n'est pas toujours aussi nette que l'on peut la définir habituellement⁴⁶⁴ ». Il n'y a donc pas, pour l'artiste, de séparation entre le sujet sentant et le paysage en tant qu'objet, mais les deux se nourrissent mutuellement et simultanément. Le propos de son collègue, le chorégraphe Alain Michard, résonne avec cette conviction : « Tout est là : être devant un visage, un paysage, un objet, c'est aussi être derrière, être dedans. L'espace entre eux et nous est une relation, il nous inclut, il nous engage⁴⁶⁵ ». Ce propos renvoie aussi à la notion d'horizon du paysage comme quelque chose qui se déplace avec et entoure le sujet, et à la nature relationnelle de cet horizon.

Dans l'article « Les cinq portes du paysage », Jean-Marc Besse définit d'une manière juste le rapport qui peut exister entre le sujet et le paysage, ou surtout, qui distingue l'être au monde en tant qu'expérience du paysage : « On parlera ici d'immanence, d'immersion, de participation, pour mettre des mots sur cette rencontre préréflexive avec l'inobjectivable, qui fait le noyau de l'événement paysage⁴⁶⁶ ». Sans parler directement du paysage, Alain Michard semble toucher à ce fondement qui définit l'expérience en tant que paysagère et pointe l'idée d'immanence : « [...] tout se tient dans l'échange avec l'environnement. Je marche, je suis le sol, les évolutions du sol, je m'adapte, je négocie, je dialogue. [...] On marche et le monde autour de nous se met en mouvement⁴⁶⁷ ». La relation avec le sol lors de la marche décrite par le chorégraphe est représentative de multiples rapports que nous établissons entre tout notre corps et ce qui nous entoure. L'idée du mouvement réciproque accentue le sentiment du paysage : le monde se découvre à nous parce que nous nous ouvrons à lui. Souvenons-nous de l'« orientation véritable⁴⁶⁸ » qui, selon Odile Rouquet, est favorisée par un dialogue immédiat et réciproque du sujet avec l'environnement. Dans le mouvement, tel que Alain Michard en parle ici, nous nous situons par rapport à ce qui nous entoure, donc toujours en altérité, que ce soit par rapport à l'espace ou à autrui, dans une posture dynamique. Une telle posture met à l'écart une vision égocentriste du corps, ce qui dialogue aussi avec ce qu'Hubert Godard appelle « histoire », mais se concentre davantage sur le sujet sentant qui se meut avec le monde et dont l'expérience ne serait pas dissociable de cette dynamique commune. Le « laisser-faire », « laisser-

⁴⁶⁴ Intervention de Mathias Poisson dans le cadre de la conférence « Promenade (mouvement, point de vue) », le 22 octobre 2013 à l'ENSP de Versailles, accédé via http://www.ecole-paysage.fr/site/annee_lenotre_fr/promenade-mouvement-point-de-vue.htm, retranscription de l'auteure, consulté le 16 septembre 2021.

⁴⁶⁵ Michard, A., « L'art est une marche », *op. cit.*, p. 80.

⁴⁶⁶ Besse, J.-M., « Les cinq portes du paysage. Essai d'une cartographie des problématiques paysagères contemporaines », *op.cit.*, p. 54.

⁴⁶⁷ Michard, A., « L'art est une marche », *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶⁸ Rouquet, O., *De tête aux pieds*, *op.cit.*, p.55.

venir », également mentionnés par Odile Rouquet, correspondraient aux processus d'attention et de disponibilité qui accompagnent le déploiement de l'expérience qui atteste d'une présence ouverte au monde. Les mots d'Odile Rouquet complètent ainsi le point de vue d'Alain Michard sur le dialogue renouvelé avec ce qui nous entoure, dans la marche.

L'approche du paysage par la chorégraphie fournit un support précieux non seulement sur ce qui peut être défini comme paysage, mais aussi sur les manières très concrètes de comprendre ses qualités et ses caractéristiques. Le sujet sensible qui entre en communication avec ce qui l'entoure, les processus qui sont engagés, les façons d'être dans l'espace avec les autres, parmi les autres, proposent les manières de comprendre cet espace et les relations qui sont susceptibles de s'y produire. Le paysage comme expérience relationnelle prend ainsi son ampleur à travers les projets tels que « Les Promenades Blanches » qui proposent un cadre favorable à une expérience ouverte et potentiellement partagée, dans une posture disponible et attentive. L'approche du paysage par la chorégraphie permet ainsi de compléter la réflexion sur la question d'origine de cette thèse – comment marchons-nous ensemble – en donnant des indices sur la qualification de l'expérience vécue comme pouvant devenir relationnelle et ainsi ouverte au monde et à autrui.

3.2. « Attention à la marche ! »

3.2.1. Origines du projet, cadres d'inscription

Dans les parties suivantes je m'attarderai en profondeur sur le projet « Attention à la marche ! » qui s'est tenu le 8 et 9 juillet 2017 dans la métropole de Bordeaux et a réuni plusieurs artistes, deux structures de production, ainsi que plus de 130 participants. Les artistes invités pour contribuer au parcours proposé conjointement par Bruit du Frigo (Bordeaux) et Bureau des Guides (Marseille) - Mathias Poisson, Robin Decourcy, Laurent Petit et le collectif La Folie Kilomètre – se sont basés sur leurs pratiques respectives, ainsi que sur leurs collaborations (par exemple, entre Mathias Poisson et Robin Decourcy). Tous ont travaillé sur les questions du mouvement, de la marche, de l'expérience collective, de la relation au paysage et de la perception d'espace. Les expériences et moments du parcours proposés par les artistes étaient reliés aux spécificités du territoire parcouru, à ses problématiques, ses compositions spatiales, ses ambiances, ses situations, ainsi qu'à l'intention de proposer une expérience collective à un grand groupe. Si les expériences proposées par les artistes sur les deux jours de la marche relevaient de leurs pratiques respectives, le fil rouge était ainsi l'idée de faire ensemble, d'inclure tous les participants d'une manière ou d'une autre (à travers la diversité des activités proposées, mais aussi des façons de s'adresser aux participants), de rendre cette expérience collective et commune. A côté des propositions sensibles engageant le travail du corps, de la sensation, du mouvement en groupe et proposés par Mathias Poisson et Robin Decourcy, les intrusions narratives de Laurent Petit punctuaient le trajet. La Folie Kilomètre a déjoué la notion de la logistique comme matière artistique du projet. Ces variations, quant à elles, donnaient un certain rythme au parcours. Divisé en 8 chapitres, le projet relevait des manières dont les artistes se sont approprié les paysages traversés⁴⁶⁹. De l'autre côté, ces chapitres pouvaient potentiellement s'adresser à tout le monde, créer une narration où chacun peut se retrouver. Je reviendrai sur les manières dont les artistes ont répondu à la commande et ont travaillé sur la dimension collective de l'expérience du territoire parcouru lors du projet. Cela me permettra, d'une part, de compléter les analyses de ce qui a été vécu par les participants. D'autre part, ces différentes intentions et façons de faire s'inscrivent

⁴⁶⁹ Lors du projet, les chapitres d'un road-book ont été distribués aux participants, et chaque chapitre a été également inscrit sur le sol à des endroits différents du parcours. Lors de notre entretien le 30 mai 2018, Abigaël Lordon de La Folie Kilomètre m'a expliqué la raison de cette division.

plus spécifiquement dans la réflexion sur la dimension territoriale de ce projet, et rendent possible l'étayement des définitions du territoire qui peuvent s'appliquer dans ce cas concret.

Le projet « Attention à la marche ! » était une commande passée au Bureau des Guides de Marseille (GR2013) qui s'est associé à Bruit du Frigo pour concevoir ensemble ce projet, avec comme commanditaire Clotilde Pascaud, Chef de projets grands événements, équipements métropolitains et Refuges périurbains, Mission Rayonnement et Equipements métropolitains, Direction générale Valorisation du territoire au sein de Bordeaux Métropole. Mais si ce projet était un des événements jalonnant le festival annuel « Été Métropolitain », ses origines remontent aux années 90. Il ne s'agit pas de sa forme telle qu'elle a été conçue en juillet 2017, mais surtout de la continuité des actions menées sur le périurbain bordelais, son exploration et la réflexion autour de ses qualités, ses potentialités et ses contradictions.

Parmi les projets de mon corpus, le projet « Attention à la marche ! » occupe une place particulière pour plusieurs raisons. D'une part, c'est dû à sa configuration et ses modalités pratiques (les protocoles conçus par plusieurs artistes, la durée, le nombre de participants, la pluralité des expériences proposées, le mélange des propositions chorégraphiques, sensibles et narratives, les compositions différentes du groupe) et, d'autre part, à son caractère qui n'est pas exclusivement chorégraphique et son inscription dans un travail de longue haleine sur le territoire bordelais. Plusieurs dimensions s'imbriquent pour caractériser ce travail complexe. Yvan Detraz, le directeur artistique de la structure Bruit du Frigo et un des coproducteurs du projet « Attention à la marche ! », se situe comme une figure étant aux origines de l'exploration de ce territoire. A la fin des années 90 il a arpenté et cartographié un vaste espace du périurbain bordelais pour ensuite y mener les actions de l'association Bruit du Frigo et les marches collectives. La création et l'installation des Refuges Périurbains (2010-2019) ont suivi et complété ces actions, tout en suscitant l'intérêt de la ville de Bordeaux qui a soutenu leur création et leur a donné un statut d'équipements métropolitains. Le projet « Attention à la marche ! » a eu lieu en 2017, il est ainsi important de le repositionner par rapport à la chronologie générale de ce territoire périurbain bordelais. Celui-ci n'a pas cessé d'être façonné par des différentes actions à l'échelle locale et métropolitaine, depuis la fin des années 90, pour aboutir à une homologation de la totalité des parcours développés et pratiqués par Bruit du Frigo comme le Sentier des Terres Communes en 2019.

3.2.2. Origines du projet : du délaissé à une construction de l'espace public

Pour comprendre mieux la spécificité du projet « Attention à la marche ! » je propose de tracer la continuité dans laquelle il s'inscrit et qui est spécifique au territoire bordelais. Il faut notamment revenir aux années 90 et au parcours du jeune architecte bientôt diplômé Yvan Detraz. À l'époque il prépare son TPF à l'École d'architecture de Bordeaux et décide d'arpenter le territoire périurbain bordelais pendant trois mois et demi. Comme il l'écrit dans son mémoire qui a été publié en 2020 en tant que livre *Zone sweet zone* (Éditions Wildproject), la grande question qui le guide est la suivante : « Quels espaces publics pour le territoire périurbain ?⁴⁷⁰ ». La réflexion sur le potentiel du périurbain de devenir un espace public traverse le travail d'Yvan Detraz et les propositions qu'il formule en termes de projet possible pour ce territoire. Dans cette sous-partie, je vais davantage parler en termes d'espace public et de façons dont ce terme est défini, tout en décelant son potentiel pour le périurbain bordelais, selon l'architecte.

Les questionnements d'Yvan Detraz découlent de sa réflexion sur le périurbain bordelais et les raisons de l'explorer et le partager. Dans son livre, Yvan Detraz fait un constat de l'état et des qualités du périurbain bordelais comme un territoire fragmenté, éclaté, comme un produit d'une extension de la ville : « Le périurbain peut donc être défini comme le lieu du séparé, du discontinu, de l'hétérogène et des limites diffuses. Il a fait voler en éclat les acceptions classiques des notions de densité, de proximité ou encore de mixité qui autrefois étaient les termes fondateurs de la ville historique⁴⁷¹ ». Ainsi, Yvan Detraz voit le potentiel du périurbain pour un projet de ce vaste territoire bordelais qui amènerait à la création de nouvelles dynamiques urbaines et sociales, et à la revalorisation de cet espace dénué d'attention :

« L'enjeu des territoires périurbains n'est autre que l'invention de formes nouvelles d'urbanité et d'espace social, adaptées aux évolutions des modes de vie et d'habiter. [...] Le périurbain doit devenir évident et identifiable, moins comme forme reconnaissable (en référence à la ville classique) mais davantage comme système complexe de relations combinées et ouverte de flux et de territoires⁴⁷² ».

Une conviction guide ainsi le jeune architecte dans sa considération du rôle du périurbain dans la structuration et définition du territoire bordelais. Il y a une sorte de

⁴⁷⁰ *Comment les sentiers fabriquent la ville ?*, conférence au Pavillon de l'Arsenal, le 1 octobre 2020, accédé via <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/conferences-debats/cycles-en-cours/hors-cycle/11816-comment-les-sentiers-fabriquent-la-ville.html>, consulté le 8 octobre 2020.

⁴⁷¹ Detraz, Y., *Zone sweet zone*, Marseille, Éditions Wildproject, 2020, p. 27.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 33.

promesse – « le périurbain doit devenir évident et identifiable » - qui s'appuie sur la valorisation des qualités du périurbain en contrepoint à ce que l'architecte appelle la « ville classique ». La question de départ qu'il se pose se concentre sur le caractère public de ce territoire : « Est-ce qu'aujourd'hui on continue de fabriquer de l'espace public dans les territoires contemporains de la ville ?⁴⁷³ ». Dans les paroles de l'architecte, le singulier et le pluriel du terme « espace public » sont utilisés de façon interchangeable. Il me semble toutefois que les nuances sont présentes. Le singulier se rapporterait davantage avec la définition de ce qu'est l'espace public et ses composantes, tandis que le pluriel se référerait à l'hétérogénéité du territoire périurbain et ainsi au caractère variable de l'espace public, à ses consistances diversifiées. Je reviendrai à cette délimitation en travaillant sur le terme d'espace public et ses définitions dans le chapitre III.

De la question principale posée par l'architecte deux pistes se formulent : c'est d'abord de comprendre l'état de l'espace public dans le périurbain bordelais (qui serait différent de celui de la ville classique). Ensuite, c'est de comprendre l'urbanisme qui « en consommant l'espace génère des espaces sans fonction, délaissés⁴⁷⁴ ».

En proposant une réflexion sur l'espace public, l'auteur parle de son caractère essentiellement ouvert, en termes d'accès à ses spatialités de la part de chacun, ainsi qu'en termes de coexistence dans cet espace. Selon Yvan Detraz, l'espace public est davantage un espace d'altérité. Il est celui qui permet de créer une relation et des conditions pour une présence collective :

« L'espace public peut se définir comme l'espace du visible soumis au regard d'autrui, en opposition à l'espace privé, caché et réservé. Il est le lieu d'initiation à la vie sociale, le lieu d'élaboration d'une culture urbaine, c'est-à-dire d'un rapport à l'autre, d'un rapport à l'espace. Il est le lieu du "vivre ensemble", celui qui fabrique l'urbanité et qui permet à chacun de se construire une relation intime quotidienne avec une ville, mais aussi celui qui permet à chaque ville de se représenter, d'exister, d'afficher sa singularité⁴⁷⁵ ».

Tout d'abord, Yvan Detraz introduit une différence entre l'espace public et l'espace privé. La spécificité du premier serait dans la visibilité qui traduirait la relation avec autrui. Les termes comme la « vie sociale », la « culture urbaine », « vivre ensemble » intensifient cet aspect qui semble être primordial dans la définition du caractère public de l'espace public. Si le rapport à autrui n'est pas la seule qualité de l'espace public (je reviendrai à ses autres qualités dans le chapitre III), cette insistance

⁴⁷³ *Comment les sentiers fabriquent la ville ?*, *op. cit.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Detraz, Y., *Zone sweet zone*, *op. cit.*, p. 33-34.

semble provenir du caractère fragmenté de l'espace périurbain bordelais où les distances accentuent l'éloignement et limitent les possibilités de la rencontre entre les individus.

En élaborant sa vision de l'espace public telle qu'elle peut s'appliquer au périurbain bordelais, l'auteur propose de partir tout d'abord de sa spécificité. C'est ainsi qu'il identifie les espaces qui sont communément appelés des délaissés périurbains et qui relèvent de plusieurs typologies que l'architecte identifie dans son travail. Pendant la conversation que j'ai eue avec Yvan Detraz, il m'a indiqué l'intérêt qu'il a porté sur ces espaces et l'équivoque qui peut entourer le terme du « délaissé » :

« Les délaissés c'était la principale découverte que j'avais faite dans mon exploration. Ça a été vraiment une révélation : de découvrir ce foisonnement de lieux, cette profusion d'espaces dans lesquels tu peux passer et tu peux te permettre vraiment d'être dans des coulisses de la ville en permanence, de voir vraiment la face cachée de ce territoire périurbain et la diversité, la richesse de ces lieux. En fait, moi je les ai appelés délaissés par commodité, parce que c'est délaissé par la main de l'homme, en tout cas, temporairement. Mais d'un point de vue du vivant c'est pas du tout délaissé. A la fois d'un point de vue végétal animal, c'est quand même des lieux de la biodiversité et du ressourcement de la nature⁴⁷⁶ ».

Si Yvan Detraz parle du délaissé⁴⁷⁷, une certaine approche du paysage s'entrevoit à partir de la façon dont il traite cette forme spatiale, temporelle et matérielle. Je souhaite retenir cette vision du délaissé que l'architecte propose pour y revenir plus tard en ce qui concerne la question du paysage. Dans notre conversation, la question du paysage est évoquée à quelques reprises en termes de projet de paysage ou des qualités y compris paysagères de ces espaces périurbains (et du potentiel qu'ils portent ainsi en termes de pratiques et d'usages pour l'émergence d'un espace public). Le caractère du fragmenté, du délaissé, de l'étendu, du parsemé, les qualités spatiales et paysagères du périurbain, doivent être pris pour ce qu'ils sont et ils peuvent ainsi servir du point de départ pour l'apparition d'un espace public :

« L'espace public doit s'adapter à ce contexte particulier où les délimitations matérielles claires ont disparu, où les hiérarchies spatiales sont invisibles, où les distances, peu appréciables, se sont considérablement accrues, où les amplitudes visuelles se sont élargies... L'espace public périurbain sera identifiable moins comme forme homogène et visible que comme système complexe de relations combinées et ouvertes, de flux et de territoires. Il existera

⁴⁷⁶ Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

⁴⁷⁷ Par ailleurs, le terme du « Tiers paysage » introduit par le paysagiste Gilles Clément en 2004 est venu proposer une définition formelle aux délaissés. Dans le Manifeste du Tiers paysage (2004), Gilles Clément donne une définition suivante : « Fragment indécidé du jardin planétaire, le Tiers paysage est constitué de l'ensemble des lieux délaissés par l'homme. Ces marges rassemblent une diversité biologique qui n'est pas à ce jour répertoriée comme richesse » (accédé en ligne via <http://www.biodiversiteetbati.fr/Files/Other/DocComplGTBPU/F05-ManifesteTiersPaysage-GClément.pdf>, consulté le 22 avril 2023).

davantage par ses usages, ses qualités propres, par la nature même de ses terrains, leur topographie, leur esthétique paysagère que par la nature de son cadre bâti environnant⁴⁷⁸ ».

Il s'agit donc de conserver les spécificités des délaissés périurbains – non pas travailler sur la matière, mais avec elle. Y injecter de nouveaux usages, et des nouvelles manières de la voir, vivre et se l'approprier, s'y déplacer. Comme Yvan Detraz l'évoque également dans la conférence mentionnée, après l'arpentage et la cartographie de ce large territoire, il a constaté que les éléments éclatés du périurbain ont le potentiel de constituer un réseau, ce qui s'exprimerait moins dans la forme, mais dans les usages et pratiques qui peuvent s'y développer. Ces formes et ces relations qui existent déjà et qui se manifestent dans « la discontinuité entre les constructions, la distanciation, la prégnance de la géographie, l'hétérogénéité⁴⁷⁹ » constituent une spécificité sur laquelle il faudrait s'appuyer et qui pourrait être susceptible de proposer des modalités pour ce nouveau « réseau » ou « système » dont parle l'architecte. Ainsi, ce qu'Yvan Detraz identifie comme un élément structurant capable de faire émerger un espace public, est l'idée de la continuité dans le sens d'accès et de décloisonnement des espaces favorisant un déplacement : « La notion d'espace public telle que je la défends suppose une certaine idée de continuité spatiale. Car un espace public n'est véritablement démocratique que s'il parvient à garantir le droit fondamental d'aller et venir librement, sans limitation aucune. Fabriquer une continuité, c'est rendre possible une traversée⁴⁸⁰ ».

Ainsi, parmi les modalités pouvant amener à un espace public, la continuité et l'accès libre aux espaces s'ajoutent à l'altérité évoquée précédemment. Cette supposition réfute l'idée d'appropriation qui porterait autrement un caractère éliminatoire pour certains. Sans que le terme d'appropriation soit expressément mentionné, il me semble que l'idée de l'espace public proposée par l'architecte va dans le sens inverse de l'appropriation, du moins, si nous considérons certaines acceptations de ce terme. Dans un article sur l'appropriation, parmi le recensement des définitions du terme provenant des différents champs disciplinaires des sciences humaines et sociales, le géographe Vincent Veschambre propose ce qu'il appelle une « conception dynamique de l'appropriation » où l'appropriation reflèterait « la mise en évidence des rapports de pouvoir, des conflits et plus largement de la dimension spatiale des rapports

⁴⁷⁸ Detraz, Y., *Zone sweet zone*, *op. cit.*, p. 108-109.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

sociaux⁴⁸¹ ». Il insiste sur la dimension collective de l'appropriation, en particulier en ce qui concerne la réflexion sur l'espace et le territoire. Dans ce sens-là, l'appropriation serait proche d'une prise de possession, et cela s'accompagnerait par un mouvement d'exclusion et de rapports de forces. Il me semble ainsi que l'idée d'espace public qui partirait de la spécificité du périurbain et prônerait la continuité, l'ouverture et le partage du territoire, réfuterait en principe l'idée d'appropriation. Toutefois, en pratique, des développements inverses sont possibles. J'y reviendrai dans le dernier chapitre portant plus spécifiquement sur le territoire.

Vu la consistance spatiale, sociale et géographique du périurbain, la marche et l'arpentage collectif ont ainsi semblé à l'architecte une façon convenable d'appréhender ce territoire. « D'une certaine manière, le promeneur façonne l'espace urbain, il agit sur lui. Par son geste, il crée une continuité, une forme urbaine éphémère, il contribue à tracer, symboliquement, un espace public, son espace public. Il révèle et honore l'espace qu'il parcourt⁴⁸² », dit-il. Cette conviction a donné naissance aux randonnées périurbaines proposées par l'association Bruit du Frigo qui était une manière collective d'exploration du territoire, basée sur l'intermittence des ambiances et des situations que le périurbain offre⁴⁸³. Comme il est énoncé dans le manifeste de l'association Bruit du Frigo rédigé en 2000 et s'intitulant « La ville en creux », « [l]a traversée de la ville en creux induit un recul qui permet le renouvellement de la perception, un nouvel éclairage sur notre quotidien et nos manières de faire⁴⁸⁴ ». Si la citation donne une vision affirmative des retombées possibles d'une traversée (ce qui est aussi une particularité du document tel qu'un manifeste), celles dernières ne doivent pas être comprises comme une valeur irréfutable. La traversée mentionnée par l'auteur doit être revue en fonction des conditions et de la situation concrète de son effectuation, avec l'analyse des intentions, des acteurs, des expériences impliquées et des durées, afin de comprendre sa portée en termes d'expérience, de territoire ou des usages induits. Je propose de retenir cette notion de traversée qui non seulement fait partie des façons de parcourir l'espace collectivement, mais devient inévitablement un élément constitutif du territoire, voire se voit convoquée par le territoire même et permet d'en identifier les qualités, et le définir.

Je reviendrai sur certains de ces éléments avec l'analyse du projet « Attention à la marche ! ». Je reviendrai également sur les questions de l'espace public, ses

⁴⁸¹ Veschambre, V., « La notion d'appropriation », dans *Norois*, N° 195, 2005, mis en ligne le 11 août 2008, accédé via <http://norois.revues.org/589>, consulté le 28 juillet 2016.

⁴⁸² Detraz, Y., *Zone, sweet zone, op. cit.*, p. 145.

⁴⁸³ *Comment les sentiers fabriquent la ville ?*, *op. cit.*

⁴⁸⁴ Detraz, Y., *Zone, sweet zone, op. cit.*, p. 175.

définitions, ses qualités et les relations qui s’y développent, dans un chapitre ultérieur, en récapitulant sur tous les projets étudiés dans mon corpus, tout en convoquant les manières de se déplacer et de se mouvoir dans l’espace parcouru. Cette notion semble propice pour approcher l’hypothèse territoriale que j’ai formulée comme étant une des hypothèses fondatrices qui émerge par rapport à tous les projets traités dans cette thèse.

La réflexion autour de l’espace public pour le périurbain bordelais a conduit Yvan Detraz à un glissement dans la terminologie. Il introduit le terme de « terres communes » pour désigner ces nouveaux territoires (à l’époque de l’écriture du mémoire de fin d’études d’Yvan Detraz c’était seulement un projet hypothétique) en voie de se produire. Cette conception s’est concrétisée en 2019 en homologation du Sentier des Terres Communes par Bruit du Frigo. Ce Sentier consiste d’un réseau de 15 boucles jointives de parcours autour de Bordeaux proposant 15 jours de marche au total, d’une distance sommaire de 300 km. En expliquant les raisons du choix du terme de « terres communes » dans son ouvrage, Yvan Detraz indique

« une échelle de territoire beaucoup plus vaste que l’espace public classique des rues et des places, un espace plus ouvert, plus libre aussi, laissant planer un certain vague quant à sa destination mais également une certaine nécessité quant à son appropriation. Il évoque aussi le caractère rural des terres cultivables dans le sens où ici, les terres communes sont à cultiver, à travailler culturellement et socialement⁴⁸⁵ ».

Ainsi, un passage peut s’effectuer entre l’espace délaissé, le vide urbain, les territoires dont les caractéristiques ne permettent pas d’en déceler des qualités d’un espace public, et les terres communes qui, à leur tour, peuvent se doter des qualités d’un espace public. Il s’agit à la fois d’une destination et d’une potentialité – l’auteur emploie le verbe « cultiver » pour indiquer la manière dont ces territoires doivent être abordés. Ce terme entend à la fois une temporalité longue, un soin, et une transformation – mais il n’est peut-être pas question d’un remaniement drastique, forcé. C’est dans ce sens-là qu’il me semble que le terme « appropriation » est utilisé dans la citation et qui propose une nuance par rapport à sa définition comme une prise de possession. Moins une prise sur l’espace, l’appropriation dans ce contexte-là semble relever plutôt d’usages et de pratiques susceptibles de s’inscrire dans le territoire (dont la traversée est une, par exemple). Il est question davantage d’un processus délicat et informé par les qualités mêmes du territoire périurbain : « [...] dès l’instant où s’exerce sur eux une forme d’attention et de reconnaissance, ils ne sont

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 105.

plus délaissés⁴⁸⁶ ». Un changement du regard, de l'approche, suffit pour requalifier ces espaces sans pour autant en changer l'apparence ou le contenu.

3.2.3. Cadres événementiel et institutionnel, temporalités

Le développement des activités de Bruit du Frigo sur le périurbain bordelais amène une volonté, d'une part, de faire les gens découvrir ces espaces (par le biais des randonnées) et, d'autre part, de proposer des stations qui permettent de profiter de ceux-ci de façon plus durable. C'est ainsi qu'apparaît le projet de Refuges Périurbains (11 au total, le dernier Refuge étant inauguré en 2019). En ouvrant la première page du texte du livre *Refuges périurbains. Un art à habiter* on lit une formulation suivante : « L'œuvre "Refuges périurbains" propose une scénographie performative du territoire périurbain bordelais, et en permet ainsi un usage public inédit⁴⁸⁷ ». Plus bas, un ajout : « L'œuvre Refuges périurbains est une œuvre collective au sens des articles L 113-2 et L 113-5 du Code de la propriété intellectuelle, faisant appel à différents contributeurs (artistes, usagers, performeurs, randonneurs, communes)⁴⁸⁸ ». Dans ces deux phrases, plusieurs choses apparaissent. Un accent est fait sur les 11 installations disséminées sur le territoire métropolitain en tant qu'une unité, un ensemble qui fait sens dans sa totalité. Ces œuvres sont indissociables du territoire dans lequel elles sont implantées et viennent y produire un potentiel d'usages se présentant comme une « scénographie performative ». Ce terme est intéressant car il semble supposer que le territoire se met à être vu, ou performé, par le biais de ces œuvres (chaque œuvre est implantée dans un endroit spécifiquement choisi, en proposant ainsi un point de vue sur le territoire). Dans un autre sens, il revient aux habitants et arpenteurs du territoire de « performer » les refuges, en en faisant usage. Le choix du vocabulaire sous-entend que ces équipements créeraient une dynamique qui se traduit par un engagement des acteurs venant des horizons différents, avec les lieux, les paysages, les équipements, les autres, et ce, dans une dimension processuelle. La notion d'« œuvre collective » semble mettre en avant les situations qui découlent de cette dynamique et qui font que le territoire peut être parcouru, vécu et expérimenté de façon collective.

Il existe trois volets qui caractérisent le projet des Refuges Périurbains. Le premier identifie la phase préliminaire du projet et ce qui a prédéfini l'implantation des

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁸⁷ Pascaud, C., « Introduction », dans *Refuges périurbains. Un art à habiter*, Marseille, Éditions Wildproject, 2019, p. 4.

⁴⁸⁸ *Idem.*

refuges sur le territoire, notamment, les « situations périurbaines ». Celles-ci, à leur tour, ont été, quant à elles, le fruit du travail d'arpentage et d'analyse effectué par Bruit du Frigo. Le deuxième volet s'attarde sur les refuges eux-mêmes comme des objets qui viennent qualifier ces « situations » identifiées, et forment un réseau. Le troisième volet explore le potentiel d'utilisation de ces refuges comme objets (usage ponctuel – venir passer une nuit), mais surtout les questionne comme capables de point devenir un réseau qui permet la découverte du territoire par l'itinérance ou à travers des actions artistiques. Enfin, l'aspect performatif peut aussi être compris comme relevant du potentiel de refuges de devenir un support d'un événement artistique.

Le dossier de présentation du projet conçu à l'époque où il y avait 6 refuges, situe la volonté de créer les refuges à partir de pratique de randonnées périurbaines que l'association Bruit du Frigo a mené depuis 1999 sur le territoire bordelais. Selon l'association, ces marches « proposent de renouveler l'expérience de la flânerie urbaine et d'opérer un changement de regard et de pratique sur ces territoires, souvent considérés comme dénués de qualité⁴⁸⁹ » et fragmentés, où la pratique de la marche peut potentiellement créer des conditions d'un vécu de ce vaste territoire comme unité, comme je l'ai évoqué plus haut en analysant les intentions et questionnement de départ proposés par Yvan Detraz.

Les refuges ont alors vu le jour comme des œuvres rappelant les cabanes de montagnes qui proposent une possibilité de vivre le territoire dans sa continuité, si on les voit comme un parcours ; ou servent comme endroits alternatifs pouvant accueillir les personnes désireuses d'un séjour « inédit » tout en restant dans les limites de la ville. Le premier refuge, « Le Nuage », conçu par l'association Zebra3/BuySelfff, est apparu en 2010, dans le cadre de la Biennale « Panoramas » dans le Parc des Côteaux, Rive Droite de la Garonne. Étant conçu comme un projet éphémère, il connaît un succès auprès du public, et devient une œuvre pérenne qui commence à héberger, sur le temps estival, des personnes souhaitant y passer une nuit. Cette installation attire également l'attention de la communauté urbaine de Bordeaux (devenue ensuite Bordeaux Métropole) et de ses communes⁴⁹⁰. Quelques autres refuges sont produits depuis, tous financés par la métropole qui subventionne l'association Bruit du Frigo. A leur tour, les

⁴⁸⁹ « Refuges périurbains », dossier de présentation et revue de presse, version pdf, accédé via <https://bruitdufrigo.com/>, consulté le 23 avril 2021, p. 4.

⁴⁹⁰ Lelong, C., « Drôles de "refuges" pour redécouvrir la métropole bordelaise », mis en ligne le 30 mars 2018, accédé via <https://www.banquedesterritoires.fr/droles-de-refuges-pour-redecouvrir-la-metropole-bordelaise-33>, consulté le 7 octobre 2019.

communes où les refuges s'installent, veillent à leur maintenance et à la gestion des réservations. En 2013 la Métropole obtient les refuges déjà construits et en fait un des marqueurs du territoire et un projet de développement métropolitain. Elle mandate les associations Bruit du Frigo et Zebra3/BuySelf à produire encore 5 refuges sur la période 2014-2018⁴⁹¹. Ainsi, le dernier refuge « La Station Orbitale » est inauguré pendant l'été 2019.

Les Refuges Périurbains sont souvent cités dans le contexte des discours médiatiques sur le développement touristique du territoire comme des lieux d'hébergement temporaire proposant des vues inhabituelles sur les endroits de la métropole, mais aussi comme un des vecteurs du développement d'une nouvelle identité territoriale et intercommunale⁴⁹².

En 2016 le projet « Refuges périurbains » remporte le Prix de l'Innovation Périurbaine, décerné par le Lab périurbain⁴⁹³, une plateforme se spécialisant dans les enjeux actuels du périurbain. Ce projet se présentait avec plus de 200 projets « proposés par des collectivités territoriales, des associations, des entreprises, des services de l'État ou des particuliers, issus des différentes régions françaises⁴⁹⁴ ». La catégorie primée s'intitule « Vivre ensemble, cohésion sociale et culture », et la valeur du projet est soulignée par le fait que les refuges « réunissent et rapprochent des citoyens qui, au gré de leurs déambulations individuelles ou collectives, sont invités à porter un nouveau regard sur le périurbain »⁴⁹⁵. Dans cette formulation, le vocabulaire médiatique assez typique est utilisé : les termes « citoyen », « porter un nouveau regard » semblent faire partie des discours de la politique territoriale dont la portée mérite d'être évaluée par ce qui se passe effectivement en pratique et à travers les situations concrètes. Ce genre de vocabulaire semble également véhiculer une certaine image du territoire et des actions

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Dupont, O., « Périurbain : petits refuges, grandes ambitions », mis en ligne le 26 novembre 2017, accédé via <https://www.lemoniteur.fr/article/periurbain-petits-refuges-grandes-ambitions.1498044>, consulté le 7 octobre 2019. Par exemple, dans cet article, Anne-Sophie Brandalise, la directrice de la mission Rayonnement et grands équipements métropolitains, est citée. Elle souligne l'importance des refuges comme « point[s] d'appui, logique structurante pour l'aménagement du territoire » qui relie les communes et permettent de « dépasser la vision communale ».

⁴⁹³ Suivant la formulation faite pas le Commissariat général à l'égalité des territoires, les tâches principales de cette plateforme consistent à « répond[re] à un enjeu de réévaluation et de mise en mouvement des espaces périurbains français fréquemment déconsidérés dans les représentations communes et peu pris en compte par les politiques publiques. Le Lab périurbain envisage ces territoires comme des lieux potentiels de ressources, d'expression citoyenne et d'invention », accédé via <http://periurbain.cgnet.gouv.fr/content/PRESENTATION-DU-LAB-PERIURBAIN>, consulté le 6 octobre 2019.

⁴⁹⁴ La présentation du prix, accédé via <http://periurbain.cgnet.gouv.fr/node/3595>, consulté le 9 octobre 2019.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

qui s'y produisent. Je reviendrai à la dimension de représentation et des discours à l'égard du territoire et du paysage dans le dernier chapitre.

3.2.4. « Été métropolitain » 2017 – quels critères ?

Ces différents cadres temporels et politiques et échelles spatiales et conceptuelles étant évoquées, je souhaite maintenant redescendre à l'échelle du projet en question, « Attention à la marche ! ». Ce projet s'inscrit, comme déjà mentionné, dans le programme du festival annuel « Été Métropolitain » organisé par Bordeaux Métropole pour sa sixième édition en 2017. Plus particulièrement, c'est Clotilde Pascaud de la Direction Générale Valorisation du Territoire de Bordeaux Métropole qui est responsable de la direction de festival, programmation et rédaction⁴⁹⁶. Elle était également mon interlocutrice en tant que commanditaire du projet « Attention à la marche ! ». En termes du territoire couvert, il s'agit de 28 communes de la métropole qui sont concernées. La description des enjeux du festival évoque son importance en tant que « projet de territoire »⁴⁹⁷ qui contribue au développement de ses communes. Chaque année, le festival se déroule durant les mois de juillet et août en proposant des événements artistiques et culturels de tous horizons invitant à s'atteler dans les sites multiples et diversifiés du territoire bordelais. L'éditorial du maire de Bordeaux Alain Juppé concernant cette édition souligne le caractère de multiples rendez-vous « qui se proposent de magnifier des lieux remarquables et singuliers de notre métropole⁴⁹⁸ » pour que le public puisse faire « la (re)découverte de paysages merveilleux, enchanteurs, insolites, atypiques, fascinants sur lesquels nous sommes invités à poser un regard neuf par le truchement de l'art, un art protéiforme qui réenchante le quotidien⁴⁹⁹ ». Le communiqué adopte un vocabulaire susceptible de susciter l'intérêt d'un grand nombre d'habitants, en utilisant les mots forts tels qu'« enchanteur », « insolite », « regard neuf », « réenchanter le quotidien », qui peuvent renvoyer également à des discours communément utilisés à ces fins. Ce communiqué souligne que le festival propose des événements gratuits dans leur grande majorité. Le caractère quasi-gratuit ou alors à bas coût de l'accès au festival est aussi accentué dans l'appel à projets rédigé par Bordeaux Métropole. C'est donc sur ce document que je voudrais

⁴⁹⁶ Information accédée via <https://etemetropolitain.bordeaux-metropole.fr/mentions-legales/>, consulté le 7 octobre 2019.

⁴⁹⁷ Appel à projets pour la sixième édition du festival « Été Métropolitain », accédé via <https://etemetropolitain.bordeaux-metropole.fr>.

⁴⁹⁸ Juppé, A., « Editorial », dans le livret du festival « Été Métropolitain. Une saison buissonnière », p. 2.

⁴⁹⁹ *Idem*.

m'arrêter ici, afin de comprendre les enjeux et les attendus dans lesquels s'inscrivait le projet « Attention à la marche ! ».

Je souhaite tout d'abord commenter de quelle manière cette série d'événements, rencontres et projets se situe par rapport à l'intention politique métropolitaine, en pensant le mot « politique » ici à une échelle large, comme un ensemble d'intentions, de compétences et de manières de faire de la part des acteurs et des institutions du territoire. En ce qui concerne les fonctions qui sont attribuées à ce festival, certaines visées débordent son cadre uniquement événementiel et artistique. Par exemple, il est indiqué dans le texte de l'appel à projets que « cet événement s'inscrit comme un projet de territoire, une saison événementielle, un outil de développement local durable et contribue à renforcer l'attractivité de la Métropole pendant la période estivale⁵⁰⁰ ». Ici nous pouvons différencier trois dénominations : projet, saison, outil, dont le contenu serait destiné à promouvoir l'image de la métropole et de renforcer les dynamiques existantes. La portée de la saison est estimée sur une échelle temporelle plus longue – il s'agit de « développement local durable », sans toutefois que la nature de ce développement soit précisée immédiatement. L'appel sollicitait tout particulièrement les projets qui pouvaient « renforç[er] l'itinérance des publics et des porteurs de projets, [mettre] à jour les richesses patrimoniales, naturelles et artistiques souvent méconnues du territoire, valoris[er] la découverte de paysages et affirm[er] l'attractivité de l'agglomération⁵⁰¹ », tout en ouvrant le festival à toutes formes d'expression artistique. Il y a une volonté politique affirmée des acteurs institutionnels de la métropole (la Métropole elle-même, ainsi que ses communes) de relier la culture et les intentions politiques dans le but d'un projet territorial. Ces volontés semblent ne pas être un cas unique de Bordeaux Métropole. Dans ce sens-là, un autre grand projet culturel et territorial peut être mentionné, notamment « Estuaire » à Nantes et Saint-Nazaire qui a pu agir également en tant que levier institutionnel du projet territorial qui s'est fait par le biais de l'art.

« Estuaire » est un parcours artistique situé dans l'estuaire de la Loire entre Nantes et Saint-Nazaire. Ce projet a été initié par la scène nationale de Nantes « Lieu Unique », et notamment par son directeur Jean Blaise, et s'est mis en place entre 2007 et 2012⁵⁰², avant de devenir une partie de « Voyage à Nantes », un projet culturel réunissant plusieurs manifestations culturelles destinées à la promotion de la métropole

⁵⁰⁰ Appel à projets pour la sixième édition du festival « Été Métropolitain, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁰¹ *Idem.*

⁵⁰² <https://www.estuaire.info/fr/estuaire/>, consulté le 19 juin 2023.

Nantes – Saint-Nazaire. Au début, « Estuaire » était une biennale avant de devenir un parcours pérenne. Selon Jean Blaise, les œuvres créées sur l'estuaire sont « en lien étroit avec l'histoire et la topologie des lieux⁵⁰³ ». L'intention des concepteurs du parcours a été de mettre l'accent sur les différents sites de la métropole pour valoriser « un lieu atypique ou un site remarquable de l'estuaire⁵⁰⁴ ». Pour donner une impulsion plus internationale au projet, les artistes invités étaient d'une renommée internationale (Daniel Buren, Erwin Wurm, Tadashi Kawamata, pour donner quelques noms). Le trajet peut être expérimenté à pied, à vélo, en voiture, et également par voie fluviale. Le texte présentant le projet sur le site internet dédié le met au rang d'un projet avec une ambition politique destinée au développement du territoire d'une étendue assez vaste entre Nantes et Saint-Nazaire : « Le choix des sites est pensé pour que la plupart des communes riveraines abritent une œuvre. La programmation artistique s'inscrit de fait dans une logique de développement du territoire. Estuaire accompagne un projet politique : la construction de la métropole Nantes Saint-Nazaire⁵⁰⁵ ». Le projet a profité à la fois des financements publics et privés⁵⁰⁶. Suite au succès de la biennale « Estuaire » qui se termine en 2012, une volonté surgit de la part des acteurs publics et culturels d'associer les domaines culturels et touristiques afin de « développer le tourisme culturel pour tirer parti de l'opportunité économique qu'il représente⁵⁰⁷ ». Ainsi « Voyage à Nantes » est créé qui réunit « le Château des ducs de Bretagne, les Machines de l'île, la HAB galerie, le Mémorial de l'abolition de l'esclavage, les cryptes de la cathédrale et l'office de tourisme⁵⁰⁸ », tout en étant une saison estivale qui sert de plateforme de production de nouvelles œuvres artistiques ou équipements de la métropole. Le recours à l'art devient ainsi un instrument fort des politiques publiques en matière du développement du territoire : « La municipalité a d'ailleurs acquis le réflexe d'associer des artistes à chaque nouveau projet d'équipement. Cette intelligence est devenue constitutive de l'identité de la ville, imprégnant jusqu'au service des espaces verts⁵⁰⁹ ». La sollicitation des projets artistiques permettrait ainsi de donner une direction à la construction territoriale. Toutefois, elle peut également porter des risques qui sont mesurés par Jean Blaise. Parmi ces risques, il évoque notamment la perte de la dimension artistique en faveur du spectaculaire, et met en garde contre une

⁵⁰³ Blaise, J., « Voyage dans la politique culturelle à Nantes », dans *Le journal de l'école de Paris du management*, N° 131, 2018, p. 38.

⁵⁰⁴ <https://www.estuaire.info/fr/estuaire/>, consulté le 19 juin 2023.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Blaise, J., « Voyage dans la politique culturelle à Nantes », *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ *Idem.*

instrumentalisation de l'art. Sans évoquer directement le terme d'exclusion, il parle de l'importance de promouvoir le tourisme culturel sans entraver les habitants de la ville de Nantes.

Les géographes Vincent Coëffé et Jean-René Morice proposent une analyse de la portée territoriale du projet « Estuaire » en le replaçant dans un contexte plus large territorial, temporel et politique dans lequel celui-ci s'inscrit. Notamment, ils parlent de l'estuaire de la Loire (en tant qu'unité géographique et économique) comme un « espace fragmenté⁵¹⁰ » et marqué par une « discontinuité⁵¹¹ ». Ils indiquent notamment peu de liens (en termes de projet du développement territorial, ses acteurs et des activités économiques) qui existent entre l'estuaire (et la ville de Saint-Nazaire) et Nantes. Encore au début des années 2000, la continuité territoriale entre les deux agglomérations semble problématique aux chercheurs : « Au regard des lignes de fragmentation qui structurent en partie l'espace estuarien, on peine donc à voir émerger les éléments susceptibles de l'organiser en territoire, lequel suppose des lieux entretenant des relations au travers d'acteurs qui y puisent et y projettent des valeurs collectives produites dans l'épaisseur temporelle⁵¹² ». Le territoire métropolitain, revendiqué par le projet « Estuaire » et par les politiques publiques culturelles de la ville de Nantes, n'existe donc pas encore et appelle un réseau d'acteurs et d'actions susceptibles de donner une continuité au territoire fragmenté. À ce moment-là, je souhaite introduire les liens possibles entre le projet « Estuaire », ses prémices, son développement et ses retombées, et le festival « Été Métropolitain » et le projet de Refuges Périurbains qui, tous les deux, travaillent sur les spécificités du territoire périurbain bordelais. Il est pertinent de remarquer que le constat dont part Yvan Detraz dans son projet du Sentier des Terres Communes (et qui sert de point de départ pour le développement des Randonnées Périurbaines et les Refuges) s'appuie également sur les termes de discontinuité et de fragmentation. Bordeaux Métropole, dans l'appel à projets pour l'« Été Métropolitain », insiste également sur la volonté de relier les différentes communes de la métropole. Puis, plus spécifiquement dans le cahier des charges pour le projet « Attention à la marche ! », son intention est de relier les deux rives de la Garonne (j'y reviendrai). L'idée de relier, de construire un réseau d'espaces et d'acteurs, réunit la réflexion sur les deux territoires, Nantes – Saint-Nazaire et Bordeaux, même si géographiquement, économiquement et politiquement il n'est pas

⁵¹⁰ Coëffé, V., Morice, J.-R., « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale : l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain », dans *Norois*, N° 228, 2013, p. 78.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹² *Ibid.*, p. 80.

question des mêmes territoires. Vincent Coëffé et Jean-René Morice entrevoient une composante politique dans le projet « Estuaire » : « [...] la stratégie engagée par les villes de Nantes et de Saint-Nazaire correspond à un projet politique. Le principe consiste à faire exister à travers l'art et sa médiatisation, un futur territoire métropolitain⁵¹³ ». Par ailleurs, ils suggèrent une convergence entre les volontés des acteurs politiques et acteurs culturels, où la culture devient un vecteur du développement territorial. Ainsi, le projet « Estuaire » « s'inscrit dans un projet de métropolisation plus global, tendant à faire converger différents acteurs impliqués aussi bien dans le champ de la gouvernance urbaine que dans ceux de la culture, du tourisme et de l'aménagement⁵¹⁴ ». Il est ainsi possible d'identifier les similitudes entre la saison estivale « Été Métropolitain » et « Estuaire » du point de vue politique et territorial, d'autant plus que les deux projets sont assez proches sur la ligne temporelle : « Estuaire » en tant que biennale s'achève en 2012 pour donner un élan aux saisons événementielles et culturelles chapotées par « Voyage à Nantes », tandis qu'« Été Métropolitain » débute lui aussi en 2012.

D'autres similitudes entre les deux projets peuvent être relevées. Dans un cas comme dans l'autre, l'accent est mis sur l'engagement des communes qui soit accueillent les manifestations artistiques (dans le cas d'« Été Métropolitain »), soit s'occupent de la maintenance et de la gestion d'une œuvre se situant dans leur périmètre (dans le cas de Refuges Périurbains et les œuvres jalonnant la Loire), tandis que la métropole revendique le projet artistique comme un projet structurant le territoire. Par le biais des œuvres ou des interventions artistiques (« Été Métropolitain »), les différents lieux de la métropole sont mis en valeur. Enfin, du point de vue politique, dans une logique semblable, le projet initialement porté par une initiative locale (le Lieu Unique ou Bruit du Frigo – en ce qui concerne les Refuges) rentre dans un contexte plus large métropolitain en devenant partie intégrante des dispositifs culturels ou d'équipements destinés au développement d'une certaine image du territoire. Le projet de Refuges Périurbains n'est pas identique au projet « Estuaire » et aux grandes lignes de la politique culturelle de la métropole de Nantes, tout comme la saison estivale de Bordeaux « Été Métropolitain » n'est pas identique au Voyage à Nantes (ne serait-ce que dans la différence entre les deux territoires géographiques). Les Refuges n'ont pas la même portée esthétique et pratique – étant des œuvres d'art, ils proposent également un usage pratique (un séjour) en dépassant ainsi une fonction qui peut être seulement

⁵¹³ *Ibid.*, p. 81.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

contemplative ou esthétique. Il ne s'agit pas non plus des mêmes prémices du projet. Les Refuges Périurbains sont initialement conçus par une association, alors que le projet « Estuaire », même mené par une structure locale au début, est davantage un projet s'attachant aux grandes lignes des politiques culturelles soutenues par les acteurs publics (notamment, Jean Blaise collabore étroitement avec le maire de la ville de Nantes Jean-Marc Ayrault dans le développement du projet). Toutefois, « Estuaire » et « Été Métropolitain » (j'y associe les Refuges Périurbains à partir du moment où la Métropole de Bordeaux obtient les refuges existants et en commande des nouveaux) me semblent partir des intentions comparables. Ce sont aussi des projets qui, dans les paroles de ceux qui les organisent, sont appelés à construire une identité territoriale qui puisse être portée au-delà de la métropole concernée. Enfin, ce sont les projets qui proposent une manière différente d'engager les acteurs publics et privés, ainsi que les habitants, dans la production territoriale. Cela étant dit, il importe de considérer les risques, les débordements ou alors les limites de ces projets. Comme je l'ai déjà remarqué, le discours les entourant peut être plus fort que la production territoriale réelle. Les géographes Vincent Coëffé et Jean-René Morice soulignent ce danger : « les actes de langage contribuant à faire, et plus particulièrement ici à produire du territoire⁵¹⁵ ». Sur le plan du paysage, il peut y avoir une certaine instrumentalisation – tout comme « Estuaire » propose de percevoir le paysage d'une certaine manière à travers le filtre des installations *in situ*, les Refuges Périurbains peuvent également modifier l'expérience du paysage en proposant une manière de le regarder et de le parcourir. Nous verrons, à travers les éléments du texte de l'appel à projets pour « Été Métropolitain », qu'une certaine image du paysage est appelée qui semble donner une direction à son expérience et figer en quelque sorte sa représentation (dans ce sens-là, je reviendrai à l'interprétation du paysage comme pratique culturelle). Enfin, il s'agit de prendre en compte l'exclusion de certains usages, habitants ou pratiques (par exemple, à cause de la surfréquentation produite par les œuvres installées). Je reviendrai sur ces points davantage dans le dernier chapitre en m'attardant plus spécifiquement sur les manières de produire un territoire dans les projets de mon corpus.

Je reprends mon analyse du projet « Attention à la marche ! ». Le projet a été choisi hors concours de projets, comme un événement inaugurant la saison. La demande de projet s'est effectuée directement par Bordeaux Métropole au Bureau des Guides qui a ensuite sollicité Bruit du Frigo⁵¹⁶. De la particularité qui est celle de l'implantation de

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁵¹⁶ Entretien avec Clotilde Pascaud, le 5 avril 2018, inédit.

Bruit du Frigo et de certaines de ses activités dans le territoire bordelais, ce projet s'est ainsi inscrit dans une lignée d'activités et de projets qui contribueraient, chacun sur sa temporalité et en fonction de ses spécificités, à la construction du territoire bordelais et à sa perception. L'étude de ce projet sur une échelle temporelle et processuelle plus vaste (en réfléchissant en particulier au projet du Sentier des Terres Communes et aux actions des acteurs institutionnels du territoire) permet de le situer mieux du point de vue du territoire dans lequel il s'inscrit ou qu'il est susceptible de faire émerger. L'analyse des intentions des commanditaires, des producteurs du projet et des propositions des artistes, ainsi que l'analyse de l'expérience vécue dans le cadre de ce projet et des manières de partager l'espace qui se développent sur sa durée contribueront également à la définition du territoire qui se produit. Je reviendrai plus spécifiquement sur ces différentes façons d'approcher le territoire dans le dernier chapitre.

Je continue avec l'appel à projets. Si la dimension de l'itinérance dans l'exploration du territoire est soulignée, l'accent est mis aussi sur l'aspect social et collectif d'envergure : « la cohésion territoriale, amélioration du lien social et la création d'une "identité métropolitaine"⁵¹⁷ ». Ces termes semblent être fortement incrustés dans le langage médiatique des acteurs publics, ce qui ne serait pas seulement le cas de Bordeaux Métropole. Ils indiquent, d'une part, l'importance accordée aux différents projets qui peuvent œuvrer au bénéfice de la construction territoriale. D'autre part, il est question d'un discours politique fort, d'un outil de communication efficace dont les retombées concrètes doivent être évaluées. Dans notre conversation, Yvan Detraz a également pointé le fait que le passage par des actions artistiques permet de renforcer ce qu'il appelle « la culture métropolitaine⁵¹⁸ » et contribue aussi à construire l'identité de la métropole⁵¹⁹ : « C'est la question de l'animation du territoire, ou d'une identité métropolitaine. Et ils ont raison, les actions culturelles et artistiques sont un super levier pour faire l'identité métropolitaine⁵²⁰ ». Il a laissé toutefois comprendre qu'il s'agit de la construction de l'image de la métropole, où la culture et l'art peuvent servir comme leviers, mais il s'agit en moindre partie de la manière dont ces actions peuvent contribuer à la réflexion sur le territoire. L'enjeu de la métropole se situerait ainsi dans le fait de promouvoir une image du territoire en incitant les gens à marcher ou à le percevoir autrement. Selon Yvan Detraz, c'est donc une démarche de communication

⁵¹⁷ Appel à projets pour la sixième édition du festival « Été Métropolitain, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁸ Je reviendrai à cette notion dans le cadre du dernier chapitre, en me concentrant spécifiquement sur le dispositif des Sentiers Métropolitains.

⁵¹⁹ Cette volonté d'inciter les gens à marcher ou, d'ailleurs, à se déplacer autrement à travers la métropole, a été également exprimée par la commanditaire du projet.

⁵²⁰ Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

sur l'image de la métropole : « L'intérêt de Bordeaux Métropole pour des actions artistiques comme ça c'est à la fois pour faire découvrir des territoires pour amener les gens à marcher dans des endroits un peu différents de la métropole. [...] une action artistique qui a une vocation de communication et de diffusion d'une culture métropolitaine⁵²¹ ». Il y a donc aussi fortement question de la manière dont la métropole peut être représentée (ce qui passe aussi par les discours), ce qui deviendrait ainsi une affaire de pouvoir. Je reviendrai à ce raisonnement en convoquant notamment le lien entre paysage et territoire du point de vue de pratique culturelle et instrument de pouvoir, brièvement énoncé dans le chapitre précédent.

Dans l'esprit des grandes lignes du festival qui a lieu depuis 2012, et pour rattacher son programme de 2017 au programme culturel estival de la ville de Bordeaux et aussi à la thématique de la biennale Agora qui en 2017 se tenait sur le thème « Paysages métropolitains⁵²² », la 6ème édition du festival priorisait les projets d'un certain aspect. Étaient visés les projets et interventions qui feraient un « contre-point de la vitesse et des progrès technologiques » et s'articuleraient

« autour de la nature, de la mise en valeur des paysages naturels et remarquables métropolitains (cultivés ou en friche, parcs, bois, forêts, jardins partagés, fleuve, jaille, sources, berge...), de la végétalisation de sites minéraux (bâtiments, ouvrages d'arts, friches industrielles) et des déplacements doux, invitant les estivants à la flânerie et la rêverie⁵²³ ».

La notion de paysage est fortement présente dans le discours autour du festival. Toutefois, le paysage ne semble pas être défini en tant que tel. Son utilisation au pluriel semble souligner la diversité des environnements métropolitains. Une différence est également introduite entre les paysages dits « naturels » et autres paysages (sans affirmer, je ferais une hypothèse qu'il s'agirait des paysages anthropisés, ou du moins influencés par l'homme, ce qui suit de la description donnée entre parenthèses). Dans ce pluriel peut se lire également une intention politique – l'accent est mis sur la diversité, ce qui pourrait attirer les publics et les acteurs divers et communiquer également le fait que la métropole valorise les différents environnements ou lieux de son territoire. Je souhaite retenir ce point, comme il m'amène directement au cœur de mon questionnement sur les façons dont paysage et territoire s'articulent, y compris en fonction du sens qui peut être attaché à ces notions par celui qui les utilise. Dans une sous-partie qui suivra, je m'attacherai plus particulièrement au sens et à l'importance

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² Description de la biennale sur <https://www.agorabordeaux.fr/edition-2017/le-theme/>, et l'appel à projets « Été Métropolitain ».

⁵²³ Appel à projets pour la sixième édition du festival « Été Métropolitain », *op. cit.*, p. 3.

qui sont donnés au paysage à partir de plusieurs perspectives (commanditaires, producteurs du projet, artistes) afin de mieux situer les enjeux de l'expérience effectivement vécue au sein du projet « Attention à la marche ! ».

3.2.5. Cahier de charges

Le projet « Attention à la marche ! » se positionne à l'intérieur des processus plus larges et à long terme qui font partie de considérations culturelles et territoriales de la métropole de Bordeaux. En même temps, il s'appuie davantage sur une dimension expérientielle configurée par les artistes impliqués et souhaitée par les commanditaires et producteurs du projet. Les intentions institutionnelles, ainsi que celles des structures productrices du projet, relèvent de plusieurs dimensions qui trouvent leur concrétisation dans le travail d'itinérance, d'expérience vécue et de collectif. Si la volonté de convoquer les artistes était unanime de la part de la commanditaire et des producteurs, elle n'est pas un simple désir de s'inscrire dans l'air du temps. Elle s'appuie, comme je l'ai déjà mentionné, sur le travail mené par deux structures productrices de projet dans leurs territoires respectifs et sur les qualités et les potentialités d'un territoire concret du point de vue de son expérimentation (sur un temps long) et de son expérience par les publics (à travers les projets qui y ont lieu, comme « Attention à la marche ! », entre autres).

En ce qui concerne la demande de la métropole et notamment de la commanditaire Clotilde Pascaud, chef de projets « grands événements, équipements métropolitains et refuges périurbains de la métropole », une des intentions était de questionner l'image des Refuges Périurbains. Notamment, la commanditaire a souhaité les présenter non seulement comme des cabanes où les gens peuvent venir séjourner une nuit, mais aussi comme des points qui peuvent servir de repères, être reliés, créer la mobilité⁵²⁴. Clotilde Pascaud parlait d'une prémice où les refuges sont « des œuvres qui jalonnent le territoire et qui permettent d'en découvrir les différents paysages⁵²⁵ ». Pour la commanditaire, il était important d'expérimenter le territoire bordelais de manière peu commune, y compris de passer par les endroits qui ne font pas partie des itinéraires souvent choisis par les Bordelais. Il était aussi question de faire marcher les gens des deux côtés de la Garonne, la rive gauche le premier jour et la rive droite le deuxième, avec un accent mis sur cette dernière, celle-ci étant encore mal

⁵²⁴ Entretien avec Clotilde Pascaud, le 5 avril 2018, *op. cit.*

⁵²⁵ *Ibid.*

connue, plus naturelle⁵²⁶. Pour « Attention à la marche ! », selon Yvan Detraz, le parcours réalisé faisait partie des randonnées de l'association et la décision a été prise de l'articuler autour de trois refuges périurbains (Le Hamac, Les Guetteurs, La Belle étoile), selon le cahier des charges et aussi selon le trajet qui a été prévu par Bruit du Frigo. L'idée était aussi de donner un aperçu varié du territoire (les paysages, les ambiances, les lieux), afin d'apporter une richesse aux participants et aux propositions artistiques et avec une diversité rythmant le parcours⁵²⁷. La métropole a donné carte blanche au Bureau des Guides quant au choix des artistes. Le bureau a cherché à introduire la dimension artistique, plastique dans la découverte de différents paysages. Il y avait l'idée d'associer, à la dimension exploratoire proposée par les randonnées de Bruit du Frigo, un aspect qui montrait que l'expérimentation du territoire pouvait se faire à travers les différentes manières de marcher, allant au-delà du simple déplacement⁵²⁸. D'après Julie de Muer, membre du Bureau des Guides⁵²⁹, la question se posait ainsi au départ : « On n'est pas sur notre territoire, comment procède-t-on ? ». Et la réponse qui s'est présentée pour elle fut de l'approcher par les questions du corps et de la perception. Ce questionnement a défini la composition de l'équipe artistique⁵³⁰.

À partir de ce cahier de charges, il me semble possible d'entrevoir une certaine considération territoriale en jeu. Elle passe, entre autres, par le paysage, l'expérience et l'approche artistique qui permettraient d'interroger les qualités d'un territoire qui se forme. A un autre niveau, ce projet s'inscrit dans le projet plus large de valorisation du territoire bordelais. Dans mon hypothèse, sur le plan de l'expérience vécue, ce projet qui engage la dimension esthétique provenant des pratiques des artistes et proposant des expériences d'ordres différents à ses participants (corporelle, sensori-motrice et imaginaire, mais aussi relationnelle et collective) pourrait qualifier cette expérience comme étant celle du paysage (du moins, à certains moments de projet, comme une relation dynamique et située entre le sujet et l'espace qui l'environne). Plusieurs façons de réfléchir sur le paysage deviennent possibles à travers l'analyse de protocoles, de cadres respectifs, d'intentions derrière le projet « Attention à la marche ! », ou des expériences vécues de manière individuelle et collective. Au-delà de l'expérience qui permet de caractériser la présence dans l'espace en tant que présence paysagère, ce projet propose un questionnement sur le paysage dans une optique de ce qui peut s'y

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Conversation avec Yvan Detraz, le 25 septembre 2017, inédit.

⁵²⁸ Entretien avec Clotilde Pascaud, *op. cit.*

⁵²⁹ Elle est également responsable du commissariat artistique du projet « Attention à la marche ! ».

⁵³⁰ Conversation avec Julie de Muer, le 5 octobre 2017, inédit.

fabriquer de façon collective, qui est à resituer par rapport aux temporalités qui composent le périurbain bordelais. Notamment, il me semble possible de convoquer ici la définition du paysage comme un territoire fabriqué⁵³¹, du point de vue processuel, non-figé. Enfin, j'ai préalablement émis une supposition que, vu la temporalité longue et le contenu des démarches aux côtés desquelles le projet « Attention à la marche ! » peut être placé, la définition du paysage comme pratique culturelle s'invite aussi dans ce cas concret. En vue de ces articulations, la transition et les échos entre les notions de paysage et de territoire deviennent assez prononcés. Je reviendrai sur ces points en lien avec les positionnements théoriques sur le paysage énoncés au chapitre précédent, pour y revenir plus amplement dans le chapitre consacré davantage aux questions gravitant autour de différentes façons de considérer le territoire dans les projets de mon corpus.

3.2.6. Déroulement du projet. Protocole du projet, expériences proposées, approches des artistes

En répondant au cahier des charges formulé par les commanditaires, les expériences proposées par les artistes sur les deux jours de la marche relevaient de leurs pratiques respectives, avec une idée de faire ensemble, inclure, s'adresser à tout le monde. Pour rappel, à côté des propositions sensibles, engageant le travail du corps, de la sensation, du mouvement en groupe, proposés par Mathias Poisson et Robin Decourcy, les intrusions narratives de Laurent Petit punctuaient le trajet. La Folie Kilomètre gérait la logistique du projet, accompagnait, proposait des moments de convivialité. Ces variations, quant à elles, donnaient un certain rythme au parcours. Les intentions et les protocoles proposés par les artistes répondaient alors à une logique de proposer un temps collectif, sur un territoire donné. Cet aspect collectif peut être identifié en amont des deux jours de la marche. Par exemple, à l'inscription tous les participants recevaient un questionnaire à remplir, à la fin duquel, en fonction de réponses cochées, s'affichait une liste des provisions à ramener le jour du départ. Après le projet, Bruit du Frigo a partagé avec les participants les photos prises durant le projet, en remerciant tous les participants. Au cours du projet, plusieurs moments étaient créés pour procurer un sens d'inclusion, de convivialité, de prise en charge et de collectif sur lesquels je reviendrai avec des situations concrètes et l'analyse de paroles des artistes.

L'annonce de l'événement sur le site de Bruit du Frigo présentait en image une de leurs randonnées périurbaines (fig. 12). Un court texte préfigurait l'hétérogénéité de

⁵³¹ Dans le sens attribué par Jean-Marc Besse et discuté dans le chapitre I.

la marche qui s'appuyait sur les différentes pratiques des artistes impliqués et des différentes façons de marcher et de construire des relations lors du trajet, avec l'espace et avec les autres personnes :

« Sport de l'extrême ? Quête philosophique ? Course d'orientation ? Initiation néo-chamanique ? Exploration sociologique ? Déambulation onirique ? Parcours sensoriel ? La randonnée pédestre est aujourd'hui en pleine mutation et le voyage d'études de 30 kilomètres qui vous attend de pied ferme va nous permettre de nous pencher sur toutes sortes de pistes au risque de les voir s'entremêler...⁵³² »

Dans une forme interrogative, ce petit texte semble s'adresser à un public assez large – l'énumération de types de la promenade laisse sous-entendre également la diversité qui va ponctuer le parcours. « Sport », « quête », « course », « orientation », « exploration », « déambulation », « parcours », « randonnée » - tous ces termes concourent chacun à trouver son marcheur potentiel, et le « nous » agit comme une manière d'engager les participants en amont du projet.



Fig. 12. Capture d'écran de la photo de la présentation du projet.

Le projet commence tôt le matin à l'arrêt du tramway. Les participants arrivent à la station Montaigne-Montesquieu de la ligne B à Pessac, du côté de l'Université Bordeaux Montaigne. C'est un choix symbolique du début, car le sous-titre que le projet « Attention à la marche ! » porte est « Première Université d'été de la Randonnée expérimentale ». Le long du trajet cette référence ressort à plusieurs reprises – par

⁵³² <https://bruitdufrigo.com/>.

exemple, avec la figure du recteur qu'incarne Laurent Petit, ou encore avec la remise des diplômes à la fin de la deuxième journée de la marche. Le groupe La Folie Kilomètre et les membres de Bruit du Frigo organisent l'accueil en récupérant les ingrédients que les participants ont ramenés pour le repas commun, ainsi que les tentes (la demande préalable était de disposer d'une tente pour passer une nuit en bivouac) (fig. 13). Les participants reçoivent chacun quatre autocollants avec le mot dessus (le mien a été « abri », par exemple) à coller sur la tente, sur le reste des affaires, sur nous-mêmes et sur un sac qui nous est donné avec quelques documents dedans et le début du road-book.



Fig. 13. Au départ du projet, photo par Bruit du Frigo.

Une fois que ces préparations sont finies, les artistes montent en haut de l'escalier d'une entrée d'un bâtiment universitaire pour le mot de bienvenue. Les participants sont invités « à se faire traverser par les paysages qu'on va traverser », mais toujours se rendre compte que nous sommes dans la réalité. Ce langage relève du vocabulaire du groupe La Folie Kilomètre et semble jouer à deux niveaux. D'une part, il s'agit de la traversée, du fait de parcourir le territoire. D'autre part, il s'agit de se faire traverser par les paysages (au pluriel), ce qui indique la réciprocité entre l'expérience de la traversée et l'espace par lequel le groupe va passer. Il n'y a donc pas question d'un simple déplacement, et l'appel à rester dans la « réalité » semble intensifier le caractère incarné du vécu. Ainsi, le ton est donné, nous commençons le trajet.

Les expériences proposées sur les deux jours de la marche varient en fonction des lieux traversés et selon les pratiques des artistes, elles sont également parsemées par les séquences de la traversée sans qu'une expérience quelconque artistique soit proposée. Ce qui semble surgir à travers la totalité du projet, est une intrication entre les notions de situation et de jeu. Pour rappel, la définition de la situation que j'ai donnée en lien avec la nature de l'expérience vécue par les participants signifie une expérience incarnée et toujours renouvelée du sujet qui se meut dans l'espace et le temps, sa présence émergeant à partir de ce dialogue réciproque. C'est dans ce sens-là que j'ai cru possible de parler de l'expérience située dans les projets de mon corpus. De surcroît, cette situation aurait également une portée collective, et la traversée du groupe serait une source de nouvelles situations produites sur la durée du projet. Cette notion peut être complétée dans le cas du projet « Attention à la marche ! », tout en gardant le sens que je lui attribue. Si la majorité des expériences proposées lors du projet plaçaient l'accent sur les expériences sensibles, en convoquant des processus qui mobilisent les qualités proprioceptives, les façons de se mouvoir, les sollicitations sensorielles, les manières d'être présent et disponible, les capacités d'attention au monde et à autrui, il faut tenir compte d'une autre face du projet. C'est notamment le jeu, la fiction, sans pour autant obscurcir ce qui est vécu corporellement et sensoriellement. Julie de Muer, par exemple, évoque cet aspect comme quelque chose qui permettait de « souder le groupe⁵³³ ». Les retours des autres artistes montrent également que dans leurs approches respectives ils recouraient à des modalités différentes afin de pouvoir proposer une expérience collective qui pourrait s'adresser à tous les participants. J'y reviendrai en analysant leurs discours.

Comme je l'ai déjà mentionné, le projet commence par une annonce de l'ouverture de l'Université d'été, avec un recteur fictif incarné par Laurent Petit, et finit par une remise de diplômes. Comme Robin Decourcy me l'a expliqué, de la part des artistes il y avait l'idée de jouer sur cet aspect : « [...] on va partir d'un campus et on va essayer de faire croire aux gens plus ou moins que c'est une université de la marche. Une petite fiction au début type arts de la rue⁵³⁴ ». À partir de la première annonce il devient clair qu'une narration et une dramaturgie se mettent en place – les chapitres écrits par les artistes s'épaississent avec les expériences de la traversée collective, les relations établies, les réactions suscitées, les imaginaires réveillés ou créés, et les traces laissées. Le personnage du recteur apparaît et disparaît, raconte des histoires, propose

⁵³³ Entretien avec Julie de Muer, *op. cit.*

⁵³⁴ Entretien avec Robin Decourcy, le 30 mai 2018, inédit.

des méditations. Parfois en tant que participante je me rends compte du contenu fictif et enjoué de certains moments du projet. Par exemple, le premier jour, au milieu d'un rond-point, des personnages (Robin Decourcy et quelques personnes qui font partie des accompagnateurs du groupe) proposent de performer un baptême végétarien en arrosant les personnes volontaires avec de l'eau coulant d'une œuvre placée sur le rond-point (fig. 14). Aux premières impressions, je ne me rends pas toutefois compte qu'il s'agit des membres de notre groupe. Apercevant cette action de loin, je pense qu'il s'agit d'une réelle manifestation. À d'autres moments, notre groupe est invité à ramasser des objets sur le chemin qui deviendront partie d'un énorme totem que nous portons collectivement, donnant une impression d'une foule joyeuse. Ainsi, le projet tel qu'il se déroule, nous immerge d'une part dans le réel du territoire traversé (nous sentons bien le bitume des chemins le premier jour de la traversée, ou la montée brusque le deuxième jour de la randonnée), mais nous restons également conscients qu'il s'agit d'un projet artistique et des situations construites. C'est alors de cette façon-là que la notion de situation peut être complétée par celle de jeu.



Fig. 14. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 8 juillet 2017, photo par Ekaterina Shamova.

De ce fait-là, en ce qui concerne ce construit, je propose de voir comment les artistes ont interprété le cahier des charges et ont composé leurs propositions pour 130 participants du projet. Je m'attarderai également sur leurs façons de travailler ensemble. L'équipe artistique a été constituée par Julie de Muer. Les artistes choisis faisaient partie de ceux avec qui elle a pu travailler auparavant et qui pouvaient, selon elle, proposer « une écriture collective axée autour des questions du corps, du paysage, de la

marche⁵³⁵ », ainsi que porter un projet collectif en tant qu'équipe soudée. Le parcours a été proposé par Bruit du Frigo. Le repérage de quelques jours a été effectué avec les artistes. D'après les retours sur le travail commun qui m'ont été faits par les artistes (Robin Decourcy, Mathias Poisson et Abigaël Lordon de La Folie Kilomètre), leur collaboration s'est passée de façon fluide. Par exemple, Abigaël Lordon de La Folie Kilomètre a souligné que le protocole relevait d'un engagement provenant des champs de compétences de chaque artiste et d'une répartition des responsabilités : « [C]'était une co-crédation avec toutes ces identités artistiques, c'était trs intéréssant à la fois de s'investir et de laisser la place à l'autre. Cela s'est fait d'une manière trs agréable, chacun avait sa place dans l'histoire⁵³⁶ ». Robin Decourcy a également relevé la bonne entente entre les membres de l'équipe : « J'ai senti l'espace entre nous, la possibilité de ne pas tout le temps être en action et de pouvoir être en retrait à des moments, et de pouvoir regarder aussi ce que faisaient les autres⁵³⁷ ». L'artiste a ainsi valorisé la possibilité d'un lâcher-prise et d'une considération de la place d'autrui dans le travail commun.

Selon Julie de Muer, en partant de la proposition de La Folie Kilomètre, le parcours a été divisé en chapitres. Cela a d'abord principalement servi d'outil de travail pour les artistes, un moyen de « développer du vocabulaire commun⁵³⁸ » qui traduisait leur manière collective (en tant qu'équipe artistique) de « nommer » et « diviser⁵³⁹ » le paysage. Il y a donc une certaine dimension représentative au paysage vers laquelle je reviendrai tout de suite. Un lien se ficèle donc entre le protocole qui prend en compte la façon dont le paysage traversé devient partie intégrante du protocole, et son expérience qui est transmise aux participants du projet, y compris par le biais de sa représentation (par les mots). De la part des artistes, il était question de poser les mots sur le vécu, afin d'en faire un élément de l'expérience collective : « notre travail a consisté à donner des noms, mais avec Mathias, Robin et Laurent. Nous avons impulsé sur comment on nomme le paysage, comment on le divise en parties, comment ça chapitre, tout autour de cette dramaturgie⁵⁴⁰ ». Un lien entre l'expérience du paysage et sa représentation s'esquisse puisque les noms sont donnés. Il y aurait dans cette envie de donner les noms, d'une part, une facilité en termes du protocole car cela permettrait de rendre un parcours long plus accessible à ces participants, le structurer. De l'autre côté, il y a une

⁵³⁵ Entretien avec Julie de Muer, *op. cit.*

⁵³⁶ Entretien avec Abigaël Lordon, *op. cit.*

⁵³⁷ Entretien avec Robin Decourcy, le 30 mai 2018, inédit.

⁵³⁸ Entretien avec Julie de Muer, *op. cit.*

⁵³⁹ Entretien avec Abigaël Lordon, *op. cit.*

⁵⁴⁰ Entretien avec Abigaël Lordon, *op. cit.*

certaine prise sur le paysage et sur son expérience (en nommant le paysage, n’y aurait-il pas une indication comment le regarder ou l’éprouver ?). Par exemple, les titres de chapitres servent d’indice pour les participants sur la manière de construire une relation avec ce qui les entoure. Ceci peut être un frein à son expérience telle qu’elle se déploie. Les huit chapitres du parcours (quatre chapitres par jour de marche) sont les suivants : « (Le temps de) la rencontre », « (Les rues de) la banalité », « (Est-ce que c’est) la guerre (?) », « La nuit (et la lune est pleine) », « L’éveil (ou le lendemain) », « (Le passage à travers) les lignes », « La bascule (et après...) », « Le retour (à la réalité) ». Si nous nous penchons sur les chapitres proposés, il devient évident que c’est un outil de travail pour l’équipe – certains titres relèvent de la structuration du parcours et des activités proposées (comme l’éveil et le retour). D’autres mettent en valeur les problématiques du territoire parcouru (par exemple, le chapitre « La guerre » fait référence à un terrain naturel que des promoteurs souhaitaient transformer en un terrain de golf). Ces chapitres peuvent ainsi être interprétés à plusieurs niveaux, tout comme le choix est donné aux participants quant à leur utilisation (il n’y a pas d’obligation de lire le road-book pendant le parcours, il peut bien être consulté après le projet).

Le road-book, un objet rythmant le parcours de deux jours était le document que chaque participant composait au fur et à mesure du projet. C’est un livret simple, avec une couleur différente pour chaque chapitre (fig. 15).



Fig. 15. La couverture et les chapitres du road-book du projet « Attention à la marche! ».

Chaque chapitre porte un titre qui était doublé par une écriture sur le sol à des différents moments du parcours. Chaque titre consiste en une partie entre parenthèses qui permet de construire une courte phrase avec le mot principal qui est écrit en gras. Sans obligation de le lire dans l'immédiat ou de le remplir, le road-book sert de trace de voyage et agit comme une autre façon de s'approprier le parcours. Comportant le mot de bienvenue au début et les remerciements de tous les participants et les références correspondant à chaque chapitre, ce petit livret rend visible chaque chapitre du parcours qui est composé comme un mélange de textes et d'images. Chaque chapitre comporte quatre pages. Prenons le premier chapitre « La rencontre » (fig. 16).

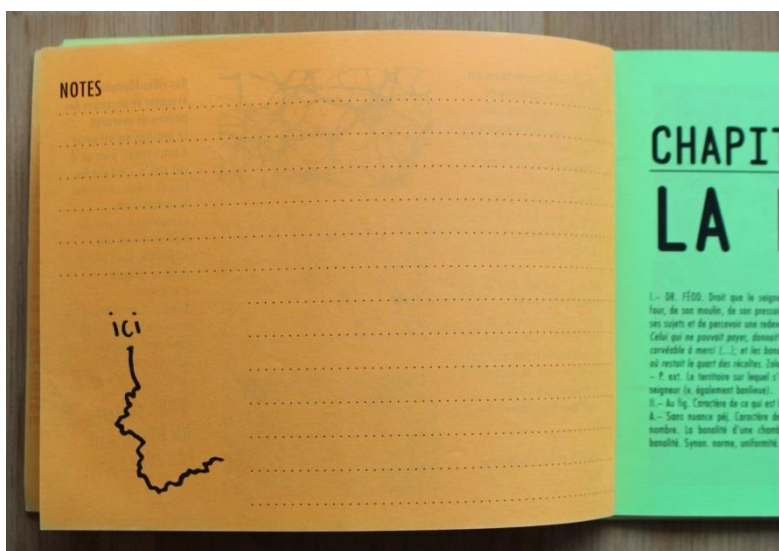
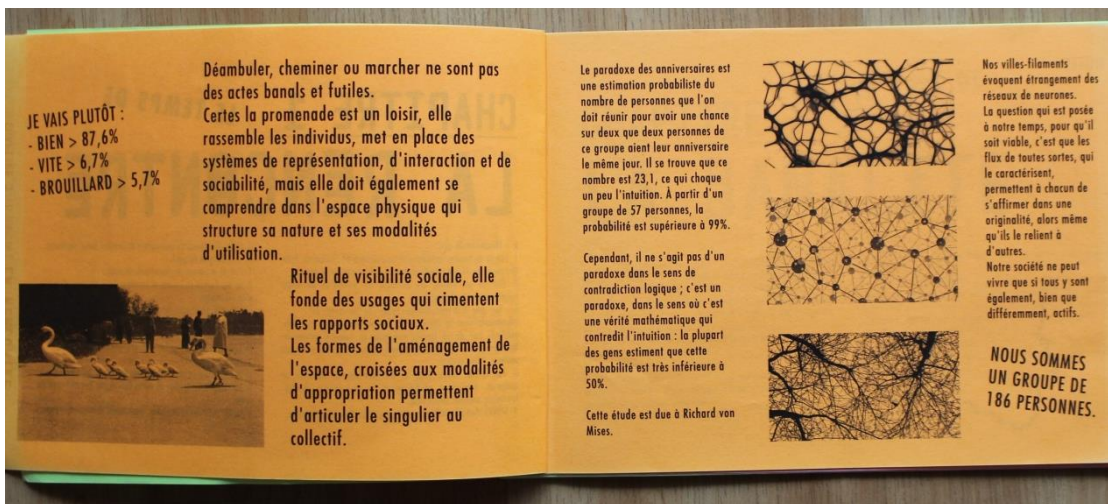


Fig. 16. Les pages du premier chapitre du road-book du projet « Attention à la marche ! ».

La construction visuelle de chaque chapitre est identique. En première page - le titre du chapitre, ainsi que la définition du dictionnaire du terme qui donne le titre au chapitre. Le texte se répartit de façon verticale. Quel que soit le chapitre, la définition provient à chaque fois du Centre des Ressources Textuelles et Lexicales. La double-page contient toujours des éléments textuels et visuels, mais d'un chapitre à l'autre ce n'est pas une répartition égale (parfois c'est le texte qui prévaut, parfois les images). Le rapport entre le texte et les images reste parfois énigmatique ou laisse faire des hypothèses de la part des participants. Les éléments textuels présentent les réflexions des registres différents et me semblent parfois se rapporter aux éléments du discours mené par les artistes à différents moments du parcours. Par exemple, dans l'image ci-dessus un court texte sur la première page de la double-page concerne le lien entre la promenade et l'espace dans lequel elle s'effectue, tout en insistant sur sa portée collective et urbaine. Une photo de famille des oies semble jouer de façon humoristique sur cette notion. Un court extrait du questionnaire (d'après mon souvenir) semble se référer plus spécifiquement aux questions posées aux participants en amont du projet. La seconde page de la double-page présente deux textes différents qui n'ont pas forcément du lien avec le premier texte. Le premier (à gauche) se réfère davantage à la question du groupe (et dans ce sens-là est lié avec l'inscription « Nous sommes un groupe de 186 personnes »). L'autre texte traite du lien entre les individus dans la société par la métaphore du réseau de neurones. Les trois images au milieu de la page (deux de réseaux de neurones et une des arbres) semblent illustrer ce lien. Enfin, la dernière page de chaque chapitre est identique pour tous les chapitres et contient le tracé du parcours et l'espace pour les notes.

Ainsi, le road-book devient un support d'expérience du projet qui peut être engagée différemment. Il peut être un document auquel le participant pourra revenir après le projet, comme une forme de souvenir de ce qui a été vécu. Certains éléments de ce road-book renvoient directement aux expériences qui ont ponctué le parcours (le bivouac, le massage des pieds, le passage au-dessus des chemins de fer, les activités effectués). D'autres proposent des éléments de réflexion (les textes, les remarques). C'est au participant de composer à sa convenance le sens qu'il voudrait accorder à ces éléments. Comme Abigaël Lordon, une des membres de La Folie Kilomètre, l'explique, cet élément supplémentaire lors du trajet s'inscrit pleinement dans la volonté de rendre plus explicite la dimension collective de la marche, d'une part, et d'autre part, de souligner l'importance du paysage dans cette démarche :

« C'est de l'écriture dans plusieurs dimensions : dans le petit et dans le grand. Comment tout ce qu'on va vivre, tout ce qu'on va voir, va être au service du paysage qu'on est en train de traverser et de cette aventure collective ensemble ? Cela renforçait alors cette idée-là. Je ne sais pas si on pourrait dire que c'est comme une sorte de bande-son⁵⁴¹ ».

Le road-book sert ainsi comme accompagnement de l'expérience vécue avec le paysage le long du trajet, ou comme son prolongement à sa suite, tout en complétant d'autres manières de vivre l'espace traversé, soit proposées par les artistes (à travers les expériences sensibles), soit émergeant en réciprocité avec les spatio-temporalités des lieux du trajet. Ce road-book reflète également l'intention d'inclure tout le monde. En fonction des moments du parcours, tous les participants n'ont pris part à toutes les expériences sensibles ou, autrement, les participants pouvaient vivre ou accorder l'attention à l'espace traversé différemment. Pour certains ce projet était aussi une occasion ludique de passer un weekend, de faire connaissance ou de se retrouver en groupe d'amis. « Être traversé par les paysages » n'est donc pas une expérience identique en fonction de personnes, voire, s'agit-il toujours d'expérience du paysage pour certains ? « Nommer le paysage », en proposer un souvenir peut ainsi être une manière de l'approcher différemment, par un moyen de représentation, ce qui serait différent de l'expérience vécue sur la durée de la traversée. Je reviendrai à d'autres manières de traiter le paysage dans les sous-parties ultérieures, avec les paroles des acteurs du projet.

En parlant de son approche du projet, Robin Decourcy évoque entre autres la notion de jeu en ce qui concerne la conceptualisation du parcours de la randonnée⁵⁴². Dans ses propres projets, il met en place des strates successives afin que les expériences corporelles, sensorielles et collectives puissent se développer progressivement. Dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » l'artiste a adapté son protocole aux contraintes du parcours (l'intermittence avec d'autres propositions artistiques, les spécificités du territoire, la taille du groupe). Il y avait un autre enjeu – d'accepter le fait que le déroulement classique des expériences sensibles sera modifié. Il souligne que cette décision a été cohérente avec la réflexion commune sur le déroulement général du projet :

« [...] je pense que dans les discussions dès le début et dans la construction de ce projet, on a eu plutôt l'envie de se mettre dans l'état de dérision de nos pratiques. [...] Et nous, de nous mettre en jeu, de plus aller vers un personnage. [...] Donc, c'était jouer un peu une autre chose, c'était remettre

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² Entretien avec Robin Decourcy, *op. cit.*

en question nos pratiques et nous mettre dans un cadre de représentation où on allait se moquer un peu de nous-mêmes et nos manières de travailler⁵⁴³ ».

De la part de l'artiste, il y avait donc une acceptation, de par le format de projet et par la taille du groupe, du fait qu'il fallait réinventer ses façons de faire. Robin Decourcy parle de la « dérision » ou du fait de « se moquer » de ses propres pratiques, ce qui signifie non seulement la flexibilité par rapport à ses propres protocoles artistiques, mais aussi la considération de la spécificité du projet concret sur lequel il est amené à travailler. Il me semble y avoir une considération du collectif des participants, une adresse qui passe par la transformation de sa propre posture en tant qu'artiste. Il ajoute : « [...] il y a eu instinctivement l'intelligence de savoir qu'on allait être dans un état de représentation et qu'il fallait aussi jouer la carte du spectacle un petit peu. Qu'on n'allait pas être suivi par tout le monde. [...] tu ne peux pas demander à 200 personnes d'être traversés, à voir, ça demande encore des années de travail⁵⁴⁴ ». Le terme du « spectacle » renvoie ainsi à l'aspect performatif de certains moments du parcours de la part des artistes, ce qui se traduisait de manière assez concrète lors du projet. Les artistes Robin Decourcy et Mathias Poisson ont surtout travaillé en duo, de par la proximité de leurs pratiques respectives, mais aussi parce qu'ils ont déjà eu l'occasion de travailler ensemble à plusieurs reprises. Dans leur duo, tout en gardant le fil des expériences corporelles, sensorielles et proprioceptives, des fois proposées séparément et des fois organisées ensemble, les artistes ont choisi d'ajouter des éléments de jeu et de fiction pour potentiellement s'adresser à toutes personnes, y compris celles qui ne seraient pas à l'aise avec les expériences sensibles à proprement parler :

« [...] je me caricaturais un tout petit peu. Je ne sais même plus quelle était ma caricature – un peu parano, pas parano mais un peu conspirationniste. Et Mathias, lui, il amenait beaucoup d'éléments de références, de lectures qui sont de la nourriture. Moi j'étais plus sur des anecdotes d'aventures, psychiques, etc. Donc, on voulait jouer avec ces rôles, et agrémenter les marches par cette manière un peu ludique⁵⁴⁵ ».

Les éléments du « spectacle » où les artistes jouent les « rôles » dépassent les limites de l'accompagnement (comme aurait été le cas dans la version classique de leurs projets) et mettent les participants dans des situations plutôt ludiques. C'est ce que Mathias Poisson confirme également, en évoquant la contamination de pratiques et la volonté de laisser le projet évoluer aussi de son propre gré, ne pas contrôler ce qui va se former tout au long du trajet :

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Ibid.*

« [...] notre stratégie était de volontairement ne pas chercher à ce que nos propositions soient entendues par tout le monde. C'est-à-dire, d'accepter que des gens n'entendent pas et ne cherchent même pas à suivre notre proposition. Et pour ça pour nous c'était important de pas être inquiet sur la contamination, c'est-à-dire, se dire qu'il y a des gens qui vont donner envie à d'autres gens de faire les choses, se dire qu'il y aura des participants qui vont faire les choses un matin mais pas l'après-midi. [...] on n'avait pas l'inquiétude de toucher tout le monde et en même temps ça a bien pris, ça a marché, à plein de moments tout le monde était là⁵⁴⁶ ».

Ainsi, les manières de faire des artistes se rencontrent avec la situation d'un projet et des personnes concrètes. Il est autant question de reconsidérer ses propres pratiques que de voir en quoi cette remise en question pourrait avoir une portée pour une expérience collective. Ce qui me semble pertinent de retenir également de cette posture est la manière dont la présence collective se développe. Mathias Poisson parle du fait d'« être là » dans le sens du collectif, en pointant potentiellement aux façons de se retrouver ensemble en mouvement, à travers les expériences proposées. La question du groupe et les modalités des expériences collectives sont au cœur des protocoles des artistes. De surcroît, la présence collective permet également de questionner les manières dont le paysage émerge dans la traversée ou comment le territoire peut potentiellement se former sur la durée du parcours. La façon dont le groupe se meut avec l'espace permet d'approcher le paysage du point de vue expérientiel. Les relations que le groupe établit dans la traversée permettent d'entrevoir sa dimension territoriale. Ces considérations feront objet d'une analyse dans le dernier chapitre.

En parlant de la dimension collective du projet (qui comptait le jour de départ 130 participants), Mathias Poisson indique l'importance de la prise en compte du nombre de participants du point de vue du contenu des expériences et de leur faisabilité :

« [...] la dimension collective était très importante parce qu'il fallait vraiment créer des situations de groupe, des jeux, des interactions. On y a beaucoup réfléchi pour que les jeux soient faisables, pas trop difficiles mais intéressants. C'est toujours une négociation parce qu'une chose trop facile s'épuise très vite. Une chose trop compliquée - et on n'arrive pas à entrer dedans. Donc, il faut trouver une place juste⁵⁴⁷ ».

Il y a donc un questionnement sur l'équilibre entre ce qui est de l'ordre du sensible, du corporel, de la perception sensorielle et de la mise en mouvement et les interventions qui relèvent plus de l'ordre du jeu, s'adressent au collectif dans sa totalité. Mathias Poisson et Robin Decourcy qui ont été les guides du groupe sur les deux jours,

⁵⁴⁶ Entretien avec Mathias Poisson, *op. cit.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

ont décidé de varier leurs propositions et de concevoir des expériences des intensités différentes sur le plan corporel et sensoriel en fonction des lieux et des moments du projet :

« [...] on a essayé de choisir avec Robin des exercices ou des propositions adaptés à chaque endroit et on voulait que ce soit progressif. Par exemple, ce que Robin a proposé le dimanche après-midi avec cette danse collective, nous ne pourrions pas le proposer au début. Cela nous paraît compliqué, parce que les gens ne se connaissent pas. Mais progressivement oui. Donc, on pense cette progression sur les deux jours, y compris la nuit⁵⁴⁸ ».

La dynamique du groupe a également été un facteur déterminant dans la conception de l'enchaînement des propositions. L'idée de « progression » dont parle Mathias Poisson peut ainsi être pensée à deux niveaux – une progression sur le plan expérientiel et sur le plan relationnel. D'après mon propre vécu, cette progressivité des propositions a pu effectivement avoir du sens dans le parcours. Je n'ai pas participé aux expériences de nuit, mais la deuxième journée de la marche m'a semblée contenir davantage d'expériences sensibles qui pouvaient s'appuyer sur une connaissance plus intime entre les personnes, comme la danse mentionnée par Mathias Poisson. Il ne me serait toutefois pas possible de dire si tel fut le constat pour tous les participants du projet ou si tous les participants ont pu vivre cette progression de la même façon.

Robin Decourcy souligne également la nécessité d'une approche temporisée à ce qui va être proposé aux participants, afin qu'une certaine manière d'être présent à l'espace et à son propre corps puisse se former chez chacun des participants :

« Et je pense que c'est de ma responsabilité d'avoir des procédés par strates, c'est ce qui se passe dans mes Trek Danses⁵⁴⁹, - par strates évolutives, sensibles, afin que les corps soient tous aspirés par une expérience. Où les os, les organes, tout le corps, le corps nerveux, tout aide à commencer à être libéré, pouvoir commencer pour pouvoir plus accéder à ces endroits qui ne sont pas de l'ordre du théâtre. Et c'était peut-être, pour moi, une des difficultés à l'intérieur de ce projet, c'est de pouvoir mettre tout un travail qui est somatique en place. Et mettre un travail somatique en place à 200 personnes n'est pas facile, surtout qu'on mélangeait avec d'autres pratiques⁵⁵⁰ ».

Robin Decourcy évoque une difficulté qui peut être celle de la représentation, en évoquant la métaphore du « théâtre ». Cela me semble rejoindre les termes de « spectacle » et de « rôle » évoqués précédemment. La question qui se pose pour lui est de pouvoir amener les gens à avoir une expérience progressive, afin qu'ils puissent être « libérés » corporellement et sensoriellement. Il parle du fait d'être « aspirés » par une

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ J'expliciterais cette notion ultérieurement.

⁵⁵⁰ Entretien avec Robin Decourcy, *op. cit.*

expérience pour possiblement insister sur la tension entre ce qui relève du jeu, du théâtre et ce qui peut attester d'une présence ouverte à son corps et à l'espace. J'ai abordé précédemment les manières dont la disponibilité peut se former en mouvement et en relation avec l'espace environnant et les autres. Dans mon hypothèse, les termes « libéré » et disponibilité peuvent être mis en parallèle, sans que l'artiste utilise ce deuxième. Si les deux semblent se rapporter à une présence incarnée et ouverte du sujet sentant à l'espace, une nuance est à introduire. Le terme « libéré » semble indiquer un degré plus élevé d'intensité d'ouverture. Toutefois, il me semble que dans cet extrait il est possible de parler d'une volonté de faire émerger un état de corps renouvelé dans l'ouverture à ce qui entoure le participant. Mais la difficulté de ce processus est également évoquée dans le contexte d'un groupe d'une taille importante et aussi en fonction de personnes. Mathias Poisson parle des expériences qui peuvent être « déstabilisantes⁵⁵¹ » pour certains participants. Les expériences sensibles, pour lui, peuvent « toucher parfois les choses personnelles, de la pudeur, de la honte, de se mettre en représentation, changer ses habitudes, fermer les yeux dans la rue ou bien mettre des bouchons d'oreilles - il y avait plein de choses qui peuvent inquiéter des gens⁵⁵² ». Il y a donc toute une palette de choses qui peuvent déranger, mettre mal à l'aise, contraindre le participant du projet. Cette ouverture, ou libération dans les mots de Robin Decourcy, sur le plan corporel et sensoriel n'est donc pas une expérience évidente ou celle qui arrive facilement, même si le protocole est construit de façon à l'amener. Cela explique la nécessité de trouver d'autres formes d'adresse sur la durée du projet.

Cette réflexion sur les manières d'amener un certain état de corps, de proposer une expérience sensible de l'espace soulève implicitement la place du paysage dans ce projet et les façons dont le paysage peut être abordé. J'ai suggéré auparavant que l'une des principales approches du paysage dans ce genre de projets serait celle par une expérience corporelle et sensori-motrice, comme une manière située et relationnelle, en mouvement, d'être présent à l'espace. En effet, cette considération semble également émerger dans les protocoles des artistes. Quand Mathias Poisson explique la mise en œuvre de leurs propositions, il insiste sur l'importance des qualités et des spatialités des espaces traversés : « Il y a des lieux où l'on marche tous à la file indienne. On ne peut pas proposer la même chose que quand on est tous côte à côte. Quand on s'est mis pieds nus, par exemple, qu'on marchait tous. Il y a des lieux qui nous inspirent des

⁵⁵¹ Entretien avec Mathias Poisson, *op. cit.*

⁵⁵² *Ibid.*

propositions⁵⁵³ ». Dans notre entretien, Mathias Poisson n'a pas explicité chacun de ces moments. Pour avoir participé au projet moi-même, je souhaite mettre en avant l'hypothèse selon laquelle chacun des exemples mentionnés soulève des relations spécifiques entre l'espace et le groupe. Nous avons marché en file indienne le long des autoroutes ou sur les sentiers étroits, car la largeur du chemin ne permettait pas une autre configuration du mouvement. Nous avons marché pieds nus dans un vaste champ qui a également inspiré des exercices collectifs. D'une part, les artistes pensent avec le paysage au niveau du protocole, de la projection – « lieux qui [...] inspirent les propositions ». D'autre part, il y a ce qui peut se produire dans la présence du groupe dans ces espaces. Ainsi, les formes et les qualités des espaces sollicitent non seulement la consistance des propositions, mais aussi la forme du groupe, et donc les façons d'être présent à l'espace collectivement. Le lien entre le paysage, le mouvement et la dimension collective de la présence peut se lire dans ce sens-là.

Toutefois, comme il est difficile d'assurer une présence pleine de tout un chacun à l'espace durant tout le projet, d'autres enjeux émergent qui me semblent travailler tout autant la question du paysage. J'ai mentionné auparavant le recours au jeu dans les expériences proposées. Robin Decourcy soulève cet aspect en témoignant que « les gens étaient réceptifs. Il y avait un côté plaisant, touristique, comique, et puis il y avait un arrière-fond où les gens sentaient qu'il y a un engagement qui posait d'autres questions⁵⁵⁴ ». L'engagement dont parle l'artiste peut se lire à deux niveaux. Il est question d'expérience vécue d'une part, en tant qu'une complexité sur le plan corporel, sensoriel et relationnel. D'autre part, nous pourrions nous demander s'il n'y aurait pas une tension entre ce qui est de l'ordre du jeu et d'une présence politique. Nous sommes un grand groupe qui traverse un territoire. En y marchant, il se passe quelque chose qui irait au-delà de notre présence sur la durée du projet. Dans mon hypothèse, la dimension politique touche aux questions suivantes : comment pouvons-nous être présents dans un certain territoire en tant que groupe ? Qu'est-ce que le fait d'y marcher apporte, pourquoi c'est important de le parcourir ? À cet égard, le projet « Attention à la marche ! » est à mettre en parallèle avec d'autres manières de parcourir le même territoire périurbain, ses usages et ses pratiques. Pour aller plus loin, dans cette optique-là, cette traversée s'inscrirait davantage dans l'hypothèse territoriale que j'ai émise, et avec cela, aborderait la portée que cette présence représente pour les autres personnes qui ne font pas partie de ce groupe. J'y reviendrai.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ Entretien avec Robin Decourcy, *op. cit.*

Pour traiter la question du collectif dans les protocoles des artistes, je souhaite m'attarder sur les propositions du groupe La Folie Kilomètre qui a travaillé davantage sur l'accueil et l'accompagnement des participants. En ce qui concernait le rôle de ce collectif artistique dans « Attention à la marche ! », il s'agissait de s'occuper des moments qui engageraient le groupe sur les temps de pause ou de rencontre : « Nous, c'était de mettre les gens en état au début, de faire la fin, de s'occuper des temps de repas, de temps du bivouac, de faire le road-book. C'était les temps de la convivialité. Comment ça crée un tout, qu'il y a du sens qui est cohérent qui fait sentir les gens dans un même univers⁵⁵⁵ ». L'intention des artistes était donc de créer un contexte général pour les participants qui ferait que les gens puissent se sentir faire partie du collectif, aux côtés des propositions sensibles ou narratives. Dans l'approche de La Folie Kilomètre, il y a à la fois la considération de l'individuel et du collectif. Ils souhaitent « s'adresser à chacun, [...] pouvoir accueillir chaque personne individuellement. Ce qui fait que même si c'est un grand groupe, chacun se sent faire partie de ce groupe d'une manière ou d'une autre⁵⁵⁶ ». Selon Abigaël Lordon, l'enjeu se situe pour eux dans l'écriture du projet et la réflexion autour de son protocole. Toutefois, une grande place est réservée à ce qui va effectivement se développer tout au long du projet, que ce soit du côté des relations formées entre les personnes ou l'évolution de l'expérience collective par rapport à l'espace traversé :

« Je pense qu'il y a une idée de ce qu'on partage, comment chacun réagit aussi par rapport à ce qui est proposé. Il n'y a rien d'obligé, comment chacun réagit, comment on fait avec. Cela nous semble important, c'est une nécessité aujourd'hui, quelle relation on a les uns par rapport aux autres. On a envie de travailler ça à travers le paysage, l'espace⁵⁵⁷ ».

Ainsi, l'enjeu devient double – il y a d'un côté le protocole du projet qui prévoit les situations collectives et les façons dont le partage entre les participants puisse s'effectuer. De l'autre côté, l'évolution du groupe se passe en relation avec le paysage. Dans les paroles de l'artiste, la nature relationnelle du paysage est soulignée – ce n'est pas un décor, mais un élément intégral de l'expérience partagée, voire, sa condition.

En vue de ce qui a été évoqué auparavant concernant les modalités de protocoles et les intentions des artistes et des commanditaires, le lien entre une présence collective et le paysage devient une des pistes de réflexion structurantes autour du projet « Attention à la marche ! ». Par extension, cette même considération de paysage permet

⁵⁵⁵ Entretien avec Abigaël Lordon, *op. cit.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*

de réfléchir sur les manières d'expérimenter collectivement ou de former un territoire, sur une échelle temporaire, ou de s'inscrire dans les dynamiques plus générales d'une pensée territoriale. Dans ce qui suit, je souhaite m'attarder davantage sur la question du paysage qui devient apparente à travers ce projet.

3.2.7. Quel(s) paysage(s) dans « Attention à la marche ! » (et au-delà) ?

Je souhaite brièvement récapituler sur les diverses acceptations du paysage énoncées à un moment ou un autre dans cette sous-partie, pour ensuite les analyser plus profondément.

Comme j'indique l'expérience vécue comme un fondement pour la définition du paysage dans le cadre de projets étudiés, la première définition de ce dernier que je mets en avant est celle de l'expérience vécue et située en mouvement et en relation avec les espaces traversés et avec les autres. Cette expérience est concrète, elle est vécue avec la matérialité de l'espace, le temps, les relations, les intensités, les atmosphères, etc. L'aspect collectif en ferait partie, par le mouvement du groupe, par les façons dont il s'inscrit dans les espaces et par les relations formées au gré du chemin avec l'espace et les autres personnes. Je m'attarderai plus particulièrement sur son analyse avec les paroles des participants.

Une autre définition du paysage serait celle où ce dernier peut être considéré comme un territoire fabriqué. Pour rappel, cette définition s'appuie sur les formes et les manières d'organisation d'espace qui peuvent servir à un groupe, à une communauté. Le mot « fabriqué » indique que le paysage dans ce sens-là est produit, il résulte des façons de penser et de vivre l'espace. Il y a une intentionnalité. Comme je l'ai remarqué, en vue des cadres respectifs politiques, conceptuels et temporels dans la continuité desquels s'inscrit le projet « Attention à la marche ! », l'échelle territoriale du paysage devient plus importante en termes du temps et de son étendu. La dimension politique du paysage doit être évoquée de manière apparente.

En lien avec cette deuxième définition, la troisième approche au paysage dans le cadre non seulement du projet « Attention à la marche ! », mais également en lien avec les actions menées sur le territoire périurbain bordelais (à la fois institutionnelles, comme les actions de Bordeaux Métropole, mais aussi associatives, comme notamment le Sentier des Terres Communes de Bruit du Frigo), permet de l'étudier comme pratique culturelle et, en fonction de situations et des intentions, comme instrument de pouvoir. Nous avons vu, par exemple, que de la part des commanditaires du projet, ainsi que par

rapport aux cadres dans lesquels le projet « Attention à la marche ! » s'inscrit, une volonté est exprimée de travailler sur l'image qui est renvoyée par le paysage métropolitain (et le terme « paysage » est aussi employé au pluriel pour potentiellement insister sur la diversité du périurbain bordelais). À travers la manière dont le paysage est représenté, il peut être approché comme une pratique culturelle, contribuant également à la « culture métropolitaine » mentionnée précédemment (une notion vers laquelle je reviendrai davantage dans le dernier chapitre). Le paysage comme pratique culturelle doit tout d'abord être considéré à partir de sa représentation par les discours ou par les images, et dans ce sens-là le paysage pourrait devenir un instrument de pouvoir (dans le sens de William J. T. Mitchell). La question qui se pose est la suivante : Quelle est l'image de paysage véhiculée et comment cela transforme-t-il ce paysage, sa perception, ses usages et ses pratiques ? Le paysage deviendrait une entité en constant devenir - façonné par ses acteurs, traversé par les habitants, perçu, mais aussi transformé, voire effacé dans certains endroits. La considération du paysage en tant que pratique culturelle signifierait ainsi la fragilité des espaces et des pratiques. Les actions menées par certains acteurs du territoire peuvent engendrer l'exclusion des uns et la domination des autres, même si la volonté de départ ne se situe pas là. Par exemple, en mentionnant les tracés du Sentier des Terres Communes, Yvan Detraz parle de l'épaisseur (il n'y aurait pas seulement la ligne du sentier, le sentier c'est aussi tout ce qui entoure cette ligne) qui peut se réduire, disparaître, devenir autre chose⁵⁵⁸. La dimension politique du paysage, comme je viens de l'évoquer, est ainsi inhérente au projet « Attention à la marche ! », surtout si ce projet doit être replacé par rapport à la continuité institutionnelle, conceptuelle et perceptive qui se produit sur le territoire de son effectuation. Je reviendrai à quelques exemples dans le dernier chapitre en traitant conjointement les notions de paysage métropolitain et de territoire. Pour compléter, il me semble possible de traiter la dimension politique du paysage à travers les questions qui se rapportent plus particulièrement à l'échelle du projet « Attention à la marche ! ». En tant que participants, nous sommes là dans le cadre d'un projet sur un territoire avec les dynamiques déjà en place. Comment pouvons-nous le traverser, l'appréhender ? Comment cette présence collective et sensible contribue-t-elle au tableau plus large de problématiques liées à ce territoire ?

La dimension politique du paysage soulève également la question de l'attention (dans le sens de la qualité attentionnelle du paysage telle qu'elle est discutée par Jean-Marc Besse). De ce fait, comment porter collectivement attention au paysage ? Le

⁵⁵⁸ Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

questionnement sur la qualité relationnelle du paysage et les questions d'inclusion et d'exclusion s'ajoutent à cette réflexion. Avec les pratiques et les usages qui se développent sur le territoire bordelais, qui a un accès prioritaire au paysage, qui en est exclu ? Cette dimension se présente comme un enjeu sur une échelle métropolitaine et temporelle plus longue pour les acteurs du territoire, mais aussi pour tout un chacun qui le parcourt, et peut être discutée à l'échelle du projet « Attention à la marche ! ». La question du commun du paysage, enfin, peut compléter la réflexion dans cette optique-là. Plus globalement, comment pouvons-nous partager le paysage (autant dans l'expérience de celui-ci que dans sa considération et ses usages) ? Je vais m'attarder sur chacune de ces pistes dans le développement qui suivra.

3.2.8. Paysage métropolitain – volontés des commanditaires

Aussi bien dans l'appel aux projets pour le festival « Été Métropolitain », que dans l'expression des besoins des commanditaires du projet « Attention à la marche ! », l'idée était de passer par les paysages divers de la métropole, pour fournir une vision « exhaustive » des territoires traversés⁵⁵⁹. Clotilde Pascaud remarque que généralement la tâche de la métropole est de valoriser les paysages davantage naturels ou patrimoniaux. Toutefois, avec le projet « Attention à la marche ! » qui hérite des trajets des Randonnées Périurbaines de Bruit du Frigo, il a été décidé de bouger ces lignes⁵⁶⁰, tout à la fois en soulignant l'importance de l'approche artistique dans l'appréhension de la diversité des paysages afin de « faire découvrir le territoire tel qu'on ne le connaît pas, même si on connaît les sites dans lesquels la proposition s'inscrit⁵⁶¹ ». De la part des commanditaires, il y a donc une considération du renouveau que l'implication des artistes peut amener à la perception du territoire.

Il est important de remarquer que dans les paroles de la commanditaire, ou encore dans les documents publicitaires du festival (livret, appel, etc.) le terme de paysage est employé au pluriel, et s'associe souvent à une vision métropolitaine : « La métropole valorise aussi les différents paysages métropolitains, elle invite à venir les découvrir, par la marche ou pas forcément, mais en tout cas elle souhaite initier la mobilité⁵⁶² ». Selon la commanditaire, la métropole souhaite ainsi inciter les gens à se déplacer dans le territoire bordelais, ce qui peut être fait autant à pied que par d'autres

⁵⁵⁹ Entretien avec Clotilde Pascaud, *op. cit.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Ibid.*

moyens (vélo, transports en commun). Cette volonté se rapproche d'une vision de paysage comme pratique culturelle, car une certaine image du paysage de la métropole se construit. Ainsi, il me semble que dans la vision métropolitaine la dimension représentative du paysage s'associe à sa dimension expérientielle. Cette posture me semble se retrouver en écho avec le postulat d'Yvan Detraz sur le développement de la culture métropolitaine basée sur les pratiques du territoire périurbain. L'approche du paysage comme pratique culturelle (dans le sens de sa représentation) semble ainsi aller de pair avec l'incitation de l'expérimenter de la part des commanditaires. Une construction discursive entre en jeu qui véhicule une image du paysage et semble se croiser avec une approche du paysage comme un territoire en train d'être fabriqué (du point de vue de pratiques et des usages qui s'y développent, et qui peuvent être aussi liés aux intentions qui entourent leur développement).

En vue des propos exprimés par la commanditaire concernant le projet « Attention à la marche ! » et du cadre général de son inscription, il me semble ainsi possible d'associer ces deux approches au paysage (paysage comme territoire fabriqué et paysage comme pratique culturelle). Il importe toutefois de souligner les limites qui peuvent entourer ces considérations, notamment en ce qui concerne l'instrumentalisation du paysage. J'ai auparavant mentionné le basculement qui peut s'opérer entre le paysage comme pratique culturelle et comme instrument de pouvoir culturel, théorisés par Catherine Grout et Monique Toublanc. Le développement d'une certaine image et de certaines actions institutionnelles ou associatives sur le territoire bordelais, n'exclurait-il pas ses autres possibles usages ou usagers (tant humains que non-humains) ? Jusqu'où la vision métropolitaine du paysage et les actions y liées (y compris les projets d'aménagement territorial comme la création de parcs, etc.) peut-elle aller sans entraver ainsi le commun du paysage ? Dans le cadre d'« Attention à la marche ! », à travers les paroles des commanditaires, la volonté semble transparaître de proposer une image du paysage accessible, attractif dans sa spécificité qui relève du périurbain, d'inciter le plus grand nombre à le parcourir et l'explorer. Ce positionnement, d'une part, favorise les pratiques qui peuvent se développer dans un territoire concret. D'autre part, cela peut amener, sans qu'une intention soit initialement là, à la surfréquentation du paysage, et aux pratiques qui peuvent mener à l'exclusion de certains, ce qui, à son tour, peut notamment impacter le commun du paysage. Pour compléter cette réflexion, je souhaite m'adresser au positionnement d'Yvan Detraz sur le paysage périurbain, notamment à travers le projet du Sentier des Terres Communes.

Le paysage est fortement présent dans la réflexion de l'architecte, notamment à travers la revalorisation et la requalification de ce qu'il appelle les délaissés urbains. Yvan Detraz identifie le potentiel paysager de ces lieux, à la fois naturel et sociétal. En caractérisant ces délaissés comme « des endroits où la nature pouvait tranquillement s'épanouir⁵⁶³ », il insiste sur le fait que « [...] c'était des lieux, des sortes d'espaces de liberté totale, mais pour tout le vivant, l'homme compris⁵⁶⁴ ». La consistance et les qualités de ce territoire semblent conditionner, selon Yvan Detraz, l'approche qui doit être appliquée :

« Il faut surtout pas les toucher, en termes de paysage, en termes de projet, urbain ou projet de paysage, il faut surtout pas les toucher. Il faut les protéger, il faut les sanctuariser quelque part, il faut faire en sorte qu'on les connecte les uns aux autres parce que la question du réseau, de la fluidité et de la connexion entre chacun de ces espaces, elle est cruciale⁵⁶⁵ ».

Yvan Detraz souligne la capacité du paysage de créer la continuité du territoire, et ce, également à travers les usages et les pratiques de différents groupes et sur des temporalités différentes, et les façons de s'en approprier. Ainsi, le caractère même de divers espaces de la métropole appelle une posture attentive au paysage, qui dans ce sens-là peut rejoindre la réflexion sur le paysage comme milieu attentionnel selon Jean-Marc Besse que j'ai cité auparavant. C'est alors ce constat et conviction qui sous-tendent le projet du Sentier des Terres Communes. *A posteriori*, Yvan Detraz reconnaît son appellation paysagère, de par sa posture attentive envers le paysage : « [...] au final, effectivement, je construis rien ou de toutes petites choses, et en fait les Terres Communes – c'est un vrai projet de paysage⁵⁶⁶ », ainsi que de par l'accent sur le caractère dynamique et évolutif du paysage : « Les terres communes doivent demeurer en mouvement et ménager une place à l'imprévu. Il ne s'agit donc pas d'éradiquer la friche mais au contraire de l'accompagner dans son processus, et de considérer le phénomène de friche comme pouvant générer un paysage⁵⁶⁷ ». Ainsi, son approche consiste dans le fait de ne pas transformer, laisser évoluer (autant le vivant incluant non seulement les humains que les usages, les pratiques, même illicites, etc.), et, potentiellement, proposer de nouvelles manières d'habiter le territoire. Le projet « Attention à la marche ! », à son échelle, s'inscrirait dans la continuité de ces manières de proposer une habitation du territoire, dans sa dimension expérientielle et collective. Comme l'exprime Jean-Marc Besse dans son ouvrage *La nécessité de paysage*,

⁵⁶³ Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ Detraz, Y., *Zone sweet zone*, *op. cit.*, p. 156.

« [h]abiter n'est pas d'abord fabriquer, produire, construire, mais plutôt se placer dans la durée particulière de l'usage et du soin des choses et des lieux où nous vivons⁵⁶⁸ ». Dans la manière dont l'architecte Yvan Detraz approche le paysage périurbain nous pouvons lire l'idée implicite du « soin ». Il appelle à « accompagner » la friche, ce qui diffère de l'appropriation ou de la transformation. Dans les mots de Jean-Marc Besse ou dans l'idée d'« accompagner » exprimée par Yvan Detraz il n'y a pas d'indication quant au commun qui peut s'en dégager. Le philosophe parle des façons d'habiter, et l'architecte des manières de porter attention au paysage. Toutefois, au vu de ces positionnements, il me semble possible d'entrevoir un commun qui est susceptible d'avoir lieu. Il ne s'agirait pas d'un seul et même commun, ainsi qu'il ne s'agira pas des mêmes temporalités de ce commun. Ainsi, ce commun possible peut être traité à l'échelle d'un projet concret (comme « Attention à la marche ! »), sur une temporalité plus courte, mais aussi à l'échelle plus longue en fonction des intentions, des postures, des situations et des pratiques qui peuvent être adoptées par les différents acteurs du territoire périurbain (habitants, acteurs institutionnels, acteurs associatifs). Je propose ainsi d'aborder quelques perspectives sur la notion de commun, afin de comprendre de quel commun il peut s'agir dans le cadre du projet « Attention à la marche ! ».

3.2.9. Le commun du paysage

Dans l'éditorial du numéro 33 des *Carnets de paysage* intitulé « Paysages en commun », le philosophe Jean-Marc Besse explicite les enjeux qui entourent la relation entre le paysage et le commun. Ainsi, il propose d'aborder ce rapport à partir de trois questions :

- « En quoi le paysage peut-il être considéré comme faisant partie de ce qu'on appelle les biens communs ? »
- « En quoi le paysage relève-t-il de l'interrogation politique sur la constitution de ce qu'on appelle le commun ? »
- « En quoi le paysage engage-t-il la question de la possibilité d'un monde commun ?⁵⁶⁹ »

⁵⁶⁸ Besse, J.-M., *La nécessité de paysage, op. cit.*, p. 54.

⁵⁶⁹ Besse, J.-M., « Paysages en commun », *op. cit.*, p. 6.

Ainsi, le champ lexical du commun apparaît à travers trois dénominations : « biens communs », « commun », « monde commun ». Les trois peuvent avoir des intersections à travers les manières de faire et les manières d'être.

Penchons-nous sur la considération du paysage en tant que bien commun, donc, sur la première question posée par le philosophe. Il peut y avoir plusieurs approches convergentes quant à l'attribution d'une telle qualité au paysage. En s'appuyant sur les travaux de la politologue américaine Elinor Ostrom, Jean-Marc Besse met en en avant l'idée de « ressources communes » où celles-ci peuvent être considérées à la fois comme « accessibles à tous (non exclusives) et rivales (l'usage de la ressource par un acteur peut défavoriser les autres)⁵⁷⁰ ». La question principale qui se pose est ainsi la gestion de ressources par les acteurs impliqués de façon que ces ressources puissent devenir « communes », comme elles ne le sont pas « par nature⁵⁷¹ ». Ainsi, c'est le statut juridique de la ressource qui fait que celle-ci peut être « bien commun » : « [...] ce ne sont pas les propriétés intrinsèques de cette ressource, mais son statut juridique et le régime de gouvernement dans lequel elle est prise en charge⁵⁷² ». La conclusion que tire Jean-Marc Besse, situe les biens communs au croisement de trois aspects : « ressource (naturelle, humaine), un ensemble de droits et d'obligations pour les utilisateurs de cette ressource, et un mode de gouvernance⁵⁷³ ». Il y a donc une considération collective impliquée dans la réflexion sur le bien commun, ainsi que sur sa nature non-exclusive et non-appropriable. De cela découle l'hypothèse du philosophe selon laquelle il est important de « reconnaître l'existence de besoins humains et de valeurs qui dépassent la simple considération de la propriété exclusive⁵⁷⁴ », la dichotomie entre le privé et le collectif devenant ainsi une des pistes principales dans la réflexion autour de l'accès aux ressources qui répondrait à ces « besoins humains ».

À partir de ces arguments, Jean-Marc Besse se pose la question : En quoi le paysage pourrait faire partie des biens communs ? Sa première réponse résonne avec l'une des définitions du paysage citées ici où le paysage est compris comme une rencontre avec le monde dans la multiplicité de ses aspects sensoriels, corporels et émotionnels. Cet événement créerait des conditions pour un surgissement d'une certaine expérience du monde. L'articulation entre paysage et commun se ferait à l'endroit où

« Le paysage correspond à l'ensemble des contacts sensibles (visuels, olfactifs, sonores, tactiles) que nous avons avec le monde environnant. [...]

⁵⁷⁰ *Idem.*

⁵⁷¹ *Idem.*

⁵⁷² *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷³ *Idem.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

L'expérience sensible des paysages fait partie des biens communs, au sens rigoureux du terme : elle est non exclusive (chacun peut y avoir accès) mais elle est rivale, et donc se pose effectivement la question d'une politique du sensible, c'est-à-dire d'une réflexion sur l'organisation des conditions sensorielles de l'existence collective et individuelle de l'humanité⁵⁷⁵ ».

Dans cette citation, plusieurs aspects relatifs au commun et au paysage en tant qu'expérience, surgissent. C'est la nature de l'expérience que nous avons avec le monde, ce qui fait que cette relation peut apparaître en tant que paysage. Le paysage comme relation serait de nature non-appropriable (dans le sens de possession exclusive). Ce serait une des conditions qui permet de considérer le paysage comme « bien commun ». Jean-Marc Besse revient au couple de notions se référant au bien commun : accessible et rival. Ainsi, pour lui, le paysage est à la fois accessible et rival, car la qualité d'une relation sensible peut être variable, ce qui pose la question d'« une politique du sensible », notamment dans le sens des relations qui peuvent s'instaurer entre les individus du point de vue de la sensorialité. Cette formulation impliquerait les manières de faire et de concevoir qui contribuent à cette rencontre immédiate qu'est le paysage.

Deuxièmement, selon le philosophe, le paysage ferait partie des biens communs dans une perspective historique et prospective, comme une « expression de l'histoire humaine⁵⁷⁶ » (par exemple, comme patrimoine), et comme une « ressource pour le futur⁵⁷⁷ » (comme une ressource prospective dans une perspective historique). Enfin, la réflexion sur le paysage en tant que bien commun s'articule autour du concept des « terres communes » ou « des terres qui sont accessibles à un usage commun, collectif, même si les usagers ne sont pas propriétaires de ces terres⁵⁷⁸ ». Il s'agit plus particulièrement des droits d'usage⁵⁷⁹. Parmi ces usages communs, Jean-Marc Besse cite la promenade, ou le passage, ce qui soulignerait l'usage non-exclusif du paysage. Toutefois, si selon cette définition la promenade fait partie des usages que le philosophe nomme « non-exclusifs », certaines situations font un contrepoint à cette conviction et permettent d'introduire les nuances dans les manières dont les droits communs peuvent être exercés. La surfréquentation d'un sentier, par exemple, peut amener à l'exclusion des habitants de ce sentier, ou du moins, à la transformation de leurs modes de vie, aux amenuisements de leurs territoires. Ces situations peuvent être temporaires et avoir des

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷⁷ *Idem.*

⁵⁷⁸ *Idem.*

⁵⁷⁹ *Idem.*

échelles différentes, toutefois, il est important d'en tenir compte. Dans cette optique, l'appellation « terres communes », telle qu'elle est définie par Jean-Marc Besse, tout en ayant une portée favorable en termes d'institution d'un commun, doit également être regardée sous le prisme de ces situations concrètes.

Une comparaison s'invite entre le concept des « terres communes » introduit par Jean-Marc Besse et la définition donnée à ce terme par Yvan Detraz dans le cadre de son projet du Sentier des Terres Communes. De surcroît, il s'agit de comprendre en quoi concrètement les usages de ces terres (dans le cadre du Sentier des Terres Communes) peuvent être considérés comme communs et non-exclusifs, y compris dans le cadre d'« Attention à la marche ! ». Également, au vu de ce qui vient d'être évoqué, il importe de voir les situations ou les temporalités où le commun peut ne pas avoir lieu, malgré l'intention initiale d'en favoriser un. Je reviendrai sur la définition des terres communes très prochainement dans cette partie. Je développerai également les nuances dans les façons dont un commun peut apparaître, ou ne pas apparaître, dans le projet « Attention à la marche ! » et son cadre élargi dans le chapitre IV, en me basant sur cette définition.

La deuxième question posée par le philosophe – « En quoi le paysage relève-t-il de l'interrogation politique sur la constitution du commun ? » - positionne le paysage du côté de l'action éminemment politique et collective, qui relève des manières de « faire commun » ou « agir en commun⁵⁸⁰ ». Le commun est pris ici dans sa dimension processuelle qui « passe par la formulation collective de règles et de modèles de gouvernement : délibération, participation, association, coproduction⁵⁸¹ ». A cet égard, trois perspectives sont importantes : qui fait le commun ; où ; de quelle façon. Selon Jean-Marc Besse, « [l]a réflexion sur l'institution du commun n'est pas séparable de la description des lieux et des expériences qui se mènent dans ces lieux pendant un temps donné⁵⁸² », en faisant alors du paysage un « lieu du commun⁵⁸³ ». Le philosophe propose quelques exemples non-limités des configurations des lieux qui peuvent tout particulièrement nourrir la réflexion sur le commun, comme les jardins partagés ou les ZAD (zones à défendre). Ces lieux initient une réflexion sur leurs acteurs qui sont les habitants, et sur leur usage collectif par la communauté, en mettant en avant le faire et le comment du faire, ou « combiner l'action sur un espace et l'interaction au sein du

⁵⁸⁰ *Idem.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁸² *Idem.*

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 11

collectif⁵⁸⁴ ». L'auteur met l'accent sur le caractère situationnel du commun, ainsi que sur la nature des actions qui soutiennent ce processus, et sur la temporalité lui propre. Dans ce sens, cette vision de l'articulation entre paysage et notion de commun, ne serait pas totalement séparable de la première exposée ici. Je pense particulièrement en termes d'usages communs du paysage et leur caractère non-exclusif, ce qui soulève la question du « faire ensemble » et du « faire avec », même s'il ne s'agit pas toujours des manières de gérer le paysage.

La troisième perspective sur le commun du paysage passe par la considération de ce que Jean-Marc Besse appelle le « monde commun ». À cet égard, le paysage est défini au-delà de l'expérience qui en est faite par les personnes ou de sa construction en tant que faire ensemble. Le paysage en tant que monde commun prend en compte la totalité de la réalité physique du paysage qui inclut autant les êtres humains, que les non-humains, en devenant ainsi un milieu, selon le philosophe : « Le paysage n'est pas seulement le choc et l'événement de l'horizon, il est aussi l'expérience du monde commun des humains et des non-humains : le paysage est leur milieu commun⁵⁸⁵ ». Dans cette troisième acceptation du commun du paysage Jean-Marc Besse souligne particulièrement la nécessité d'une telle considération et appelle à une « cohabitation », à une posture où le « avec » devient le maître-mot de l'agir⁵⁸⁶.

Revenons maintenant au Sentier des Terres Communes pour analyser en quoi le paysage, comme expérience et comme territoire fabriqué, peut être structurant afin d'assurer le caractère commun de ce premier. Si nous nous adressons à la première acceptation du commun du paysage exprimée par Jean-Marc Besse, je pense plus particulièrement à l'expérience, aux usages et aux pratiques se produisant sur le Sentier. Les « terres communes » dont parle Yvan Detraz et les « terres communes » telles que définies par Jean-Marc Besse peuvent être mises en parallèle par les pratiques et les usages qui y existent, notamment la marche. Souvenons-nous que dans la réflexion d'Yvan Detraz les terres communes sont communes à partir du moment où une certaine forme d'attention et de soin est engagée qui se nourrit de la spécificité de ce territoire. Les pratiques proposées dans le cadre du Sentier, mais aussi avec les projets qui y sont associés (comme « Attention à la marche ! ») semblent soutenir le « droit d'usage » non-exclusif remarqué par Jean-Marc Besse. C'est en tout cas l'intention qui semble s'en dégager. Mais cette première acceptation du commun du paysage entre en

⁵⁸⁴ *Idem.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

résonance avec la deuxième qui inclut les acteurs et les actions effectives menées sur le territoire en question (dans le sens du « faire commun »). Dans l'intention d'Yvan Detraz, le Sentier a la vocation de changer le statut des territoires délaissés, sans pour autant recourir aux transformations de l'ordre d'aménagement : « [...] ce qui était du délaissé, du rebus urbain peut devenir la source de régénération de la ville d'un point de vue de l'usage social, etc., et d'un point de vue du vivant en général. Mais effectivement il fallait ne pas les toucher, il fallait quelque part assumer le fait qu'on les préserve et on y fait rien, ou alors pas grande chose⁵⁸⁷ ». Il me semble que cette conviction peut s'appliquer autant aux acteurs institutionnels du territoire, qu'aux associations ou habitants. Il ne s'agit pas d'une gestion ou usage de ce grand territoire périurbain par un seul collectif, comme par exemple, dans le cas d'un jardin partagé. Il s'agit de niveaux de gestion différents, ainsi que des usages et des pratiques divers, ce qui complexifie l'attribution du caractère unanimement commun au paysage. Une hypothèse serait possible qu'il existe du moins des intentions ou des tentatives de s'approcher du « faire commun », comme c'est le cas du Sentier des Terres Communes. Le positionnement de l'architecte reflète potentiellement une posture flexible sur le commun du paysage, ce dernier étant considéré comme accessible à tous et non-appropriable, avec une attention portée aux dynamiques en place. Toutefois, il faudra également prendre en compte les limites de ces intentions et les éventuels processus d'inclusion/exclusion qui peuvent se produire indépendamment de l'intention initiale.

Il est important de noter, par ailleurs, que le projet du Sentier des Terres Communes est un projet parallèle au projet officiel (le GR homologué en 2019 à la base de la Boucle Verte⁵⁸⁸), avec les topoguides, le balisage, etc. Le Sentier de Terres Communes est homologué Sentier Métropolitain, mais il existe virtuellement, seulement sur les cartes pdf à télécharger et par la connaissance de personnes qui le pratiquent. Ainsi, comme l'a noté Yvan Detraz, c'est un projet qui est voué à toujours se réaffirmer et évoluer – les passages qui sont clôturés, les aménagements territoriaux, les constructions des zones pavillonnaires, etc. Cela nécessite les réajustements des parcours, la recherche d'autres chemins de passages, d'autres paysages à traverser⁵⁸⁹. Dans cette optique-là, la question du commun du paysage, et comme son extension, des contradictions qui peuvent l'entourer en termes d'usages et de pratiques, m'amène à me

⁵⁸⁷ Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

⁵⁸⁸ Le GR Bordeaux Métropole a été inauguré par la Fédération Française de la Randonnée Pédestre, en s'appuyant sur le tracé de la Boucle Verte et les Super Balades – dispositifs reliant les espaces naturels et parcs urbains de la métropole de Bordeaux, source : <https://www.bordeaux-metropole.fr/Sortir-decouvrir/Se-balader-et-randonner/A-pied/GR-R-et-boucles-locales>.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

pencher davantage sur la question de la prise de pouvoir sur le territoire et d'éventuelles exclusion et inclusion mentionnées auparavant. Mon hypothèse est la suivante : des glissements peuvent opérer au sein d'un seul et même territoire – de l'expérience à la pratique culturelle et à l'instrument du pouvoir, en fonction des acteurs, des usagers, des temporalités et des intentions politiques. Comme je l'ai évoqué, sur un seul et même territoire plusieurs perspectives sur le paysage peuvent converger et pourront transcrire autant l'expérience de ce paysage, que les manières de son administration, transformation ou son image. Il importe de considérer ce croisement en fonction de situations concrètes, des temporalités et de ses retombées en termes du commun. Je reviendrai sur des exemples plus concrets dans le dernier chapitre.

À ce propos, je souhaite m'attarder sur une autre qualité importante du Sentier des Terres Communes qui a été brièvement évoquée en début de cette sous-partie. C'est notamment la notion d'épaisseur. Si le Sentier des Terres Communes peut être pensé comme un tracé dessinant une figure (quinze boucles jointives chacune proposant une journée de la marche), Yvan Detraz évoque son « épaisseur ». Comme l'idée du sentier est de créer une continuité entre les espaces, ces espaces doivent être regardés comme un réseau (fig. 17) :

« [...] quand tu regardes la carte des Terres Communes, qui n'est pas le Sentier des Terres Communes. La carte, c'est pas des traits, c'est des épaisseurs. Moi ce qui m'intéressait c'était de reconstituer, non pas de stabiliser le sentier, mais de stabiliser un réseau d'espaces, et du coup de stabiliser le réseau d'espaces publics. Et pour moi c'est vraiment ça qui permet de structurer un territoire⁵⁹⁰ ».

Ainsi, les Terres Communes, au-delà du parcours qui se matérialise en forme du Sentier, prennent en compte les qualités du paysage qui n'est pas une simple ligne, mais une entité complexe susceptible de structurer le territoire par la continuité entre les espaces le constituant.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

« usages libres » classe les usages (non-exhaustifs) identifiés (jardins familiaux, guinguettes, terrains de jeux pour les enfants⁵⁹¹). Les « épaisseurs » dont parle Yvan Detraz dans notre entretien sont facilement identifiables autour du centre de la carte qui représente la ville de Bordeaux, et permettent d'envisager mieux la portée de son projet qui cherche à créer un réseau d'espaces et non seulement de proposer un sentier.

Le sentier devient ainsi plus qu'un sentier, c'est un outil et un dispositif pour penser et développer le périurbain dans la durée, en partant de la considération attentive du paysage. Selon Yvan Detraz, « [c]'est davantage en traitant le périurbain depuis l'intérieur et non pas seulement dans ses limites que l'on réussira à en contrôler le développement. La matrice [Terres Communes] nous oblige à penser le périurbain non plus en termes d'augmentation mais au contraire en termes d'épaississement⁵⁹² ». L'architecte soutient une structuration qualitative du territoire – plutôt que de l'étendre, il est possible de travailler avec les dynamiques et les spatialités existantes. C'est de cette manière-ci qu'il semble parler du « contrôle » qui relève moins de la maîtrise, que d'une aptitude de porter attention aux processus du développement et de transformation de ce territoire. La réflexion autour du sentier dans cette optique-là permettrait de « travailler différemment la question de l'aménagement du territoire⁵⁹³ ». Je reviendrai au questionnement sur le territoire dans le chapitre ultérieur. Les épaisseurs dont parle l'architecte sont importantes à considérer dans le cadre d'autres aménagements entrepris par les communes ou les maîtres d'ouvrage. Ces aménagements peuvent réduire voire effacer ces espaces (c'est un avis exprimé par l'architecte) ce qui me ramène de nouveau à la réflexion sur le politique du paysage et ses contradictions : qui est exclu, qui a une position dominante, quelle vision du paysage est adoptée, sur quelles temporalités, etc.

Pour résumer, ce qui se dégage du projet du Sentier des Terres Communes (qui est un des cadres dans lequel s'inscrit le projet « Attention à la marche ! ») est une volonté de porter attention au paysage, ce qui peut potentiellement assurer son caractère commun, dans mon hypothèse. En lien avec d'autres démarches menées sur le même territoire et en fonction des intentions soutenant tel ou tel projet, plusieurs interprétations du paysage s'imposent dans l'analyse de ces différentes situations qui convergent. Du point de vue politique, le paysage peut agir tantôt comme un élément permettant de fabriquer un territoire (et en cela il diffère de l'expérience, mais se

⁵⁹¹ Il est possible de considérer toutefois que l'implantation de ces équipements peut être vue comme une appropriation du paysage.

⁵⁹² Detraz, Y., *Zone sweet zone*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁹³ Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

présente comme le résultat des intentions, d'une organisation particulière de l'espace, et de ses usages et pratiques destinés à une communauté), tantôt comme partie intégrante d'une pratique culturelle (ce qui inclut également une intentionnalité) pouvant amener à une répartition des rôles et des pouvoirs, et à la remise en question des processus d'inclusion/exclusion. En dernière instance, je souhaite m'adresser à l'interprétation du paysage comme événement de rencontre avec le monde et comme expérience, en analysant les paroles des artistes du projet « Attention à la marche ! » afin de comprendre comment ces considérations se croisent avec les approches au paysage dans le cadre de ce projet, précédemment évoquées.

3.2.10. Paysage à travers les paroles des artistes

J'ai précédemment analysé les protocoles qui ont été mis en place par les artistes du projet « Attention à la marche ! » en lien avec leurs pratiques respectives. Je souhaite maintenant revenir sur ces pratiques afin d'en dégager les éléments qui permettraient de traiter la question du paysage.

Dans certaines expériences qui ont été proposées aux participants pendant les deux jours de marche dans la métropole bordelaise, Robin Decourcy s'est basé sur les outils qu'il utilise dans ces Trek Danses. Il s'agit de « différentes techniques proprioceptives telles que les marches sensorielles (bouchons d'oreilles, masques de sommeil), les marches empathiques (en duo et en groupe) [...] proposées en lien et en résonance avec les paysages traversés⁵⁹⁴ ». Ce qui devient apparent dans cette description de la démarche, est le lien réciproque entre les états corporels qui peuvent émerger chez les participants des Trek Danses et l'espace environnant par lequel ils passent. L'artiste met en avant l'environnement naturel et matériel, où « se connecter au végétal, au minéral, aux éléments qui composent l'environnement de l'individu et du groupe⁵⁹⁵ » permettrait d'appréhender son propre corps et ses façons de se mouvoir dans l'espace. Comme ces marches sont effectuées en groupe, la relation avec l'environnement passe par un aspect collectif, par les états de corps évoluant au gré des relations formées avec les autres, ce qui « emmène le participant à passer d'un corps singulier et intime à un corps-groupe⁵⁹⁶ ». Si le lien avec le paysage comme expérience tel que je le soutiens dans mon travail se présente de façon assez convaincante à travers

⁵⁹⁴ Dossier de presse sur Trek Danse, *op. cit.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*

cette description (et à travers l'expérience qui a été vécue lors du projet qui sera présentée dans ce chapitre), la description des intentions et du processus de la conception des Trek Danses favorise encore plus cette posture. Comme Robin Decourcy l'affirme dans l'entretien avec Joanne Clavel, la chercheuse en pratiques écosomatiques, « [l]e corps humain a des besoins pour s'épanouir, il a besoin d'un équilibre énergétique et les contextes animaux, végétaux et minéraux le mettent en lien avec ces équilibres énergétiques⁵⁹⁷ ». Si l'artiste parle d'équilibre énergétique, ce positionnement me semble dialoguer avec la notion d'équilibre postural, corporel et sensoriel, entre autres, telle qu'elle a été traitée par Odile Rouquet, en lien avec l'idée de la réciprocité entre l'espace environnant et le sujet sensible en mouvement. Ainsi, comme suggéré par ailleurs, le paysage n'émerge qu'en mouvement et en constante transformation. L'aspect matériel de l'espace environnant est également sous-jacent (notre expérience se forme avec tout ce qui nous entoure).

L'artiste souligne également le rôle du protocole chorégraphique dans ce genre d'expériences qui permet d'aller plus profondément dans l'expérience, proposer une ouverture, ce qui, à son tour, peut amener une présence assez forte sur la durée :

« Au moment où l'on entre dans une partition, on devient plus fragile, on s'offre un peu plus, on devient généreux avec soi, dans un état d'hyper-sensibilisation. C'est un "tue-névrose", les exercices de danse. La danse, c'est fondamentalement non-violent tout en proposant les possibilités d'exprimer tous ses désirs et toute sa violence⁵⁹⁸ ».

Il y a une insistance, d'une part, sur la possible ouverture par l'expérience, ce que l'artiste nomme l'« hyper-sensibilisation ». D'autre part, cette ouverture porte en soi les risques – en s'ouvrant à soi-même et au milieu nous pouvons devenir fragiles. Souvenons-nous de l'idée de la violence du paysage exprimée par Jean-Marc Besse – ainsi, la rencontre avec soi-même, avec autrui et avec le paysage peut revêtir ce risque d'être exposé. Un parallèle me semble possible avec ce que Marie Bardet, en citant Julyen Hamilton, a désigné comme stabilité dynamique qui émerge à partir du moment où nous nous positionnons dans une certaine vulnérabilité qui permet d'être dynamique, flexible, d'avoir des meilleurs appuis et de regagner l'équilibre, d'être en dialogue avec le monde qui nous entoure, et, comme je le suggère, d'avoir ainsi une expérience du paysage.

Robin Decourcy par ailleurs pointe le caractère immédiat de l'expérience telle qu'elle est vécue dans les Trek Danses. Cela me semble dialoguer avec la posture où le

⁵⁹⁷ Entretien avec Robin Decourcy réalisé par Joanne Clavel, printemps 2017, dans le dossier sur Trek Danse.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

paysage en tant que rencontre avec le monde, en tant qu'apparition réciproque entre un sujet sensible et le monde (théorisée par Joël Boudier) serait une expérience située et toujours renouvelée : « Ce que j'aime beaucoup enfin avec la notion d'expérience, c'est qu'elle est peu récupérable, c'est très important pour moi. L'expérience est difficilement récupérable pour une quelconque exploitation, ou sinon déchargée de sa puissance⁵⁹⁹ ». En désignant l'expérience comme non-« récupérable », l'artiste semble accentuer son caractère situé. Elle ne peut pas être reproduite, ou sinon, il ne s'agit plus de la même expérience. Être là à un moment donné, se rendre disponible, avoir une relation avec l'espace font autant partie d'une pratique chorégraphique que du rapport que le sujet sensible peut former avec le paysage. Dans les deux cas, ce qui est vécu sur la durée sera situé dans des conditions concrètes de l'émergence de l'expérience.

En ce qui concerne le collectif La Folie Kilomètre, la question du paysage semble une des préoccupations majeures de leurs démarches. Déjà sur le site du collectif nous pouvons lire : « Notre démarche s'intéresse au paysage et au territoire dans toutes ses dimensions (géographiques, humaines, symboliques...). Nous questionnons la manière dont nous habitons, fabriquons et fantasmons aujourd'hui le paysage et notre société⁶⁰⁰ ». Dans le rapport qu'expérimente le collectif avec le paysage la question du protocole est un point important. Le développement du protocole en forme d'écriture permet d'assurer l'expérience qui en découlera :

« Nos intentions c'est toujours d'écrire un récit avec le paysage. Comment pouvons-nous rendre fictionnel un parcours ordinaire ? Et par la manière dont cela s'écrit cela devient un peu extraordinaire. Cela permet de s'approprier des lieux différemment, les ressentir, les regarder d'une autre manière⁶⁰¹ ».

L'approche du collectif se situe au niveau de la narration du paysage qui peut être proposée aux participants de leurs projets et qui relève moins de sa représentation que d'un changement dans l'attention qui peut y être portée. Il me semble que cette manière d'aborder le paysage provient aussi des champs disciplinaires respectifs des membres du collectif, qui sont les arts de la rue et le théâtre, et où la dramaturgie se traduit aussi dans l'écriture. L'écriture dans les mots d'Abigaël Lordon ne se résume pas à une écriture physique qui peut être lue par les participants de leurs projets (à l'image du road-book dont il était question préalablement). L'écriture sur le paysage pour le rendre « extraordinaire » me semble se jouer plutôt dans les manières dont ce paysage

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Site de La Folie Kilomètre, accédé via <http://lafoliekilometre.org/accueil/infos/qui-sommes-nous/>.

⁶⁰¹ Entretien avec Abigaël Lordon, *op. cit.*

est donné à voir, à ressentir à un participant potentiel, dans l'intention de construire un projet de manière à ce que cela soit possible.

Cette approche, dans le cadre du projet « Attention à la marche ! », comme je l'ai déjà mentionné, se trouve complémentaire à d'autres manières d'approcher le paysage. C'est important de comprendre comment le paysage apparaît dans ce projet à travers la totalité des démarches qui le constituent. Ainsi, à la dimension de l'expérience corporelle et sensori-motrice s'ajoute celle du langage textuel et visuel, afin de s'adresser autrement aux participants. Dans ce sens-là, à la dimension expérientielle du paysage s'ajoute sa dimension représentative. Un des exemples étant le road-book conçu pour les participants que j'ai déjà analysé. Selon l'artiste, « [c]'était plus comme un support d'imaginaire - comment des images, des mots, vont apporter une autre émotion par rapport à ce qui a été vécu et comment ça va enrichir la palette des perceptions. [...] Cela ouvre des possibilités à chacun de se raconter sa propre histoire⁶⁰² ». Abigaël Lordon parle ainsi de la portée imaginaire de ce dispositif qui propose d'autres manières de percevoir le paysage, en le nommant et en le disant. Cette même intention est également poursuivie dans les formes visuelles qui s'attachent au paysage traversé. Par exemple, à la fin du deuxième jour de la marche chacun des participants a reçu une carte postale représentant un des endroits du parcours (produites par La Folie Kilomètre). L'intérêt de cette intervention porte sur les qualités des paysages représentés :

« C'est très important d'avoir des cartes postales des choses qui sont ordinaires, du péri-urbain, des lieux qui nous paraissent moches ou pas intéressants. C'est hyper important de les mettre en carte postale parce que ça fait quelque chose qui est magnifique. En fait, c'est quoi notre rapport au beau, à travers les endroits qu'on habite. Cela pose toutes ces questions⁶⁰³ ».

Si les cartes postales servent directement à porter un autre regard sur le paysage, cette représentation peut être également interprétée comme une indication concernant le territoire concret dans lequel s'inscrivait le projet « Attention à la marche ! ». Cela pose la question de ce qui peut être nommé paysage qui est loin d'être une entité spectaculaire dans le cas du périurbain bordelais. J'ai proposé précédemment la posture d'Yvan Detraz sur la question des délaissés et des paysages périurbains. Il me semble qu'un parallèle peut être tracé entre cette posture et ce que dit Abigaël Lordon de l'importance de la mise en valeur des paysages « ordinaires ». Toutefois, ces documents – les cartes postales, le road-book – complètent l'expérience du paysage, n'étant pas

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ibid.*

cette expérience elle-même. Le paysage est représenté, et il me semble important de retenir cet aspect et de ne pas confondre la dimension expérientielle qui inclut un sujet en mouvement en relation avec l'espace traversé avec ses qualités matérielles, atmosphériques, physiques, et ce qui est donné à voir du paysage. Aux côtés du jeu, la représentation répond à une intention d'inclure tous les participants de projets, afin de proposer une expérience qui peut s'adresser aux gens à des moments différents du projet, voire dans son aval, mais sous une forme différente (mémoire, souvenir).

Dans cette sous-partie j'ai proposé de traiter les approches du paysage qui se formulent à partir des positionnements des différents acteurs du projet « Attention à la marche ! », mais aussi en lien avec le contexte dans lequel il s'inscrit. Cette analyse a montré la pluralité que revêt le terme paysage dans ce cadre concret, et l'emboîtement des échelles à travers lesquelles il peut être défini. Plusieurs acceptations du terme ont émergé qui pointent la complexité du paysage, en tant qu'expérience et en tant qu'entité en processus de constante fabrication et transformation.

3.3. « Slow Walk »

3.3.1. Description générale du projet, protocole

Le projet « Slow Walk » de la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaeker est le dernier projet du corpus principal de mon étude. J'ai pu participer à ce projet à deux reprises, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris le 23 septembre 2018 et dans le cadre du festival « Slow 36h » à Bruges le 23 février 2019. La première édition du projet a eu lieu à Bruxelles le 23 avril 2016 dans le cadre du festival « Dag van de Dans ». Ce qui distingue ce projet de deux autres projets de mon corpus est la quasi-absence du protocole (mise à part le fait de marcher lentement), et le caractère variable des groupes qui marchent (le nombre de participants peut sans cesse varier tout au long de la marche).

Dans le cas de toutes les éditions du projet, la marche est ouverte à tous, sans inscription préalable, l'heure, les parcours et les endroits de départ étant communiqués dans les matériaux de diffusion de l'événement. La durée du projet ne varie pas – il s'agit de 4 heures de marche suivies par un workshop collectif sur une place publique mené par Anne Teresa de Keersmaeker. À chaque version du projet, plusieurs points de départ sont proposés dans la ville. Dans l'édition parisienne, c'est ainsi que cinq groupes de marcheurs ont débuté à partir d'adresses différentes. À Bruges, trois groupes débutaient des anciennes portes d'entrée de la ville. Chaque participant est libre de choisir d'où il veut partir, s'il veut suivre la totalité de la marche, ou alors s'y joindre sur une partie de trajet, voire uniquement pour le workshop final sur le point de convergence pour tous les groupes. Quelle que soit la ville, ce point est toujours une place publique pouvant accueillir tous les groupes, et toute autre personne souhaitant se joindre au workshop de la chorégraphe : la Place de la République à Paris, le Grote Markt à Bruges, ou la Grande Place à Bruxelles.

Les employés des institutions qui proposent le projet, sont présents au lieu de départ. À ceux qui veulent, les cartes du parcours sont distribuées. En ce qui concerne les deux éditions auxquelles j'ai participé, les principes visuels sont semblables. Une feuille A3 pliée en 4, le recto avec une annonce de l'événement et le verso avec le plan du parcours et quelques informations pratiques concernant son déroulement ou ses principes (fig. 18). Si nous nous penchons plus précisément sur ce qui est indiqué, les informations sont assez nombreuses. La démarche générale de la chorégraphe est

présentée, ainsi que quelques informations sur le concept du projet. L'échelle de la marche est aussi indiquée : une distance de 1,2 km environ à parcourir, avec une vitesse moyenne de 5 mètres par minute. Les trajets qui seront pris figurent sur la carte. Le site internet du projet, quant à lui, a proposé une carte interactive au moment de chaque projet où chacun pouvait consulter l'avancement de chaque groupe, avec l'heure exacte de son passage. Mais si les chiffres sont donnés, la consistance de cette expérience reste insaisissable avant le premier pas effectué. Le début de la marche ne fait pas l'objet d'une explication quelconque. La seule consigne obligatoire est de marcher lentement. À l'heure donnée, guidés par les danseurs de la compagnie Rosas, les participants se mettent en mouvement. Et c'est à partir du premier pas qu'une chose devient claire : la simplicité d'une telle proposition relèverait de tout un processus progressif, dynamique, mais aussi hétérogène et multidimensionnel, qui se déploie à travers les différents rapports qui se forment tout au long de la marche. Si la consigne est simple, le fait de devoir marcher lentement s'avère une tâche plus complexe autant du point de vue corporel, kinesthésique et proprioceptif, que du point de vue relationnel. Pour ceux qui choisissent de suivre la marche du début à la fin, c'est aussi une démarche qui peut devenir éprouvante et engageante.

UN SLOW WALK OUVERT À TOUS

DIMANCHE 23 SEPTEMBRE DE 12H À 16H / QUARTIER DE RÉPUBLIQUE

Grande invitée du Festival d'Automne à Paris, Anne Teresa De Keersmaeker et sa compagnie Rosas convient les Parisiens à une marche lente, depuis cinq points de départ dans Paris jusqu'à la Place de la République. Au point d'arrivée, la chorégraphe proposera un atelier de danse ouvert à tous.

Qui est Anne Teresa De Keersmaeker ?

En trente-cinq ans de création, Anne Teresa De Keersmaeker a conçu plus de cinquante spectacles où la musique, de Steve Reich à Jean-Sébastien Bach en passant par John Coltrane, bien plus qu'un support pour la danse, s'impose comme une école des formes. Invitée des plus prestigieuses institutions (La Monnaie à Bruxelles, MoMA à New York, Opéra de Paris, Théâtre de la Ville-Paris), elle sera, de septembre à décembre, celle du Festival d'Automne à Paris le temps d'un Portrait incluant onze pièces dans vingt lieux partenaires à Paris et en Île-de-France.

Qu'est-ce que le « slow walking » ?

Cette marche au ralenti s'inscrit dans la continuité du travail d'Anne Teresa De Keersmaeker – la marche lente est présente par exemple dans l'ouverture de la pièce *Golden Hours* – et du terrain de recherche exploré dans ses créations récentes avec le principe « My walking is my dancing » (comme je marche, je danse). Le « slow walking » prend également naissance dans le bouddhisme. À la différence de la méditation assise, où l'on garde les yeux fermés, cette pratique est tournée vers l'extérieur et renforce la connexion entre l'individu et son environnement.

Quel est le but de ce Slow Walk ?

L'idée est de mettre en lumière la vitesse frénétique qui règne dans Paris. À la fois méditation et invitation à ralentir son corps et son esprit, c'est aussi l'occasion d'expérimenter l'espace urbain selon une nouvelle perspective.

À quel point cette marche est-elle lente ?

Environ cinq mètres par minute, soit quatre heures pour parcourir l'itinéraire proposé le 23 septembre. Le rythme sera indiqué par des danseurs de Rosas et des élèves de P.A.R.T.S. – l'école fondée par Anne Teresa De Keersmaeker.

Quelle est la distance de chaque itinéraire ?

Chaque itinéraire couvre environ 1,2 km.

À quelle heure commencera la manifestation ?

Chaque groupe partira simultanément à 12h des points suivants :

- Théâtre du Gymnase – 38, boulevard Bonne Nouvelle (trajectoire 1)
- 65, boulevard Richard Lenoir (trajectoire 2)
- 169, rue Saint-Maur (trajectoire 3)
- 134, quai de Jemmapes (trajectoire 4)
- Jardin Villemin – 2, avenue de Verdun (trajectoire 5)

Dois-je marcher l'itinéraire du début à la fin ?

Non, vous êtes invité à nous rejoindre autant de temps que vous le souhaitez. Vous pouvez faire une pause ou vous le souhaitez et reprendre quand vous êtes prêt. Le site mywalking.be simulera en temps réel la position de chaque groupe.

Qui peut participer ?

Cette performance est ouverte à tous, indépendamment de son âge ou de ses aptitudes. Aucune expérience de danse préalable n'est requise. Les enfants de moins de douze ans devront être accompagnés par un adulte.

Que se passera-t-il à l'arrivée sur la Place de la République ?

Anne Teresa De Keersmaeker proposera à 16h, avec l'aide des danseurs de sa compagnie Rosas et des étudiants de P.A.R.T.S., un atelier de trente minutes autour du principe « My walking is my dancing » qu'elle utilise pour explorer l'espace, le temps et le mouvement, alliant de la marche au saut, suivi d'un moment de danse.

Dois-je m'inscrire ?

Non, il suffit de se présenter à 12h à l'un des cinq points de départ ou de nous rejoindre en cours d'itinéraire.



Fig. 18. Le verso du dépliant du projet « Slow Walk » à Paris, le 23 septembre 2018.

3.3.2. Cadres des projets – Paris et Bruges

Aux côtés d'onze autres performances d'Anne Teresa de Keersmaecker, « Slow Walk » faisait partie du programme du Festival d'Automne à Paris en 2018, l'année où la chorégraphe a été mise à l'honneur⁶⁰⁴. Le Festival d'Automne existe depuis 1972. C'est une grande saison pluridisciplinaire marquant chaque mois de septembre à Paris avec les œuvres artistiques provenant de domaines aussi divers que la danse, le théâtre, le cinéma ou les arts plastiques. Sa mission, telle qu'elle est annoncée sur le site dédié, est d'« accompagne[r] les artistes en produisant et diffusant leurs œuvres, dans un esprit de fidélité, d'ouverture et de découverte⁶⁰⁵ ». Cette phrase indique ainsi que le festival s'engage à représenter un vaste spectre des champs artistiques et des manifestations. C'est également un événement qui se veut nomade – n'étant pas attaché à un lieu en particulier, le festival a développé un réseau de partenaires à Paris et en Île-de-France (théâtres, lieux de culture, musées, etc.) où il se produit chaque année.

L'annonce du projet « Slow Walk » sur le site du festival expliquait l'intérêt qui y fut porté puisque celui-ci proposait une possibilité de « met[tre] en lumière la vitesse frénétique qui règne dans la ville de Paris en décélérant délibérément la cadence à laquelle chacun se déplace d'un lieu à un autre. À la fois méditation et invitation à ralentir son corps et son esprit, cette marche lente propose d'expérimenter l'espace urbain selon une nouvelle perspective⁶⁰⁶ ». Trois choses s'énoncent. Il y a une volonté de créer un contrepoint au mouvement habituel de la ville qualifié de « frénétique ». L'adjectif est fort, c'est un haut degré de la vitesse. Mais ce terme semble aussi faire partie du vocabulaire commun (en insistant sur la dichotomie entre la vitesse et la lenteur), pour ainsi accentuer l'intérêt du projet proposé. Un deuxième point concerne la nature propre du projet qui sollicite ceux qui souhaitent s'y aventurer à un ralentissement. Ce ralentissement porte un caractère double – à la fois du corps et de l'esprit, en faisant ainsi référence aux théories qui ne dissocient pas les deux⁶⁰⁷. Troisièmement, c'est une occasion de changer son regard sur l'espace urbain, « l'expérimenter [...] sous une nouvelle perspective ». Cette phrase semble orienter le public potentiel du projet, en appelant à un renouveau. Si cette annonce courte ne permet pas de se saisir de l'ampleur et de la spécificité de l'expérience qui sera

⁶⁰⁴ <https://www.festival-automne.com/portrait/portrait-anne-teresa-de-keersmaecker?sid=50>.

⁶⁰⁵ <https://www.festival-automne.com/histoire-missions>.

⁶⁰⁶ <https://www.festival-automne.com/edition-2018/anne-teresa-de-keersmaecker-slow-walk>.

⁶⁰⁷ Le site du projet « Slow Walk », <http://www.mywalking.be>, propose un court texte sur les références dont ce projet s'est inspiré, en citant, par exemple, une théorie bouddhiste qui insiste notamment sur la relation entre corps et esprit.

effectivement vécue par chacun de participants, elle donne un aperçu concis des enjeux généraux que ce projet de la chorégraphe décèle. L'édition parisienne du projet semble aussi accentuer la spécificité de la capitale. L'endroit a donc une importance – nous allons marcher à Paris, qui est une ville qui vit rapidement, où les rythmes se superposent, s'accélèrent. Même un dimanche matin la ville est éveillée, active, elle parle, elle court, elle se précipite. Le métro est rempli, les terrasses sont vives, bruyantes, impatientes, le trafic se densifie, la ville se sature avec les bruits, les odeurs, les événements, les situations, les dérangements, les basculements, les vitesses.

En ce qui concerne l'édition du projet « Slow Walk » à Bruges, le contexte semble un peu différent, tout à la fois, le contenu du projet reste le même, quelle que soit la ville. Ce qui change c'est l'espace qui est traversé et donc l'expérience qui peut en être faite par les uns et les autres. Le festival « Slow (36h) » qui s'est tenu sur le weekend du 22–24 février 2019 était organisé par le Concertgebouw Brugge, un centre culturel dédié à la musique et aux arts de la scène et s'intéressant spécifiquement à la danse contemporaine. Ce festival était un événement unique consacré à la problématique de la lenteur quel que soit le domaine disciplinaire (théâtre, danse, cuisine, cinéma, musique, etc.). Le slogan de ce temps fort associait l'idée de la lenteur et de la mémoire : « Plus lente l'expérience, plus intense le souvenir⁶⁰⁸ ». Une des doubles pages du livret du festival (fig. 19) présente le projet « Slow Walk » avec une citation d'Anne Teresa de Keersmaecker : « Le ralentissement peut être une forme d'apaisement qui demande d'avoir une attention renouvelée aux choses. Marcher lentement change notre perception de l'environnement⁶⁰⁹ ». L'accent est ainsi mis sur le rapport qui peut potentiellement s'instaurer entre le participant du projet et l'environnement qui l'entoure lors de la marche dans le mouvement lent. Nous ne sommes pas ici dans la même logique qu'avec la capitale française, le contrepoint semble moins constituer l'enjeu de cette marche. En revanche, c'est surtout sa dimension transformatrice du point de vue de l'expérience du corps en mouvement dans l'environnement qui est soulignée.

Si pour les deux événements le contenu du projet est présenté de façon assez succincte, ses enjeux doivent être étudiés de plus près en partant du principe fondamental sur lequel il se base, « comme je marche, je danse ».

⁶⁰⁸ Livret du festival « Slow (36h) », traduction de l'auteure.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, traduction de l'auteure.



Fig. 19. Annonce du projet « Slow Walk », livret du festival « Slow (36h) ».

3.3.3. Le principe

« Slow Walk » s'appuie sur le principe chorégraphique qu'Anne Teresa de Keersmaeker emploie dans certaines de ses productions sur le plateau et qui s'intitule « comme je marche, je danse ». Selon la chorégraphe, la marche nous oriente spatialement et temporellement, dans une multitude d'ajustements gravitaires, rythmiques et relationnels, ce qui la rapprocherait de la danse :

« Elle organise le corps dans l'espace-temps. Elle me rapproche ou m'éloigne de toi. Elle organise le temps selon une règle périodique, circulaire, à travers le pas cadencé. Celui-ci peut changer, il accélère ou ralentit. Si je module ce paramètre temporel, un rythme se met en place, et voilà, je suis déjà en train de danser⁶¹⁰ ».

Le principe énoncé met en lumière le rapport que les façons de marcher, la vitesse du mouvement, peuvent créer avec ce qui nous entoure. Dans la marche, le paramètre du temps s'associe avec le mouvement du corps entier dans l'espace, ce qui permet de parler du « rythme ». Aurore Bonnet, chercheuse au CRESSON, considère ainsi le rythme de marche comme émergeant dans la « co-présence

⁶¹⁰ De Keersmaeker, A.T., « Comme je marche, je danse », dans *Repères, cahier de danse*, N° 42, La Briqueterie / CDCN du Val-de-Marne, 2019, p. 15.

corps/environnement⁶¹¹ ». Anne Teresa de Keersmaeker met également en avant la nature spatiale et temporelle du rythme

Selon Philippe Guisgand, chercheur en danse contemporaine et un des spécialistes du travail d'Anne Teresa de Keersmaeker, ce principe qui peut paraître simple de premier abord, doit être recontextualisé par rapport à tout le travail mené par la chorégraphe à la frontière entre la musique et la danse. La notation musicale étant longtemps considérée comme supérieure à la notation du mouvement, dans son écriture Anne Teresa de Keersmaeker a outrepassé ce « complexe d'infériorité⁶¹² » de la danse ce qui lui a permis de revenir aux fondamentaux. Philippe Guisgand souligne la périodicité dans le travail de la chorégraphe et les changements conceptuels du point de vue de la composition que cela entame :

« Donc, se décoller d'une subordination à un savoir vécu, à un savoir savant vécu comme plus savant que ton art propre, à savoir la musique, ce complexe d'infériorité disparaît progressivement au bout de 20 ans. Il se voit dans le fait qu'à un moment donné elle s'autorise cette question de l'improvisation, mais surtout il va se voir dans ce regard qu'elle va porter sur les équations extrêmement basiques [...] "my breathing is my dancing", "my walking is my dancing"⁶¹³ ».

Selon le chercheur, à un moment donné de son activité créatrice et compositionnelle la chorégraphe se pose la question du retour aux fondamentaux : « Vers quoi je peux revenir pour faire quelque chose de sobre ?⁶¹⁴ ». Si toutefois la formule proposée peut paraître simple, elle revêt une complexité qui souligne un écart entre le principe chorégraphique et la compréhension de la marche en tant que mouvement homogène, rythmé (telle une marche militaire ou la musique rythmique contemporaine, selon Philippe Guisgand) : « "my walking is my dancing", cela ne veut pas dire qu'un appui égale un temps. Ça veut dire : un appui égale une note⁶¹⁵ ». Une note ne serait pas la même chose qu'une « pulsation »⁶¹⁶, et le pas est compris non pas comme un point, mais comme une durée avec ses variations qui permettrait ainsi de travailler sur l'espace et le temps.

⁶¹¹ Bonnet, A., « Ambiance et mouvement des corps. Rythmes de marche dans l'espace public », dans *Ambiances en act(es)*, Actes du 2 Congrès International sur les Ambiances, p. 418.

⁶¹² Entretien avec Philippe Guisgand, le 29 novembre 2021, inédit.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

Anne Teresa de Keersmaecker explique l'intérêt pour ses principes fondamentaux par le désir de « capter la musicalité inhérente au mouvement pur⁶¹⁷ ». Dans la danse, cela revient à un développement de l'écriture qui permettrait de jouer sur un seul paramètre – dans le principe « comme je marche, je danse » c'est le paramètre du temps qui qualifiera le mouvement et par conséquent les manières dont le mouvement se déploiera dans l'espace : « [...] je fais bouger l'un des paramètres pour amplifier la beauté de tel ou tel mouvement, le rendre plus vif ou plus étrange. Par exemple, je travaille sur le paramètre "temps" en jouant avec l'extrême accélération ou l'extrême ralentissement⁶¹⁸ ». De surcroît, le fait de ralentir ou d'accélérer renvoie aux dynamiques qui s'établissent dans le corps de chacun avec l'axe vertical, l'importance primordiale étant ainsi accordée aux processus gravitaires et d'équilibre⁶¹⁹. Si ces questions sont particulièrement travaillées dans quelques-unes des pièces chorégraphiques, la réflexion qui les soutient semble provenir des questionnements qui entourent ce que la chorégraphe appelle le « corps ordinaire ». Dans sa conférence au Collège de France le 19 avril 2019 Anne Teresa de Keersmaecker a explicité les grandes étapes qui ont jalonné son travail et ses conceptions de la composition de la danse. Ainsi, la chorégraphe a présenté cinq approches en répondant à la question – qu'est-ce que c'est que de chorégrapier ? Une des réponses apportées a été la suivante : chorégrapier est organiser le corps dans l'espace et le temps⁶²⁰. Et ce corps serait un corps qui n'a pas de maîtrise du mouvement au même titre qu'un corps du danseur, mais qui fait surgir un nombre d'interrogations valables pour la danse. La question fondamentale à cet égard a été : « Comment se débrouille-t-il pour son passage dans le temps et dans l'espace ?⁶²¹ ». Pour la première fois cette réflexion a surgi lors du travail sur la pièce « Zeitung » autour de la musique de Johann Sébastian Bach et de la Seconde Ecole de Vienne. Comme le raconte la chorégraphe, le fait de se replonger dans Bach l'a poussée à faire le retour aux fondamentaux et à « se débarrasser de quelques automatismes de danseuse professionnelle⁶²² ». Un nombre de questions a

⁶¹⁷ Cvejić, B., *Vortex Temporum, un entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker*, mis en ligne le 2 novembre 2013, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/620-ivortex-temporumi-un-entretien-avec-anne-teresa-de-keersmaecker>, consulté le 19 juin 2022.

⁶¹⁸ Boisseau, R., *La musique a construit ma relation au mouvement*, entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker, mis en ligne le 10 septembre 2018, accédé via https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/09/10/anne-teresa-de-keersmaecker-la-musique-a-construit-ma-relation-au-mouvement_5352847_3246.html, consulté le 23 avril 2020.

⁶¹⁹ De Keersmaecker, *Chorégrapier Bach, incarner une abstraction*, conférence au Collège de France, le 19 avril 2019, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/733-video-conference-d-anne-teresa-de-keersmaecker-au-college-de-france>, consulté le 14 septembre 2022.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² *Ibid.*

permis de formuler les fondements qui soutiennent dorénavant le travail chorégraphique d'Anne Teresa de Keersmaeker :

« Comment le mouvement est-il généré dans le corps ? Y-a-t-il un centre dans le corps ? Ou plusieurs centres ? Quelle est la différence entre le haut et le bas du corps ? À part le battement du cœur et expiration/inspiration, y-a-t-il d'autres rythmes dans le corps ? Est-ce qu'il y a quelque chose comme un mouvement de base ?⁶²³ »

En répondant à ces questions, la chorégraphe est arrivée à la pensée qui s'appuie sur le mouvement de verticalisation et étudie les manières dont, en passant de l'horizontalité à la verticalité, la personne « doit s'arranger avec la gravité et le déséquilibre⁶²⁴ ». C'est ce qui nous arrive dans la marche : « De déséquilibre en déséquilibre j'apprends à placer un pied devant l'autre⁶²⁵ ». La spatio-temporalité qui est inhérente au mouvement de la marche constitue l'essentiel du principe « comme je marche, je danse » : la marche organise autant notre espace que notre temps. Cet élément peut être retrouvé dans les pièces de la chorégraphe de ces dernières années (notamment, le premier mouvement dans les « Six Concertos Brandebourgeois », ou le spectacle « Golden Hours » sur la musique de Brian Eno⁶²⁶) : « Un danseur qui marche nous rappelle sans cesse l'importance de cet axe vertical qui nous allonge la colonne vertébrale et qui fait de nous des traits tendus entre ciel et terre⁶²⁷ ». Dans le « nous » utilisé par la chorégraphe il y aurait une adresse implicite à toute personne, comme le mouvement de verticalité est inhérent à la corporéité d'un sujet et assure sa présence dynamique entre les deux pôles. Dans l'analyse de l'expérience du projet « Slow Walk » je reviendrai à ces processus qui entrent en dialogue avec les propos sur la verticalisation et la relation à la gravité d'Hubert Godard, d'Odile Rouquet et de Marie Bardet que j'ai mis en avant précédemment.

Si l'axe vertical nous constitue en tant qu'êtres se tenant debout, il ne peut pas être pensé sans la « polarité complémentaire⁶²⁸ » qui est l'axe horizontal, selon la chorégraphe. Anne Teresa de Keersmaeker évoque que l'axe horizontal est celui qui nous permet l'adresse à autrui, c'est l'axe de l'altérité ou du social :

« L'axe horizontal apparaît lui lorsque j'ouvre les bras. [...] Je pointe, je tends, je tire, je pousse – ce sont les gestes aussi d'aller vers l'autre et de prendre dans mes bras, c'est les gestes qui embrassent. Et ce sont aussi les

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*

gestes qui ouvrent la respiration et qui enfin accompagnent la parole et l'adresse aux autres⁶²⁹ ».

C'est ainsi que naît le deuxième principe, « comme je parle je danse » qui complète le premier. C'est dans le constant croisement des deux axes que doit se penser la dynamique du mouvement.

Si dans les documents publicitaires entourant le projet « Slow Walk » le principe « comme je marche, je danse » est mentionné, mais n'est pas explicité dans toute sa profondeur, un des enjeux poursuivis par la chorégraphe, comme elle le dit dans un entretien sur le projet « Slow Walk » à Paris, a été, entre autres, de proposer un travail sur la verticalité du dos, la verticalité de la colonne vertébrale, sur la relation avec la gravité, avec le poids du corps, du fait de déployer le mouvement qui dure, et voir comment cela permet de percevoir autrement son corps et ce qui nous entoure⁶³⁰.

Un autre point qui doit être mentionné concernant le principe « comme je marche je danse » est l'héritage dans lequel il s'inscrit. Philippe Guisgand mentionne le voyage à New York qu'Anne Teresa de Keersmaecker a effectué dans les années 1980 et qui lui a permis de faire connaissance avec le travail de chorégraphes que le chercheur appelle « minimalistes », comme Lucinda Childs, par exemple⁶³¹. Le site internet dédié au projet « Slow Walk » cite tout un pan de chorégraphes américains (Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer⁶³²), dont le travail a contribué à la problématisation du mouvement ordinaire, telle que la marche, dans le contexte chorégraphique⁶³³.

Si le principe mentionné renvoie au travail conceptuel l'entourant, dans le cadre de « Slow Walk » il permet également de ramener à la surface encore une autre dimension importante. Le projet part du constat « que la danse peut réunir les hommes de façon unique, spontanée et accessible dans l'espace public, tout en offrant une nouvelle expérience de cet espace⁶³⁴ ». Cela dit, il est intéressant de noter que la toute première édition du projet a pris également un tournant symbolique qui s'inscrivait dans le contexte actuel de la ville de Bruxelles, lors du festival « Dag van de Dans ». Ayant lieu un mois après les attentats dans l'aéroport national en mars 2016, cette possibilité

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Altérité avec Anne Teresa de Keersmaecker*, entretien avec Anne Teresa de Keersmaecker par Laure Adler, le 25 octobre 2018, accédé via https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-25-octobre-2018?fbclid=IwAR0gpdo6_uYzJT7Qjt7ilGL21Fan1QT39_6FKCwk9R5DaiomePXQX3FTgrc, consulté le 13 mai 2019.

⁶³¹ Entretien avec Philippe Guisgand, *op. cit.*

⁶³² Il s'agit des danseurs et chorégraphes appartenant au Judson Dance Theater, mouvement de danse formé à New York dans les années 60.

⁶³³ *Au sujet du slow walking*, accédé via <http://www.mywalking.be/paris/fr/>, consulté le 20 octobre 2018.

⁶³⁴ *Ibid.*

de marcher ensemble dans l'espace public posait des questions sur cette ville même, et sur les manières d'y être présents en tant que citoyens. Dans son entretien pour la chaîne RTBF la chorégraphe souligne le contexte social, politique et historique particulier de Bruxelles en le comparant à « un *no man's land* où tout ce qui n'est pas permis, peut y trouver sa place⁶³⁵ » et en s'interrogeant sur les manières de vivre cette ville de façon collective. Elle insiste alors sur l'importance de pouvoir y remédier par le moyen de l'art, à travers une présence collective et partagée : « Je pense que l'art peut répondre à cette exigence dans la mesure où il permet des expériences collectives. [...] être seulement dans son corps, ensemble, partageant les mêmes temps et espace, et dialoguant directement, est quelque chose d'extrêmement précieux⁶³⁶ ». Dès lors, il ne serait pas possible d'étudier « Slow Walk » et ses éditions successives à Paris et à Bruges sans prendre en compte sa perspective politique et implicite. Cette même piste est confirmée par Philippe Guisgand pour qui ce projet est principalement une occasion « de remettre aussi des choses qui paraissent importantes et qui sont abandonnées culturellement qui est la question de l'écoute, la question du vivre ensemble, la question de partager quelque chose⁶³⁷ ». Le ralentissement, et le ralentissement collectif, permet alors cette possibilité d'avoir l'écoute, une qualité que le chercheur désigne comme constitutive de la présence dans l'espace avec les autres, tout en écoutant son propre corps⁶³⁸. Dans mes analyses, je vais revenir à cette dimension du point de vue de la présence collective dans l'espace urbain, et ce, toujours par rapport à la qualité de ce mouvement collectif qu'est la lenteur.

3.3.4. Le ralentissement comme point focal d'analyse

Pour problématiser le projet « Slow Walk », il faut partir d'une double perspective. Comme pour les autres projets de mon corpus, il sera question de s'attarder, d'une part, sur l'expérience individuelle vécue dans ses dimensions corporelle, sensorielle, kinesthésique, et les manières dont elle se développe dans ce projet, en mouvement et avec l'espace environnant, ses rythmes, qualités, éléments, intensités. D'autre part, sur le plan collectif, il se produirait quelque chose dans cette

⁶³⁵ Botella, S., *Anne Teresa De Keersmaeker : My walking is my dancing – la marche comme première danse*, mis en ligne le 22 avril 2016, accédé via https://www.rtbef.be/culture/scene/detail_anne-teresa-de-keersmaeker-my-walking-is-my-dancing-la-marche-comme-premiere-danse?id=9276799, consulté le 20 mars 2020.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Entretien avec Philippe Guisgand, *op. cit.*

⁶³⁸ *Ibid.*

présence collective du groupe qui marche au ralenti, mais aussi, par rapport à ceux que nous croisons et qui nous regardent. Ainsi, l'expérience de l'espace se trouverait modifiée, et il s'agirait des dynamiques réciproques entre le corps de chacun, l'expérience avec la ville et ses qualités et le fait de s'y déplacer au ralenti ensemble. Le ralentissement devient alors un dénominateur qui doit être pris en compte sur le plan individuel, mais aussi comme une qualité exceptionnelle de la présence collective dans l'espace urbain.

De cette manière, en contrepoint à sa lenteur et douceur apparente, l'expérience marchée au ralenti revêt des dimensions qui la constituent dans son épaisseur. La manière dont l'expérience individuelle s'installe, serait progressive, mais pas toujours fluide et homogène, et ce autant par rapport aux façons par lesquelles chacun laisse émerger cette expérience, que par rapport aux éléments de l'espace traversé. Le groupe marchant, quant à lui, occuperait l'espace sur une durée assez longue. Souvent nombreux, les participants viendraient s'incruster sur les trottoirs étroits, s'étaler dans l'espace urbain – dans une présence massive, presque obstinée, voire inconfortable par moments. Cette double perspective demanderait à la fois d'étudier les éléments constitutifs de l'expérience individuelle et collective qui permettent une progression, et de prendre en compte ce qui est de l'ordre de basculements, de ruptures, ce qui fait tout autant partie d'une seule et même expérience. Qu'est-ce que nous produisons dans l'espace en marchant ensemble lentement ?

Si le protocole du projet se répète d'une ville à l'autre, son vécu doit être nuancé en fonction des configurations des villes, des conditions climatiques (une après-midi automnale venteuse et pluvieuse à Paris, ou une journée ensoleillée presque printanière à Bruges), de la composition spatiale des lieux parcourus (le boulevard droit et répétitif à Paris, des espaces d'étendue et de qualités variées à Bruges), ou des intensités des ambiances traversées (brocante à Paris, flux intenses de touristes à Bruges). C'est d'autant plus intéressant de voir comment le même protocole peut s'inscrire dans les espaces différents afin d'établir les parallèles entre les processus qui se mettent en place lors de la marche.

Individuellement, les modes de présence se transforment et évoluent sur la durée de l'expérience qui se produit avec l'espace traversé et les autres. Aussi, pour certains, celle-ci commencerait bien en amont du premier pas marché. Le début de cette expérience puise dans une sorte de promesse ou d'obligation instaurée par soi-même de suivre le projet sur sa totalité, d'une part, et de s'autoriser à vivre ce qui arrive, d'autre part. Cette première intention établit un certain cadre à ce qui suivra, mais dont les

contours ne sont pas précis. À Paris et à Bruges, en arrivant au point de départ, je m'engageais dans le projet dans son intégralité, quel que soit le temps, les ressentis, la fatigue, l'inconfort, voire l'ennui. Cette étape, préalable à l'expérience même, est importante à traiter. Comme si celui qui veut participer au projet du début à la fin, s'oblige à le faire, se donne ce repère temporel, spatial et expérientiel : je m'engage pour plus ou moins cinq heures, je ne sors pas du groupe, je ne vais pas manger lors du trajet, je ne prends pas la moindre pause, je veux tout le temps être en mouvement avec ce groupe. Il semblerait que ce premier cadre, ce devoir de s'engager, prédispose à ce qui va être vécu et traversé lors de la marche, voire met dans un état, si ce n'est pas de disponibilité, mais au moins de préparation à ce qui viendra et comment chacun va se y retrouver, s'y sentir, s'y mouvoir. Une fois la marche commencée, avec le tout premier pas fait, toute la douceur apparente du mouvement dans la lenteur se trouve basculée (fig. 20). Enfin, qu'est-ce que la lenteur de quelqu'un qui se déplace dans le monde ? Quel est son rapport avec le temps ? Avec le corps ?



Fig. 20. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Ekaterina Shamova.

Le philosophe Frédéric Gros, dans son livre *Marcher, une philosophie*, s'attarde sur cette qualité en insistant sur la dynamique entre le fait de marcher lentement et être sollicité par l'espace qui nous parvient, et ce, dans une relation de perméabilité et de réciprocité avec cet espace et dans le temps :

« La lenteur, c'est de coller parfaitement au temps, à ce point que les secondes s'égrènent, font du goutte-à-goutte comme une petite pluie sur la pierre. Cet étirement du temps approfondit l'espace. C'est un des secrets de la marche : une approche lente des paysages qui les rend progressivement familiers. [...] En marchant, rien ne se déplace vraiment : c'est plutôt que la présence s'installe lentement dans le corps. En marchant, ce n'est pas tant qu'on se rapproche, c'est que les choses là-bas insistent toujours davantage dans notre corps⁶³⁹ ».

Le philosophe ne parle pas toutefois de la lenteur d'un point de vue du rythme et du mouvement du corps dans l'espace-temps dans le même sens que la chorégraphe. Plutôt, c'est une idée générale de la lenteur dans des circonstances particulières – il parle plus spécifiquement de la marche longue dans la nature (par exemple, une approche d'une montagne). « Etirement » du temps, les paysages qui apparaissent « progressivement » et « lentement » dans le corps – ces éléments relèveraient du mouvement vers lequel le sens attribué à la notion de lenteur tendrait, comme quelque chose qui est déjà installé, fluide, prolongé. Dans le propos du philosophe, toutefois, une certaine causalité est présente – « les choses là-bas insistent davantage dans notre corps ». Or, l'idée du rythme telle qu'elle semble apparaître à travers le projet « Slow Walk » ne dissocie pas l'espace et le corps – c'est une seule et même spatio-temporalité. Par ailleurs, dans « Slow Walk », la lenteur comme état définitif et homogène, n'est pas acquise d'office. Ainsi, la lenteur ne serait peut-être pas le meilleur terme à défendre. Le mot « ralentissement », qui est aussi utilisé par mes interlocutrices, me semble refléter de manière plus juste le processus qui se développe. Si nous parlons de la lenteur, la question se pose quant à la vitesse effective de la marche. Formellement, la chorégraphe désigne la valeur de 5 mètres par minute pour une distance d'environ 1,2 km parcourus. En réalité, il est difficilement envisageable, voire incongru d'utiliser des termes quantitatifs. Cette lenteur ne se présente pas comme une succession des pas parfaitement mesurés et chronométrés. Elle s'installe, parfois progressivement, mais aussi par accélérations, par coupures, ou par hésitations. Ce processus découle de la manière dont nous essayons de retrouver nos appuis au sol, avec l'espace et avec les personnes marchant à nos côtés, de garder notre verticalité tout en ajustant notre rapport avec la pesanteur. Ainsi, ralentir, pour parvenir à la lenteur, serait la piste à poursuivre

⁶³⁹ Gros, F., *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011, p. 54-55.

pour analyser les débuts de l'expérience susceptible d'émerger dans le cadre de « Slow Walk ». À propos de ses premiers moments du début de la marche, une participante à Paris évoque des sensations suivantes : « Je faisais l'effort d'aller le plus lentement possible. C'était ça et c'était un effort⁶⁴⁰ ». La participante désigne par le terme « effort » ces premiers moments de la marche. Mais de quelle nature cet effort serait-il ? Et quel en serait le repère – comme elle dit bien « aller le plus lentement possible » ? S'agit-il de s'appuyer sur le mouvement des autres participants ou des danseurs ? Ou faire un mouvement intentionnel de ralentissement ? S'il ne m'est pas possible de déchiffrer ce que la participante entend par son effort particulier, toutefois j'en déduis qu'il y aurait un pressentiment de quelque chose qui devrait émerger, mais qui n'est pas tout de suite là au début. Si j'ai mis en avant l'hypothèse selon laquelle dans l'expérience vécue lors des projets de la marche un état de disponibilité et de présence ouverte au monde émergent, il faudra prendre en compte les conditions spécifiques de son émergence dans le cadre du projet « Slow Walk ». Premièrement, c'est la spécificité du protocole du projet en tant que tel où les participants sont invités à ralentir leur allure, et à trouver leur propre rythme et leur façon de se mouvoir à travers l'espace urbain, seulement guidés par les danseurs en tête du groupe, mais sans autres indices. Deuxièmement, ce sont les manières d'entrer dans l'expérience, les premières mises en mouvement qui peuvent être marquées par ce qui peut être appelé l'effort ou une sorte d'auto-obligation qui colorent l'expérience dans sa durée. Troisièmement, c'est la nature hétérogène de l'expérience dans le temps qui se distingue par des états corporels changeants qui peuvent être autant ceux de la présence non-empêchée que de la rupture ou du basculement, ce qui est aussi souligné par les témoignages des participantes interrogées et par mon propre vécu que je présenterai. Comment pouvons-nous devenir et rester disponibles dans ce contexte ? Quel est le rôle du groupe dans ce processus ? Comment ces changements d'états modifient-ils notre relation à l'espace traversé ? Ces questionnements feront partie des analyses de deux éditions du projet « Slow Walk ».

Pour qu'une certaine présence dans l'espace, dans le rythme ralenti, s'installe, un cheminement se fait – ralentir son corps, s'obliger à marcher lentement, trouver ses manières de le faire. Mes propres premiers pas étaient déstabilisants. Quand je déploie mon pied très lentement, l'équilibre me lâche et mon corps se sent fragile oscillant d'un côté à l'autre, cherchant comment retrouver ses repères et le sol rassurant. Ainsi commence la première série d'interrogations : Comment déployer sa plante du pied tout en gardant la verticalité ? Comment rendre son mouvement fluide ? Prendrai-je mes

⁶⁴⁰ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, le 17 novembre 2018, inédit.

appuis sur les autres, sur les danseurs ? Comment l'espace peut-il me servir d'appui ? Et qu'en est-il des façons dont il me parvient à travers ce mouvement lent, mais pas linéaire ? Souvenons-nous de l'importance qu'Anne Teresa de Keersmaecker attache à la relation gravitaire et aux manières dont le déséquilibre est dépassé dans le mouvement de verticalisation. Il me semble que dans l'expérience telle qu'elle se forme dans le cadre de « Slow Walk », ce processus de la verticalisation et de la recherche d'équilibre, au ralenti, est un des éléments fondateurs qui définit l'émergence de la relation que les participants établissent avec l'espace environnant et avec les autres. Cette hypothèse permet de faire référence au postulat d'Odile Rouquet sur la réorganisation corporelle, kinesthésique et gravitaire : « Désorienter n'est intéressant que si on fait émerger un nouvel équilibre, une nouvelle réorganisation⁶⁴¹ ». Il semblerait que cette nouvelle réorganisation serait quelque chose qui émergerait dans le cadre de « Slow Walk », par le déploiement lent du pied, par le rapport à la gravité qui se réajuste, par la difficulté de ralentir et de chercher de nouveaux appuis disponibles. À travers ces premières étapes de l'expérience qui nous déstabilisent, se mettraient en place les prémices de ce qui nous ouvre progressivement à l'expérience avec le monde qui nous entoure le temps du projet. Marie Bardet note pertinemment le caractère fondateur de l'échange entre notre rapport à la pesanteur en mouvement et le changement dans ce rapport qui fait entrer ce qui nous environne dans le champ de notre expérience gravitaire et kinesthésique : « Se déplacer, c'est modifier sa relation à la gravité, c'est, plus fortement encore, engager toute sa masse dans le déplacement, c'est déplacer son centre de gravité, et emmener quelque chose de la gravité du monde dans le déplacement⁶⁴² ». La pesanteur est mise en avant pour désigner l'importance du rapport gravitaire entre le sujet et le monde – « emmener quelque chose de la gravité du monde ». Le corps entier est ainsi engagé dans cet échange. En mouvement, la prise des appuis, la verticalité et le contact au sol deviennent fondamentaux à l'expérience corporelle et gravitaire tout entière.

Julie Perrin, dans son article sur les formes sociales des œuvres chorégraphiques, réfléchit sur les manières dont une nouvelle relation au monde environnant peut se former à travers les changements d'ordre corporel et sensoriel que les façons de nous déplacer impliquent :

« Parce que modifier sa façon de marcher, c'est moduler son rapport au monde, modifier la qualité d'une écoute, faire varier ses habitudes en matière de regard (champ de vision, vitesse de balayage, profondeur de champ, etc.),

⁶⁴¹ Rouquet, O., *De tête aux pieds*, op. cit., p. 22.

⁶⁴² Bardet., M., *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté*, op. cit., p. 41.

réorganiser l'équilibre modal du marcheur (ouïe, vue, odorat, proprioception)⁶⁴³».

Sans forcément mettre en avant la relation gravitaire, la chercheuse suggère qu'un simple changement de la manière de se déplacer change l'expérience corporelle et sensorielle tout entière, ce qui implique la manière dont la personne ressent son propre corps (proprioception), la boucle oculo-motrice, l'intersensorialité. En modifiant sa marche, le sujet sensible initie ainsi une transformation dans la manière dont le monde lui parvient et dont il établit une relation avec ce qui l'entoure.

Comme a été évoqué dans les sous-parties précédentes, il y aurait une dynamique entre les changements dans notre relation à la gravité, les manières dont nous nous mouvons et ressentons notre propre corps, ainsi que le monde. Dans « Slow Walk », en passant par le premier stade que j'ai désigné comme un effort, une expérience s'installe dans la durée et potentiellement de manière non-volontaire, en rapport avec l'espace que nous traversons et aussi avec les autres. De la qualité de notre mouvement dépendra la qualité de notre disponibilité et de notre ouverture à l'espace et à autrui. Julie Perrin utilise le terme d'écoute qui a été également avancé par Philippe Guisgand en ce qui concerne le rapport que nous instaurons avec notre propre corps et avec le monde qui nous entoure.

De ce qui vient d'être discuté, je souhaite mettre en avant l'idée de la temporalité, de la progressivité de l'expérience qui ne surgit pas comme une révélation soudaine, mais se forme dans la durée. Avec le rythme de la marche, la respiration qui l'accompagne, les manières de déployer la plante des pieds, de tenir en équilibre, de sentir le sol, de se retrouver avec ce qui est autour, les dimensions multiples de l'expérience s'accordent pour en faire une unicité. De l'état de vigilance à son propre corps nous passons à un mode de présence qui serait celui de la disponibilité et de l'ouverture vers les choses qui nous arrivent. Il devient important ainsi d'analyser ces étapes, et de considérer les croisements entre ce que nous nous obligeons à faire, ce qui peut se passer dans la durée et ce que cela devient, en rapport dynamique avec ce qui nous entoure et avec les autres.

⁶⁴³ Perrin, J., « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », dans *Repères, cahier de danse*, N° 42, La Briqueterie / CDCN du Val-de-Marne, 2019, p. 14.

3.3.5. Quel paysage apparaît-il lors de la marche lente ?

Si Anne Teresa de Keersmaecker ne revendique pas le terme « paysage » dans le projet « Slow Walk », l'expérience qui est vécue par les participants peut attester d'une telle manière d'être au monde. Dans la lenteur, le sujet rencontre le monde de manière potentiellement tout à fait exemplaire. Pour moi, c'était le réajustement du corps et le fait de retrouver mes appuis à travers le déséquilibre, autant au sol qu'avec l'espace autour. Tous les sons, les odeurs et les températures me semblaient prolongés, plus présents. Mes interlocutrices m'ont également communiqué des sensations semblables.

Cette complexité d'expérience naît pourtant d'un parcours très simple. A chaque projet, les participants des groupes différents savent le point de départ et le point d'arrivée. Formellement, il s'agit d'une traversée de la ville d'un point A à un point B. Les groupes sont ainsi situés géographiquement – ces points sont donnés, ils sont indiqués sur le site internet de l'événement et dans la carte qui nous est donnée en début du parcours. Sur la carte interactive le déplacement est même représenté par un point qui avance, avec l'indication de l'heure de passage dans chaque point successif du trajet. Mais l'expérience vécue de la distance entre les points de départ et d'arrivée ne pourra jamais se réduire à cette représentation. Le terme même de distance semble presque inacceptable dans ce cadre, comme ce qui est vécu ne pourra pas se mesurer ou se résumer à une ligne géométrique d'une certaine longueur. De par la façon dont les participants peuvent retrouver leurs appuis, se mouvoir et éprouver ce qui les entoure sur la durée de ce projet, il me semble judicieux de convoquer la notion de rencontre, dans le sens de rencontre avec le paysage.

Souvenons-nous d'une des premières définitions du paysage que j'ai reprise précédemment. C'est notamment Jean-Marc Besse qui propose de considérer le paysage comme une expérience de rencontre avec le monde, dans un sens concret qui nous ouvre corporellement, sensoriellement et émotionnellement au monde. J'ai parlé précédemment de la difficulté de ralentir qui me semble une des caractéristiques exemplaires du projet « Slow Walk » en termes de l'émergence de l'expérience en tant qu'expérience du paysage. Retrouver l'équilibre, arriver à déployer son pas, s'orienter dans le ralenti, se débarrasser de la vigilance – ces premiers moments vécus en début du projet donnent lieu à un état qui arrive progressivement, celui d'une disponibilité, d'un mouvement fluide, d'une attention à ce qui m'entoure, d'un dialogue non-verbal avec ceux qui marchent à mes côtés. Ne serait-ce quelque chose de l'ordre de l'apparition, d'une présence au monde sans attente dont parle le philosophe Joël Boderlique ? De ne

pas prévoir, mais laisser le temps et l'espace se déployer. Respirer, marcher, humer, regarder. Cette apparition m'a semblée d'autant plus évidente dans le cadre de « Slow Walk » à Paris où le trajet de notre groupe était une ligne droite longeant le boulevard de la Bonne Nouvelle. Nous dévions très peu sur le chemin. Il n'y a pas de coins de rue, de traversée de carrefours, de contournements des bâtiments, de zigzags. Il y a des légères amplitudes, des tout petits changements d'angles du mouvement, mais le trajet reste principalement droit. C'est surtout par rapport à cette latéralité du trajet que l'expérience vécue en tant que relation au paysage (avec des coupures et des variations) est d'autant plus remarquable.

Dans la lenteur, les éléments du monde matériel semblent nous parvenir avec une intensité accrue. L'odeur du café émanant des terrasses ouvertes nous poursuit plus longtemps. Le passage à travers une zone ombragée laisse ressentir la fraîcheur de façon plus durable. Nous avons plus de temps pour observer la personne qui s'approche de nous, ou encore entendre ses pas quand elle marche déjà derrière nous. Dans la lenteur, l'expérience du paysage intensifie donc le lien entre l'espace et le temps dans la relation que nous formons avec le monde. Mis à part les processus concrets corporels et sensori-moteurs que nous éprouvons en mouvement, ce lien entre le corps en mouvement, l'espace et le temps ne cesse pas d'indiquer à quel point l'expérience du paysage est enveloppante. Comme l'a remarqué Françoise Dastur, le paysage est tout autour de nous, nous en sommes. La qualité et le rythme de notre mouvement, ce que nous éprouvons au contact avec l'environnement, intensifient notre sentiment du monde qui nous entoure. Dans le cadre de « Slow Walk », la qualité relationnelle de l'expérience du paysage est aussi mise à nu. La présence du grand groupe traversant lentement l'espace urbain pose éminemment la question de la relation avec autrui, de la rencontre avec autrui qui peut ou pas être bienveillante.

Dans ce sens-là, il me semble possible de revenir au terme de violence introduit par Jean-Marc Besse. C'est d'abord pour qualifier la rencontre du sujet avec le monde. Concernant la « violence », et ceci a été corroborée, par exemple, par Catherine Grout, cette ouverture du soi vers le dehors peut être caractérisée par une prise de risques. L'ouverture n'est pas un processus paisible, c'est une transformation. Au regard du projet « Les Promenades Blanches », Laurence Corbel et Julie Perrin parlent d'une « perte de repères », ce qui peut être encore une autre façon d'indiquer le caractère assez violent de la sortie qui peut être caractérisée comme expérience du paysage. Deuxièmement, le monde qui entoure le sujet inclut d'autres personnes. La violence peut ainsi caractériser le rapport d'altérité qui est susceptible de s'établir entre les

participants du projet et les autres personnes dans l'espace public. En choisissant d'être présent d'une certaine façon dans l'espace, nous choisissons aussi d'être exposé à autrui, d'avoir une relation avec autrui qui peut nous déranger, déstabiliser, mais qui fera tout autant partie de l'expérience complexe avec ce qui nous entoure.

Sur ce dernier point, et pour approfondir les modalités d'émergence de l'expérience du paysage dans le projet « Slow Walk », je souhaite revenir à la notion d'horizon du paysage. L'horizon du paysage se rapporte étroitement au croisement des axes vertical et horizontal du corps du sujet en mouvement. Nous nous mouvons entre la terre et le ciel, et nous emportons l'horizon avec nous, il n'est pas un objet fixe devant nous, il nous entoure et fait partie de notre expérience, tout en soulignant sa nature située. De l'autre côté, la notion d'horizon indique aussi une ouverture qui nous relie à l'altérité. L'horizon est dans ce sens-là une relation qui permet d'insister sur la manière de partager l'espace avec autrui. Si au début j'ai parlé de l'expérience du paysage en tant que rencontre avec le monde, cette rencontre est aussi avec autrui. De par la spécificité du protocole mis en place, par les manières dont l'expérience se déploie et se transforme sur la durée, par la lenteur extrême et la présence massive (autant dans le sens de sa taille que dans le sens gravitaire de la masse selon Marie Bardet) du groupe cette rencontre reçoit une coloration particulière, tout en permettant de suggérer l'apparition du paysage. La présence collective du groupe qui avance à travers l'espace urbain pose, quant à elle, la question sur les manières, d'une part, de partager l'expérience, en amenant ainsi la réflexion sur le commun susceptible d'émerger à partir de la pluralité des présences individuelles. D'autre part, le groupe en mouvement interroge les façons d'être présent avec autrui ne faisant pas partie de ce groupe, en proposant ainsi un éclairage supplémentaire sur le commun possible. Je m'attarderai sur ces éléments et les différentes dimensions de présence autant individuelle que collective dans l'analyse des expériences du projet.

Partie 4. Qu'est-ce qui est vécu en situation ?

4.1. Préambule, retour sur les pistes

Dans cette partie, je vais d'abord proposer une grille d'analyse qui permet de faire apparaître les éléments de l'expérience qui seraient potentiellement partagés ou du moins comparables à travers la totalité de projets de mon corpus. Puis, je me concentrerai sur les particularités des vécus des uns et des autres, en lien avec les protocoles de projets respectifs et les situations produites ou indiquées par les participants eux-mêmes. En s'appuyant sur la nature toujours située de l'expérience vécue, l'enjeu de ces analyses est, d'une part, le traitement de certaines hypothèses mises en avant dans cette thèse, en lien avec les sources théoriques et les processus identifiés et supposés. Notamment, je me pencherai sur la qualification de l'expérience vécue en tant qu'expérience du paysage, en en identifiant les éléments et en traitant sa nature relationnelle. Je proposerai également les éléments qui attesteraient d'une émergence de la disponibilité comme processus faisant partie de l'expérience vécue de participants de projets étudiés. En fonction des témoignages, j'expliciterai les manières dont les processus attentionnels se développent dans cette expérience. Enfin, je commenterai sur d'autres processus qui constituent l'expérience de participants et qui relèvent d'une transformation posturale, corporelle, sensorielle et gravitaire comme faisant partie du dialogue réciproque et situé entre le sujet et l'espace environnant.

D'autre part, les éléments d'analyse permettront également de faire émerger de nouvelles hypothèses ou pistes de réflexion uniquement possibles grâce à une approche attentive à ce qui est dit par tel ou tel participant. J'ai suggéré auparavant que l'un des sens de la notion de situation concerne sa portée méthodologique et processuelle, en tant qu'un outil dynamique de l'enquête. Les paroles de participants et leur analyse après coup révèlent des pistes jusqu'alors insoupçonnées, des éléments du vécu hétérogènes qui dévient de certains présupposés initiaux. Soit apparaissant comme des sous-entendus, soit étant des propos explicites dans les paroles obtenues, ces moments d'expérience s'avèrent un appui méthodologique et réflexif important en proposant une interrogation non seulement sur l'expérience vécue, mais aussi sur les manières de l'approcher en tant que matière analysable.

Tout au long du premier chapitre j'ai travaillé sur les notions principales qui font potentiellement partie des processus qui se mettent en œuvre dans l'expérience vécue

des participants de projets. La disponibilité, l'attention, les processus gravitaires, posturaux et toniques, les modalités sensorielles et motrices ainsi que les voies de leur développement semblent faire autant partie de l'expérience individuelle que des modalités d'une présence collective du groupe. Les façons dont cette expérience se forme ont permis de qualifier sa nature comme située et relationnelle, que ce soit par rapport à l'espace traversé, ou à la présence avec autrui. La notion de paysage s'est avérée une de celles qui permet également de cerner la nature de l'expérience vécue individuellement et collectivement avec l'espace et rend possible l'étude plus approfondie de retombées de cette expérience en termes d'une présence collective. En vue de ces pistes, je vais, à travers les analyses proposées, aborder une partie de l'axe structurant de ma réflexion, notamment, « expérience – paysage », en faisant les transitions vers la suite de cet axe qui inclut le territoire. Toutefois, cette troisième composante de l'axe sera abordée davantage ultérieurement dans les chapitres qui suivront.

Si tous les projets de mon corpus mettent en exergue l'expérience corporelle, sensorielle, kinesthésique, imaginaire et relationnelle avec un appui important sur les procédés chorégraphiques, chacun d'entre eux revêt des qualités, des temporalités, des intensités ou alors des problématiques singulières. J'ai déjà proposé ces différentes délimitations en analysant *in fine* chaque projet du point de vue de son protocole, intentions, cahiers de charges, ou encore des processus qui deviennent apparents dans le déroulement du projet. Toutefois, en ce qui concerne l'expérience vécue, je souhaite proposer une grille d'analyse qui permette de se concentrer sur les éléments généraux et potentiellement comparables à travers tous les projets, avant de bifurquer vers les éléments d'expériences qui sont plus spécifiques aux projets particuliers. Cette même grille d'analyse suit également le cheminement général de l'analyse des entretiens. Il faut remarquer qu'il ne serait pas possible de dissocier, par exemple, le début de l'expérience de son déroulement dans la durée du projet, ou de ne pas prendre en compte le rôle du protocole dans ce processus. Si la répartition est proposée ici, c'est dans le seul but d'une structuration scientifique, chaque élément ne pourra pas être considéré à lui seul. Les croisements entre différents éléments seront présentés, en fonction de ce qui a été vécu et en fonction des hypothèses ici rappelées.

4.2. Entrée dans l'expérience

4.2.1. Intentions

Je présenterai tout d'abord des différentes situations qui paraissent constituer le fond commun d'analyse des entretiens menés. Comme je l'ai indiqué dans la partie méthodologique, les entretiens que j'ai effectué avec les participants de trois projets de mon corpus se sont déroulés de façon semi-directive. J'ai posé tout d'abord la question sur les intentions des uns et des autres de participer à tel ou tel projet. Il me semble pertinent, en parlant des intentions, de me pencher autant sur celles des artistes et des commanditaires que sur celles des participants de projets. Selon mon hypothèse, les intentions peuvent en quelque sorte informer l'entrée dans l'expérience, orienter vers une disponibilité plus ou moins importante, préconstruire la manière d'être présent sur la durée de projet. C'est donc quelque chose qui devient apparent dans certaines paroles.

Une participante que j'ai interrogée concernant le projet « Les Promenades Blanches » à Paris le 17 novembre 2018, m'a parlé de son intérêt personnel d'y participer : « J'étais assez tranquille, curieuse d'explorer une ville et un quartier que je ne connais pas de cette façon différente. [...] C'était vraiment la curiosité d'entendre les bruits, les sons, comment traverser la rue⁶⁴⁴ ». Ainsi, les intentions personnelles qui ont poussé la participante à participer, sont à la fois la volonté de découvrir un projet spécifique et le souhait d'avoir une expérience d'une partie de la ville qu'elle ne connaissait en la parcourant différemment.

Il me semble que la posture du départ prise par rapport à la participation dans la promenade peut en quelque sorte faciliter l'entrée dans cette expérience spécifiquement configurée. Si c'est encore trop tôt de parler des processus de disponibilité et d'ouverture à l'espace, il me semble possible de supposer tout de même que cette curiosité d'expérimenter la ville autrement peut disposer la personne tout d'abord au déroulement du projet avec son protocole, et par extension à ce qui va être vécu. Un autre exemple sur ce même projet montre une posture quelque peu différente. Il s'agit de quelqu'un qui a l'habitude de fréquenter les événements proposés par le lieu organisateur du projet, Le Regard du Cygne, et qui a déjà eu une première expérience de la promenade semblable. À la question « Comment tu as connu ce projet et pourquoi tu as voulu y participer ? » sa réponse était :

⁶⁴⁴ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, le 3 mars 2019, inédit.

« Par le forum des associations du 19^{ème} arrondissement où je me renseignais pour des spectacles de danse... J'ai connu le lieu ("Le regard du cygne"). Il y a eu des portes ouvertes où j'ai pu faire une promenade blanche mais sans lunettes (on a fermé les yeux)... Et pendant le temps où je fermais les yeux j'avais l'impression de sens augmentés (les sons, les odeurs), mélangés à une espèce de sieste où je me suis laissé aller (d'aucuns diraient "laissé lâcher prise")... un genre de "sieste consciente" où l'esprit vagabonde⁶⁴⁵ ».

Ce qui se dégage de cette citation est le fait que le participant interrogé porte un intérêt aux manifestations d'un certain type. Au second niveau, il semble y avoir une volonté de ressentir ce qui a été éprouvé à un moment donné, auquel cas il peut s'agir ici des façons dont la mémoire corporelle peut ressurgir. Le participant utilise l'expression de « sieste consciente » qui est un choix intéressant de mot. Le sous-entendu de cette expression serait, d'une part, la perte de contrôle, la relaxation, et en même temps il pourrait s'agir d'une disponibilité et d'une modalité de présence. Il y a donc une recherche de ressentis comparables.

Une participante du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes le 13 mai 2017 était une étudiante en danse se préparant à devenir professeure de danse. En connaissant une personne qui a collaboré sur le projet avec les artistes, Maëva Lamolière, cette participante m'a ainsi expliqué les raisons de sa participation :

« Je l'ai su par le biais de Maëva Lamolière qui a collaboré au projet. Comme elle est dans ma formation à Nantes, j'ai donc voulu participer par curiosité mais aussi par soutien. C'est aussi ce fait qui m'a poussé à essayer. Je ne pense pas que je me serais lancée seule dans ce genre de projet⁶⁴⁶ ».

Cet extrait exprime encore un autre positionnement par rapport aux intentions amenant à la participation. La curiosité se mélange avec une certaine retenue quant à la nature de la participation qui implique potentiellement l'accès aux éléments d'expérience qui sont personnels, intimes. La présence avec quelqu'un de connu s'avère ainsi bienvenue dans l'expérimentation.

Une autre participante de ce même projet m'a fait part des raisons de sa participation personnelle qui convergent avec celles plus larges d'une association dont elle fait partie. Comme elle me l'a expliqué, elle avait l'habitude de fréquenter les événements du CCN de Nantes et faisait partie de l'association qui était à la recherche des expériences, des inspirations et des pistes pour pouvoir monter les projets par la suite :

« [...] le milieu urbain nous intéresse, [...] sous l'aspect plutôt écologie, urbanisme, développement de jardins participatifs et tout. On est plutôt à la

⁶⁴⁵ Entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris, le 11 et 13 décembre 2018, inédit.

⁶⁴⁶ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, le 16 mai 2017, inédit.

recherche de, comment dire, d'expériences qui pourraient nous amener à travailler avec les créateurs, des créatifs qui interrogent la ville sous ces aspects-là⁶⁴⁷ ».

Plusieurs dimensions s'imbriquent du côté des intentions, mais aussi, du côté des manières dont l'expérience peut se former. Je fais une hypothèse que cette personne aurait l'habitude de participer dans des projets engageant une certaine expérience. Ceci aurait permis de faire bouger les lignes d'habitude, y compris dans la perspective corporelle et sensori-motrice. Cette même participante poursuit : « Bon, voilà, moi je suis là pour vivre une expérience, puis après, quand une expérience, elle est plutôt agréable, ou qu'elle rejoint des convictions et des valeurs, que des choses se rassemblent, on peut à un moment donné monter un projet⁶⁴⁸ ». Ce qui m'intéresse ici est, par exemple, si un regard plus intéressé sur le projet, n'a pas pu empêcher l'expérience telle qu'elle advient. À un certain degré, dans mon cas personnel, en tant que chercheuse, c'était aussi le danger. Comment arriver à une disponibilité dans la durée ? Comment ne pas prévoir, mais laisser advenir les choses, sans tomber dans la dimension analytique de premier abord ? Mes propres intentions entourant ma toute première participation dans un projet chorégraphique, au-delà des buts de la recherche, articulaient l'inquiétude et l'envie d'être disponible. Ce que j'ai écrit dans mon carnet de bord en amont du projet : « Je veux avoir cette expérience première, m'unir avec les autres participants. Venir comme si je découvrais ce projet, me rendre disponible, au point de naïveté peut-être⁶⁴⁹ ». Mon envie de me rendre disponible s'explique par la connaissance préalable du protocole du projet et par une sorte d'auto-obligation de me débarrasser de cette connaissance pour entrer dans l'expérience.

Les quelques intentions des participants de deux éditions du projet « Les Promenades Blanches », tout en possédant des spécificités en fonction des uns et des autres, semblent se converger et expriment l'envie d'avoir une expérience, pour la plupart nouvelle, dans un cadre établi. Si les participants arrivent par curiosité ou par connaissance, il semble y avoir toujours une intention implicite plus profonde qui touche directement au vécu de l'espace, connu ou moins connu.

Les deux participantes du projet « Slow Walk » (celle à Paris et celle à Bruges) avec qui j'ai pu m'entretenir, m'ont indiqué des intentions plus ou moins semblables de la participation. Toutes les deux ont appris le projet en suivant la programmation des

⁶⁴⁷ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Nantes, le 12 mai 2017, inédit.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Nantes.

festivals dans lesquels ces projets s'inscrivaient, Le Festival d'Automne à Paris et « Slow (36h) » à Bruges. Par ailleurs, la participante de « Slow Walk » à Paris est la même personne que j'ai interrogée aussi concernant « Les Promenades Blanches » à Paris. Nous nous sommes rencontrées d'abord lors de ce projet en septembre 2018 avant de participer aux Promenades en novembre de la même année. Cette participante venait donc d'arriver à Paris pour faire ses études à la faculté du théâtre, et sa participation à ce projet était dictée, entre autres, par une volonté de connaître la ville de Paris :

« J'étais curieuse. Déjà je venais d'arriver à Paris et c'était pour moi une façon particulière d'entrer dans la ville de Paris. Pour moi c'était important de faire l'expérience, juste de marcher dans une ville nouvelle pour moi, mais d'une façon différente. Et aussi comme je connais Anne Teresa de Keersmaeker, ça m'intéressait de participer à un projet qui était gratuit, ouvert à tout le monde, hors les murs du théâtre, dehors. Ce n'était pas un atelier pour les danseurs, ce n'était pas une performance. Je l'ai fait en tant qu'une personne, une citoyenne...⁶⁵⁰ ».

Mais si la première intention est celle d'une découverte de la ville, l'intention plus profonde revêt un positionnement politique. Il est politique au moins dans deux sens. C'est d'une part la considération de l'importance de l'ouverture de l'événement à tout en chacun, non-danseurs, accessible, gratuit et s'effectuant dans l'espace public. La participante utilise le terme de « citoyenne » pour, me semble-t-il, accentuer le pouvoir de toute personne de prendre part à un projet qui autrement suggérerait certaines compétences et maîtrise. Un autre sous-entendu politique semble être exprimé par la volonté même de marcher en ville, dans un cadre de projet, comme une sorte de posture sur les façons d'être présent dans l'espace urbain.

La participante de Bruges souligne l'idée de la lenteur qui reçoit pour elle un sens politique dans le contexte de son effectuation :

« Et ça m'a intéressée, l'idée de ralentir, ce ralentissement et voir ce que cela peut évoquer, pour le personnel, mais aussi pour voir le collectif, comment deux vitesses en même temps. Qu'on utilise l'endroit public avec différentes vitesses. Je crois que c'est ça. Et comme j'ai appris, ça a attiré mon attention⁶⁵¹ ».

Dans les façons dont la participante articule la question de la lenteur et de la présence dans l'espace urbain, au-delà de l'expérience personnelle, il est possible de supposer une certaine idée du partage du territoire. Elle met en question la présence

⁶⁵⁰ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, *op. cit.*

⁶⁵¹ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Bruges, le 3 mai 2019, inédit.

avec les autres dans l'espace, les manières de se déplacer, voire la légitimité d'une certaine manière d'être présent collectivement.

Ainsi, les deux témoignages sur le projet « Slow Walk » mettent en lumière la spécificité de l'expérience possible du projet qui déborde la dimension individuelle et permet d'interroger la composante politique d'une présence collective dans l'espace public. J'ai également souligné ce point précédemment qui relie de façon pertinente les manières de marcher, le fait de marcher lentement en groupe et l'inscription de cette présence collective au ralenti dans les dynamiques existantes de l'espace traversé.

Les quelques personnes que j'ai pu interroger par mail concernant les raisons de leur participation dans le projet « Attention à la marche ! » à Bordeaux sont principalement les personnes qui habitent dans la métropole bordelaise et ont une connaissance des activités de l'association Bruit du Frigo. Ainsi, la plupart d'entre elles m'ont communiqué qu'elles ont déjà participé aux Randonnées Périurbaines organisées par le collectif, ou qu'elles s'intéressent à la pratique de randonnée. Une participante faisait partie du collectif artistique qui met en place les projets de la marche avec les collectivités dans leur territoire d'implantation. C'était donc un intérêt, entre autres, professionnel pour elle qui consistait à savoir ce que font les autres collectifs. Comme les entretiens sur ce projet ont été effectués par mail, leur inconvénient réside dans la concision de réponses données et dans le manque de prémices d'analyse de certaines intentions ou certains éléments d'expérience. Toutefois, quelques réponses permettent d'entrevoir les intentions des participants de manière plus ample. Par exemple, un participant m'a fait part de son habitude de participer à la plupart des randonnées de Bruit du Frigo et a souligné son intérêt pour ces activités qui, selon lui, proposent l'exploration du territoire proche :

« [les Randonnées Périurbaines] consistaient principalement à marcher à la découverte des territoires autour de nos villes. Lorsque j'utilise "découverte", ce n'est pas tout à fait exact. Je ressens ces randonnées plutôt comme des prétextes à susciter l'intérêt : il existe des territoires du quotidien qui valent la peine d'être approfondis. On n'en fait pas une visite commentée avec Bruit du Frigo. On les arpente, on apprend à les voir différemment, pour au final avoir envie d'y retourner en-dehors des marches organisées. Il s'agit de comprendre qu'il y a matière à apprécier ce que d'aucuns considèrent comme moche parce que proche de soi et de l'urbanisé⁶⁵² ».

Un point pertinent est soulevé par ce participant qui permet de revenir à l'hypothèse que j'ai mise en avant concernant la portée des actions menées sur le

⁶⁵² Entretien avec participant 1, « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 25 juillet 2017, inédit.

territoire périurbain bordelais dans la durée et le changement du paradigme dans la considération de ce territoire. Le participant utilise le terme de « territoires du quotidien » pour souligner l'écart qui existe entre la consistance de ces lieux et le regard qui peut y être porté par certains. J'irais même jusqu'à identifier une certaine indication quant à la question du paysage périurbain que le participant revendique comme une « matière à apprécier ». Ainsi, au niveau plus profond de l'analyse de l'intention de participation, il est possible de lire un positionnement politique dans l'intérêt personnel du participant porté au projet qui se traduit par une volonté d'explorer et de fréquenter le territoire autrement non-valorisé. De surcroît, cette volonté s'inscrit dans une temporalité plus longue de valorisation du périurbain bordelais qui ne semble pas être pensable sans ceux qui le fréquentent.

Pour conclure cette sous-partie, il est donc pertinent de porter un regard plus interrogatif sur les raisons de participer des uns et des autres aux projets étudiés. En fonction des projets, d'une part, cette interrogation permet de supposer les éléments de l'expérience qui va être vécue sur la durée d'un projet, sans toutefois affirmer que cela va jouer un rôle primordial dans le déploiement de l'expérience du point de vue corporel, sensori-moteur et imaginaire. D'autre part, certains discours de participants ont permis d'entrevoir une considération politique de certains enjeux de l'expérience en amont de la participation même, que ce soit en termes de présence collective dans l'espace traversé ou en termes de la portée plus extensive territoriale du projet.

4.2.2. Début de l'expérience

Un autre élément qui me paraît important à aborder dans la totalité des expériences vécues par les participants de projets étudiés est les premiers moments de l'expérience, ou ce que j'ai appelé l'entrée dans l'expérience. Elle n'est pas pareille en fonction des personnes interrogées, surtout en ce qui concerne les projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk ». Vu la durée et le caractère hétérogène des expériences proposées dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » il me semble moins judicieux de parler de cet élément en termes d'expérience corporelle et sensori-motrice. Autrement, il faudra se concentrer sur les moments du projet où cette expérience a été expressément conditionnée par les interventions chorégraphiques proposées. Par exemple, à la fin de la deuxième journée du projet Mathias Poisson a proposé le protocole des « Promenades Blanches ». Cette expérience peut autant être

replacée dans la continuité du projet qu'être analysée comme une partie de ce projet à part entière. Je reviendrai sur ce moment ultérieurement.

Également, du point de vue de la modalité des entretiens faits sur ce projet, comme je l'ai indiqué auparavant, les réponses apportées ne permettent pas d'approfondir sur les éléments d'ordre corporel, sensori-moteur et gravitaire. Ainsi, dans cette sous-partie je vais davantage me concentrer sur les projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » et convoquer certains éléments du projet « Attention à la marche ! » en me basant sur mon propre vécu.

En parlant des façons dont chacun commence la participation dans tel ou tel projet, il y a des différences. Certaines personnes y vont de front, les autres sont hésitantes. Les questions qui me semblent pertinentes à poser sont les suivantes. À quel moment la disponibilité arrive-t-elle en tant que faisant partie d'un état corporel de la personne ? Comment arrive-t-elle ? Comment devenons-nous présents à l'espace ? Quels autres processus accompagnent-ils cet état ?

L'entrée dans l'expérience semble être en partie influencée par les modalités de mise en œuvre de tel ou tel projet. Je souhaite m'attarder sur un témoignage de la participante du projet « Slow Walk » à Bruges à qui j'ai posé une question portant expressément sur les premiers moments de la marche. J'ai parlé auparavant d'une sorte d'auto-obligation, ou auto-protocole que certains participants pouvaient se donner en début du projet – participer du début à la fin, ne pas sortir du groupe. Ceci pourrait, entre autres, avoir un impact sur les façons dont l'expérience s'engage dès le début de la marche. Ainsi, la participante de Bruges semble mettre une stratégie en place qui préfigure en quelque sorte les ressentis du début de la marche pour elle. Tout d'abord, le projet commençant aux trois portes de la ville, elle choisit celle qui est la plus éloignée du centre, avec l'idée qu'il va y avoir moins de participants : « [...] je n'ai pas voulu être dans une sorte de masse tout de suite. Je voulais commencer très tranquillement et très doucement, et voir l'endroit le plus éloigné et le moins connu et qui parlait moins aux visiteurs, aux touristes⁶⁵³ ». Cet extrait fait preuve d'une volonté de commencer progressivement la marche et ce qui peut arriver. Donc, il y a une réflexion en amont – elle ne choisit pas par hasard son lieu de départ, elle préconfigure en quelque sorte son expérience, fait une hypothèse. La question d'autrui semble aussi faire partie de la réflexion de la participante : « C'était surtout pour pouvoir commencer avec un petit groupe. [...] On était très peu, je crois, et j'avais deux sentiments. Je me dis – on est que dix, ça c'est très-très peu, et pour commencer aussi ça demande encore plus

⁶⁵³ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Bruges, *op. cit.*

d'engagement, je crois⁶⁵⁴ ». Une relation se tisse ainsi entre la présence en groupe et les manières dont l'expérience peut potentiellement se déployer. Le terme d'engagement est utilisé – nous nous engageons à marcher d'une certaine façon, c'est donc d'abord un choix, avant de devenir autre chose. Il y a un sous-entendu d'une mise en état sur la temporalité longue que la participante essaie d'instaurer par elle-même. Cette même participante souligne la difficulté qu'elle avait à trouver son rythme dans la lenteur qui semble au début quelque peu artificiel : « Et au moment où ça commençait, je sentais que c'était pas ça, que c'était trop la tête qui essayait de freiner. J'étais beaucoup trop occupée avec le corps qui n'arrivait pas à ralentir ou à être plus calme. Je trouvais ça très difficile ». La difficulté de ralentir que la participante soulève montre la tension entre ce que nous choisissons et ce que nous ne choisissons pas. Si consciemment nous choisissons de ralentir, la question simple et complexe se pose en même temps : comment le faire ? Il y a une intention d'un côté, et de l'autre côté l'attente de ce qui doit arriver. La participante accentue de manière saisissante et juste la difficulté à trouver le mouvement intégral et fluide qui traverse tout le corps et lui donne une autre attitude. Elle suggère qu'un certain état devrait émerger, mais cela n'arrive pas de manière aisée :

« Quand je mettais mes premiers pas, ça semble encore trop vite. Je me disais – ok, il y a quelque chose qui doit passer ici mais ça ne va pas aller directement. Donc, il faut encore continuer et à chaque fois dire – ah non, attends, attends. Mais il fallait pas attendre et faire un pas, il fallait trouver un rythme, une sorte de mouvement avec le corps qui s'accorde avec le temps qu'il faut... La distance, le temps et le mouvement ça devait être comme une sorte de machine qui marche⁶⁵⁵ ».

Cet extrait montre presque une auto-censure dans la quête d'un mouvement qui semble simple. Comment marcher lentement ? Il y a une convergence entre le sentiment du corps, du rythme et du temps. Il me semble qu'à ce moment-là il est possible de parler de la disponibilité qui se met progressivement en place, et cette disponibilité peut être traitée dans son sens premier, comme un processus tonique et gravitaire, tel que j'ai pu le traiter avec les écrits de Benoît Lesage. L'aspect temporel, dans le cadre du projet « Slow Walk », est d'une pertinence primordiale. Il réside moins dans la vitesse, mais dans le rapport gravitaire, kinesthésique et sensoriel qui s'instaure entre le corps en marche, le temps et l'espace et qui pourrait amener à un état de disponibilité. La posture de la participante de Bruges me semble dialoguer avec la citation de Marie Bardet que j'ai proposée en avant-propos. Je la rappelle ici : « Le pas est bien plus l'intervalle que

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

le point, la relation gravitaire s'ouvre à la continuité du temps dans une marche qui n'en finit pas, dans un pas qui n'a jamais fini⁶⁵⁶ ». Cette courte phrase suggère la complexité de ce processus qu'est la marche, et l'interminable hétérogénéité de ces intervalles s'installant entre deux pas et de ce qui se passe entre. Marcher lentement n'est donc pas accumuler un nombre de pas plus ou moins lents. C'est développer un mouvement du corps entier en lien avec ce qui nous entoure, en lien avec les forces gravitaires et notre propre équilibre, notre proprioception, notre sensorialité.

Mon interlocutrice sur « Slow Walk » à Paris m'a donné une indication sur ses façons de se mouvoir qui me semblent se positionner à la frontière entre l'obligation de marcher lentement et l'émergence de l'état de disponibilité. Comme je l'ai déjà indiqué, elle utilise le terme d'« effort ». La participante ne choisit pas sa façon de marcher, cela s'ajuste en fonction de plusieurs facteurs au long du trajet. La notion d'« effort » qui apparaît accentue le contraste : faire un effort pour marcher lentement. La tension s'établit entre ce qui arrive dans le mouvement lent et ce que la participante choisit de faire.

Ma propre expérience du début de la marche à Paris fait preuve d'une déstabilisation et de la recherche de repères gravitaires et posturaux :

« La question du rythme surgit très vivement pour moi, certes. Mais aussi ce qui se ressent dès mon premier mouvement, c'est la posture que je dois prendre – tant par rapport à ma verticalité que par rapport au sol et au déploiement des pas. Au début j'essaie de regarder comment font les danseurs. J'essaie de comprendre et d'ajuster selon eux et puis selon les gens qui m'entourent, la vitesse du déploiement du pied, le mouvement du talon à la pointe. J'ai du mal au début, en déployant ma plante lentement, je n'arrive toujours pas à tenir mon équilibre. Mon corps bascule d'un côté à l'autre quand je m'appuie sur le pied attendant au sol tandis que l'autre va vers l'avant. C'est une sensation dérangeante. [...] J'essaie de me mettre en phase avec le mouvement général. J'ajuste ma posture, la tête droite, la colonne vertébrale, le bassin, les jambes, les pieds. Je pense aux pieds tout en regardant devant moi, à droite, à gauche. Progressivement je porte moins d'attention aux danseurs ou aux personnes marchant avec, dans le sens où je ne tente pas de m'ajuster à leurs pas. C'est plutôt vraiment marcher avec, être dans le même mouvement⁶⁵⁷ ».

Ce témoignage insiste sur la difficulté de marcher lentement et sur la multitude de processus corporels et gravitaires qui accompagnent ce mouvement en l'apparence évident. La première difficulté est celle de la verticalité – comment retrouver ses appuis au sol, comment redevenir stable dans le mouvement entre la terre et le ciel ? Ces premiers moments de la marche semblent attester du développement des réajustements

⁶⁵⁶ Bardet., M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 55.

⁶⁵⁷ Mon récit, « Slow Walk », Paris.

corporels et gravitaires et de l'établissement d'une disponibilité et d'une attention posturale dans le sens de la « stabilité dynamique » traitée par Marie Bardet. La stabilité dynamique, comme cela a été remarqué auparavant, se situe à l'endroit de renégociation des habitudes posturales et atteste d'une flexibilité par rapport au mouvement effectué qui est un mouvement sans cesse réactualisé au présent dans une posture d'ouverture et d'attention. Perdre l'équilibre, comme l'affirme Odile Rouquet, permet de se réarranger corporellement autrement, se laisser devenir instable en prenant ses appuis sur l'environnement et autrui pour trouver un nouvel équilibre corporel, gravitaire et sensoriel. Le déploiement de ces processus précédemment identifiés semble confirmer leur nature relationnelle et située. La présence des autres, sans que je me focalise sur eux, mais plutôt étant dans une attention dans le sens du regard aveugle godardien, contribue à retrouver mon équilibre et à entrer dans un état de disponibilité et ouverture.

Dans « Les Promenades Blanches », si la question sur le début d'expérience n'a pas été posée directement, certaines réponses en donnent des éléments. Deux moments sont à distinguer – il y a d'une part les personnes qui ont été guidées et d'autre part les personnes qui ont guidé. Dans les témoignages des unes et des autres c'est surtout le fait d'être guidé qui a été développé davantage, avec quelques indications sur le fait de guider autrui et de le prendre en charge. Ces indications semblent aussi être reliées à la spécificité du protocole et du dispositif proposés aux participants. Le fait de porter les lunettes floues et d'être tenu par une autre personne (fig. 21) permettrait, à la plupart de participants, de se mettre en état, si ce n'est pas de disponibilité, mais du moins de confiance à autrui, qui serait dans un premier temps amenée par la présence physique de cette autre personne qui nous tient par la main et qui nous mène. La relation avec le partenaire du binôme reçoit donc une importance structurante dans les modalités de déploiement de l'expérience dans le cadre des « Promenades Blanches ». Dans ce qui suivra, je vais traiter les processus d'entrée dans l'expérience qui seront intimement liés à ceux d'altérité et de relation à autrui.



Fig. 21. « Les Promenades Blanches », Rennes, juillet 2009, photo par Mathieu Harel Vivier.

Dans mes propres récits de deux projets, ayant toujours commencé par être guidée, je retrouve les descriptions des premiers moments de la marche en binôme sans avoir un souvenir particulier des difficultés ou gêne éprouvées. Le début de la promenade avec ma partenaire à Nantes révèle surtout les façons de se mettre en mouvement, de percevoir ce qui m'entoure, de commencer le mouvement au sein du groupe :

« Il y a une fille qui est à côté de moi. Elle me propose de marcher ensemble. On prend les lunettes floues, je les mets la première. Elle me prend par la main, au niveau du coude, ça donne la stabilité, elle peut comme ça m'aider à me déplacer avec plus de sûreté. Les binômes se forment, on commence à marcher en silence. D'abord on se déplace dans ce bâtiment. Je ne vois que les tâches de couleurs, les luminosités et les ombres, les silhouettes des personnes devant ou autour de moi. On zigzague, on passe des passages étroits⁶⁵⁸ ».

Ce morceau de récit remonte à un moment de ma recherche où je n'ai pas encore théorisé la notion de disponibilité. Dans cette description, il me semble possible de retrouver des indications quant aux modalités potentielles de surgissement de cet état, sans que le terme soit prononcé. Il semblerait que la présence d'autrui peut favoriser la posture corporelle et sensorielle et une attitude qui serait celle de disponibilité, qui, à son tour, permet une expérience attentive de ce qui nous entoure. Ma partenaire dans cette promenade attribue également les sensations éprouvées lors du port des lunettes au

⁶⁵⁸ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Nantes.

fait d'être guidée (entre autres) : « Non, en fait, ça devient très agréable même, d'être dans ce flou, je trouve. C'est, voilà, c'est... Surtout, parce qu'on est guidé, on peut se reposer, on a juste à suivre et ça c'est très agréable⁶⁵⁹ ». Les questions du protocole, du dispositif et de la présence du guide se chevauchent. Les termes du « repos », « agréable » utilisés pour désigner ces conditions, auraient un double sens. Le protocole permet de ne pas faire le choix du parcours, et la présence du guide, du partenaire de la marche sert comme un repère et un appui, dans le sens gravitaire y compris. Le verbe « se reposer » utilisé par la participante serait une indication du mouvement vers la disponibilité, qui dans ce sens-là serait acquise en relation avec autrui. Le verbe « suivre » indiquerait aussi cet état de disponibilité qui arrive progressivement. La relation avec le binôme est soulignée comme étant un des facteurs favorisant un certain état de corps qui serait celui d'ouverture : « Oui, je sais pas, oui, j'étais vraiment en confiance. Comme je dis, je pouvais vraiment me reposer, et j'étais très à l'aise pour... Je n'avais pas peur. Je me suis dit même si je trébuche, je me suis dit tu vas me rattraper. J'avais pas peur⁶⁶⁰ ». Les mots tels que « à l'aise », « pas peur », « confiance » complètent le champ sémantique déjà abordé. La relation avec le guide dans ce projet peut se penser comme un fondement principal qui permet de développer la réflexion autour des processus corporels et sensori-moteurs qui s'établissent dans la durée de l'expérience (et qui, par moments, semble prendre le dessus sur l'encadrement par le protocole).

Une autre participante du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes insiste, quant à elle aussi, sur la présence d'autrui qui assurait son expérience aisée et non-empêchée durant le projet : « J'étais super en confiance, j'ai été portée par le bras de quelqu'un qui physiquement me donnait l'impression d'être vraiment très fluide. Si j'avais pu la rapprocher d'un animal, je l'aurais même rapprochée d'un cheval, comme j'avais fait un peu d'équitation, j'étais vraiment en sécurité, très en sécurité⁶⁶¹ ». Ainsi, les notions de sécurité et de confiance sont mentionnées par rapport à sa partenaire de la marche. La participante parle aussi du fait d'être « fluide » qui pourrait se traduire en termes de potentielle disponibilité qui s'établit à un certain moment de la marche et qui permet d'avoir un rapport ouvert et attentif à son corps, à l'espace et à autrui. Le verbe « être portée » est intéressant, et me semble se situer au cœur d'une relation entre deux personnes qui est celle de partage de la gravité, comme si le poids du corps d'une

⁶⁵⁹ Entretien avec participante 2, « Les Promenades Blanches », Nantes, le 12 mai 2017, inédit.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

personne est en partie partagé avec une autre. La notion de fluidité du mouvement me fait suggérer un lien avec le processus de correspondance tel qu'il a été théorisé par Tim Ingold. Pour Ingold, correspondre avec le monde est d'être en dialogue réciproque et en mouvement avec ce qui entoure le sujet. Une telle présence exclut le rapport de causalité – Tim Ingold parle, je le rappelle, de la « la co-dépendance de mise en commun et de variation par rapport à la façon dont chaque être trouve ses voies de partager l'expérience avec les autres⁶⁶² ». Les paroles de la participante qui se meut dans l'espace et en relation avec une autre personne, semblent donner une indication à une présence qui peut être qualifiée comme étant en correspondance avec ce qui entoure la personne. Cela se confirme par la suite des paroles de cette participante qui évoque la possibilité de « vivre [son] expérience pleinement⁶⁶³ » grâce à la relation qui peut s'établir entre elle et sa partenaire de la marche : « Ça allait pas partir, j'ai senti qu'elle allait pas faire de diversions, elle a été pleinement dans l'expérience aussi. J'ai trouvé ça très chouette parce qu'elle me laissait libre et j'ai pas senti de creux, j'étais en sécurité⁶⁶⁴ ». Cette remarque porte potentiellement sur le caractère ouvert de la présence lors du projet – et les mots comme « pleinement » et « libre », à leur tour, suggèrent un mode d'être dans la disponibilité et attention à l'espace environnant et à autrui en s'appuyant sur les modalités relationnelles de l'expérience.

Si la plupart de témoignages mettent en avant une entrée plutôt aisée dans l'expérience où la présence du binôme s'avère un appui dans l'émergence des processus de disponibilité et attention, une autre situation est tout à fait exemplaire. Une participante du projet à Nantes m'a confié son sentiment d'inquiétude et de malaisance face au dispositif, malgré la présence du binôme :

« [...] j'étais dans un premier temps assez angoissée de ne pas voir. En effet, je suis myope (je portais des lentilles de correction ce jour-là). Et le fait de ne pas voir fait peur (quand on cherche ses lunettes et qu'on ne les trouve pas, les écritures, les détails, etc..) Le flou m'a d'abord renvoyé à cette sensation de panique, et je me suis sentie étreinte dans la ville sans m'en rendre compte⁶⁶⁵ ».

La participante souligne la focalisation sur la composante visuelle de l'expérience au début du projet quand elle est guidée. Il me semble possible ici de parler des types d'attention à l'œuvre dictées par le changement d'habitudes visuelles – comment passer d'un regard fovéal à une vision périphérique ? L'expérience semble se déployer par strates, tout en commençant par une certaine résistance à ce qui peut

⁶⁶² Ingold, T., *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, 2018, p. 40.

⁶⁶³ *Ibid.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁶⁵ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

advenir, et ce, au-delà du rapport avec le binôme. Le fait de ne pas pouvoir reprendre ses habitudes perceptives rend l'expérience malaisante. En se basant sur les termes que la participante emploie, il serait éventuellement possible de parler du lien entre cette privation (de la vue habituelle) et la relation à l'espace qui se trouvent entremêlées dans l'expérience immédiate. C'est d'autant plus flagrant de comprendre la manière dont la disponibilité a pu émerger si nous prenons comme point de départ les états topologiques du début de l'expérience (se sentir limitée, contrainte). Par ailleurs, cette même participante révèle un autre aspect de cette expérience qui concerne la présence du binôme et l'ordre dans lequel le guidage a été effectué :

« Je me suis sentie très bien, j'ai commencé par la guider dans un premier temps, ce qui a permis de faire confiance et connaissance par le corps. Je veux bien l'avouer, je suis assez contente d'avoir commencé par guider et de voir en premier. Car, au moment de changer les rôles, j'ai eu dans un premier temps des difficultés à me laisser guider et de faire confiance tout de suite, ce qui aurait été davantage plus dur si j'avais commencé par être guidée. C'était intéressant car une relation se crée. Sans la parole, il nous est arrivé de rire en même temps, elle était très attentionnée envers moi⁶⁶⁶ ».

Cette citation rajoute un niveau complémentaire à la compréhension des processus d'entrée dans l'expérience. Si cette entrée passe par la relation avec autrui, elle prend en compte une temporalité qui semble être préparatoire au port des lunettes et au fait d'être guidée. Dans ce cas concret, l'importance de guider en première pour établir une relation avec le partenaire, pour s'ouvrir à ce qui suivra, accueillir le corps d'autrui est soulignée. Au-delà de la relation qui s'établit avec autrui, dans une perspective gravitaire, corporelle et sensorielle, il est important de relever ici les coupures et les intensités différentes qui accompagnent les manières d'être présent. La confiance, le terme utilisé également par les autres participants, n'est pas une qualité acquise d'office, ce qui peut potentiellement influencer le processus de disponibilité. Le caractère progressif de l'établissement de relation avec autrui est indiqué. Le témoignage de cette participante du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes m'a fait réfléchir tout d'abord à l'émergence de l'état de disponibilité. Il paraît, à travers les projets jusqu'à là analysés, que ce processus, tout en arrivant à un moment ou un autre de l'expérience, n'aurait pas un schéma d'émergence identique d'un projet à l'autre. Il est donc crucial d'étudier les modalités concrètes de son arrivée en fonction des protocoles de projets, des intentions des participants ou aussi de la considération de la présence d'autrui. Si la présence d'autrui, comme le binôme dans le projet « Les Promenades Blanches », peut favoriser l'état de disponibilité qui amènera

⁶⁶⁶ *Ibid.*

progressivement d'autres processus corporels et sensori-moteurs, il s'avère que ce n'est pas le cas universel. Le processus inverse peut exister – en arrivant à l'état de disponibilité nous pouvons nous ouvrir progressivement à autrui sans que sa présence soit structurante en termes d'expérience en premier lieu. Enfin, comme dans le cas du projet « Slow Walk », l'ouverture possible à l'espace et à autrui peut se traduire par un passage, quelque part assez déstabilisant, d'une sorte d'auto-engagement à un état plus fluide et homogène.

En ce qui concerne le projet « Attention à la marche ! », vu sa durée, sa composition hétérogène et l'alternance entre les expériences sensibles, chorégraphiées, les jeux collectifs, les moments de marche sans animation quelconque, il me semble moins approprié de parler en premier lieu d'entrée d'expérience du point de vue corporel, sensori-moteur et gravitaire sur la totalité du projet. Si je dois revenir au début du projet, c'est surtout son aspect collectif et convivial qui doit être souligné, d'autant plus que certains participants sont venus en connaissant les Randonnées Périurbaines de Bruit du Frigo, sans savoir qu'il y aura également des propositions artistiques. Toutefois, certaines expériences proposées, plus que les autres, permettaient de travailler davantage la composante sensible et corporelle de l'expérience, en prenant appui sur le caractère collectif de celle-ci. J'ai déjà mentionné le protocole des « Promenades Blanches », ou aussi une danse collective. Vu la taille du groupe, ces expériences n'étaient pas obligatoires pour tout le monde (ou du moins, l'état de présence attentive n'était pas demandé sur toute leur durée), mais, d'après mes observations, il y avait tout de même une grande partie de participants qui y prenaient part. Comme je l'ai explicité auparavant en analysant mes entretiens avec Mathias Poisson et Robin Decourcy qui proposaient les expériences chorégraphiées portant sur la perception de l'espace et de son propre corps, le parti pris des artistes était de ne pas chercher expressément l'adhésion de tout le monde. Il y avait une flexibilité dans la considération de l'engagement sensible et corporel des participants. Ainsi, l'aspect collectif de ces expériences peut être doublement interprété, d'une part, du point de vue de cette flexibilité, et d'autre part, du point de vue de ce que ces expériences apportent en termes de présence collective. Par exemple, en fin de la matinée du premier jour de la marche, en arrivant au Parc Mandavit à Gradignan, une proposition des artistes est faite (fig. 22) :

« Arrivés à un endroit dans le parc, les artistes, Robin Decourcy et Mathias Poisson, nous proposent de faire une expérience commune à ceux qui le souhaitent. De suivre un mouvement commun, où il n'y a pas du guide et du

guidé. Se laisser conduire par le mouvement des autres, "écouter le ventre d'une autre personne" (Robin Decourcy). On commence toujours pieds nus, à se mouvoir ensemble, on n'est pas très nombreux, une trentaine.

Dès qu'il y a un mouvement initié par quelqu'un, on le suit, et le groupe commence à développer sa propre chorégraphie, son rythme. On saute, on danse, on tourne autour de nous, on saute en courant, on se retrouve par terre à grimper. A un moment donné une personne derrière moi m'attrape par le pied, on continue un moment comme ça, on se lève, on court encore. Souvent je sens les plantes qui piquent mes pieds, des fois je suis empêchée de me laisser aller complètement aléatoirement. Cette expérience dure 5-10 minutes. A sa fin on se jette par terre, on s'allonge, on respire. On revient à nos affaires⁶⁶⁷ ».



Fig. 22. Moment du projet « Attention à la marche ! » au Parc Mandavit.

Ce moment d'expérience peut être analysé à deux niveaux. Si je l'interprète comme une expérience à part entière, la question peut effectivement se poser du point de vue du processus de disponibilité qui peut émerger par une certaine forme du mouvement du groupe et par la liberté que les uns et les autres peuvent prendre par rapport à leurs façons de se mouvoir. L'aspect du jeu entre également dans le tableau dans le cadre de ce projet, comme a été suggéré précédemment. Les participants sont invités à suivre le mouvement de l'autre, à participer à un mouvement commun, mais chacun peut avoir des approches différentes. Il peut y avoir une adhésion gravitaire et kinesthésique de la part de certains, mais aussi une approche plus ludique de la part des autres. Si la composante corporelle et sensori-motrice est fortement présente dans cet

⁶⁶⁷ Mon récit du projet « Attention à la marche ! ».

exercice, il y a aussi une autre possibilité de le percevoir comme un jeu et de se laisser littéralement aller au gré de l'humeur générale du groupe. Si je resitue cette expérience comme faisant partie de la totalité d'un long projet, c'est surtout les considérations collectives qui deviennent prioritaires. La consigne énoncée par les artistes incite à créer un mouvement commun. Comment le groupe peut-il se mouvoir comme un « organisme » (mot utilisé par Robin Decourcy) ou comme un corps uni ? Et de surcroît, quelle est la portée de cet exercice pour l'aspect collectif de la totalité du projet sur sa durée ? Par ailleurs, le terme du mouvement commun est intéressant comme il fait partie du champ lexical que moi-même j'ai commencé à utiliser dans ma réflexion en amont de cette participation. J'y reviendrai explicitement dans le chapitre suivant. Il me semble donc plus judicieux de revenir sur certains des exercices proposés dans le cadre de ce projet à partir de la perspective collective et des manières d'être présent dans le paysage en tant que groupe. Je vais m'y attarder dans ce chapitre, ainsi que dans les chapitres suivants.

4.2.3. Le rôle du protocole

Comme je l'ai décrit auparavant, chaque projet de mon corpus possède un protocole qui peut avoir une incidence sur les expériences vécues par ses participants, que ce soit dans la mise en état, dans les modalités de son déploiement ou dans la présence avec les autres. Dans les sous-parties précédentes j'ai explicité les protocoles des projets. Les éléments figurant dans les entretiens menés ou dans mes propres récits montrent des perspectives différentes sur l'encadrement et le protocole exprimées par les participants. Je vais proposer ces points d'accroche variés qui vont de la simple appréciation qui facilite le déroulement de l'expérience à des réflexions qui intègrent les différents aspects de l'expérience corporelle, sensori-motrice et gravitaire ou qui s'étendent jusqu'à la considération de la présence collective dans l'espace traversé et potentiellement partagé.

À ma question sur la présence des guides-accompagnateurs lors de la promenade, un participant du projet « Les Promenades Blanches » à Paris souligne leur rôle structurant dans le déroulement du protocole :

« C'était perceptible parce qu'ils courent d'un endroit à l'autre. Tu sens leur présence. Par ailleurs, quand je n'ai pas pris assez soin de ma partenaire, ils m'ont rappelé à l'ordre. C'est bien que ça soit encadré. J'ai trouvé bien au

départ que c'était dit – non, vous bavardez pas, ou il faut ouvrir vos oreilles, les consignes étaient importantes⁶⁶⁸ ».

Il y a donc une appréciation générale du protocole qui prévoit la présence des guides-accompagnateurs. Précédemment, j'ai commenté cet aspect de projet, en convoquant mon entretien avec Mathias Poisson où il explique les modalités de présence de ces personnes. L'appréciation de consignes clairement énoncées au début de la promenade peut indiquer potentiellement la façon dont l'expérience du participant va s'enclencher (silence, relation non-verbale) et se dérouler par la suite. Je fais une hypothèse que l'encadrement peut servir de base à ce qui va se transformer dans la durée, sans que le participant le dise directement. L'importance des guides-accompagnateurs est également soulignée par une participante du projet à Nantes :

« Mes repères étaient surtout les autres guides autour de nous qui nous indiquaient les chemins à prendre et la vitesse, si nous étions en retard ou justement si nous avions le temps de déambuler. Je me fiais énormément à eux et ce sont eux qui me rassuraient. De même avec les lunettes, je les voyais passer à côté de nous et faire des signes et je me sentais en réelle relation avec eux, ils formaient comme des satellites qui gravitaient autour de nous, ce qui rassurait. Leurs gestes et leur adresse à nous, par le mouvement et le visage étaient très claires et créaient une atmosphère bienveillante et dansante à la fois, ce qui permettait d'oser faire des expériences⁶⁶⁹ ».

Le vocabulaire utilisé est assez parlant – à plusieurs reprises la participante qualifie la présence des guides de rassurante, en valorisant leur capacité à servir de repères sur la durée de projet, en termes de l'orientation, du rythme et du temps. Ce qui se lit dans ces quelques lignes est aussi « l'adresse » aux participants – le mot que la participante emploie. La relation qui s'établit entre les artistes, les guides et les participants fait partie intégrante du champ d'expérience des participants du projet. La qualité de cette relation semble potentiellement influencer les modes de présence. Une phrase clé est utilisée par la participante : « oser faire les expériences », dont le sens peut se lire dans deux directions. Il s'agirait, d'une part, d'une ouverture d'ordre corporel et sensori-moteur, d'une certaine disponibilité qui peut se former en présence des artistes et qui émerge donc en lien avec le protocole du projet. D'autre part, il y aurait une indication quant à la dimension relationnelle de l'expérience vécue du point de vue de la présence dans l'espace public. Nous osons vivre une expérience, car nous savons que nous sommes protégés par le protocole.

Une de mes interlocutrices du projet « Les Promenades Blanches » à Paris accentue l'importance du protocole du point de vue des lieux traversés :

⁶⁶⁸ Entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁶⁶⁹ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

« Mais j'ai accepté assez tranquillement les lieux dans lesquels j'aurais pas choisi d'aller. Parce que ça faisait partie d'une expérience différente. Ça m'a dérangée plutôt au niveau corporel, mais après ça faisait partie, donc... J'étais déjà très fatiguée, donc j'étais dans un état un peu : "Oui, tout va bien". Les fois qu'on est un peu comme ça : fatigués mais on accepte tout⁶⁷⁰ ».

Cet extrait montre que nous sommes dans un monde vivant qui peut déranger, répugner, etc. On n'est pas toujours à l'aise, cela se ressent corporellement, mais cela rend d'autant plus intéressante la progressivité de l'expérience, la façon dont la personne y entre et y reste. Je parlerais dans ce cas concret de l'état de disponibilité qui apparaît dû au protocole. Cela suggère aussi les états de corps qui ont dû être différents en fonction de moments de l'expérience (changement des lieux, des atmosphères, et les éléments qui viennent avec – sons, odeurs, et ce que cela fait émerger dans le corps, et comment ces états se succèdent). Le mot « accepter » utilisé par la participante est indicatif : le fait de participer à un projet avec un certain dispositif et se mouvoir d'une certaine manière, est considéré dans son hétérogénéité, l'expérience n'est pas toujours aisée. L'acceptation relève ainsi d'une décision intentionnelle, mais favoriserait en même temps ce qui suivra, permettrait une émergence d'une disponibilité qui, elle, ne serait pas intentionnellement acquise. Un autre point important qui relève de ce témoignage est le lien réciproque entre l'expérience telle qu'elle est vécue et l'espace environnant. Les lieux parcourus font partie de notre expérience sans hiérarchisation, ils en deviennent partie intégrante avec leurs qualités et matérialités. Précédemment j'ai traité quelques exemples qui font preuve de la difficulté de se rendre disponible ou de retrouver ses appuis gravitaires et posturaux. C'est ainsi qu'il est d'autant plus pertinent de rendre compte de ces moments de difficulté d'ouverture ou de rupture et d'observer comment l'ouverture et une relation dynamique avec ce qui nous entoure se mettent en place, quelles que soient les qualités de ce qui nous entoure. Cela atteste de la nature nécessairement située de cette expérience.

Une participante précédemment citée du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes relie la configuration de la promenade et les ressentis corporels et sensoriels que les lieux traversés procurent :

« [...] la balade a été bien pensée car souvent contrastée, on montait-descendait des escaliers, sentaient des changements d'odeurs, par les différents marchés, les odeurs de bois, de pollution, les parfums des personnes que l'on croisait etc.. mais aussi contrastée visuellement, entre l'extérieur et à l'intérieur des lieux, endroits étroits et vastes, bruyants et silencieux⁶⁷¹ ».

⁶⁷⁰ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁶⁷¹ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

Cet extrait de parole met en avant les manières dont l'espace traversé s'imbrique avec l'expérience vécue (relation gravitaire, rapport au sol, multisensorialité et le mouvement qui l'accompagne), en accentuant ainsi sa nature située et aussi topologique (un lieu étendu ne ferait pas éprouver la même chose qu'un lieu enfermé, etc.). Le rôle du protocole est souligné, et le compte-rendu que la participante fait dialogue avec les intentions initiales des artistes. Comme je l'ai indiqué auparavant, leur idée étant de « composer avec le réel » (retour au propos de Julie Perrin), les artistes sélectionnent parmi les ambiances variées et les lieux diversifiés sans les modifier, afin de proposer une expérience vécue dans le sens situé, une expérience renouvelée au gré des pas et en rapport dynamique avec l'espace environnant.

Le protocole du projet serait un des facteurs, entre autres, qui favoriserait l'émergence d'une disponibilité qui semble se trouver à la frontière avec la relation établie avec son binôme. Nous pouvons nous ouvrir et faire confiance à autrui, tout comme nous pouvons nous rendre disponibles corporellement. Un moment du projet à Paris me revient :

« Nous marchons le long d'une rue avec un trafic assez modéré, les quelques voitures qui passent. Ensuite on tourne, on franchit des grilles basses en métal. Le sol est clair, mélanges de petites pierres, comme dans un parc. On s'arrête brièvement. Et là la binôme à côté de nous commence à courir. Et nous nous mettons à courir avec eux. Je fais confiance à ma partenaire, je peux accélérer avec elle, rattraper l'autre duo, le dépasser. Ils accélèrent et nous aussi, en évitant les arbres. Le sol est droit, ça ne glisse pas. Je me donne alors à cette course qui arrive soudainement et finit aussi brusquement peu de temps après. Après la promenade ma partenaire s'étonne du fait que je me suis lancée si volontairement dans cet exercice, à quel point cela ne me faisait pas peur⁶⁷² ».

Il me semble que plusieurs choses se mélangent dans ce moment de la promenade. Je suis suffisamment disponible à ma partenaire pour me rendre disponible au changement du rythme avec elle. Je suis consciente de la présence du groupe et du fait que ce que nous faisons est prévu dans le protocole et que nous pouvons donc y aller. Ces prémices me permettent d'appréhender l'espace qui se découvre par ce mouvement de la course. Dans mon récit, sans que j'en ai une intention expresse, plusieurs éléments de l'expérience corporelle et motrice sont présents : ma relation au sol, la façon dont je me meus avec les autres, ma relation avec ma guide, le mouvement du groupe. Ces éléments sont indissociables des qualités et matérialités de l'espace que nous parcourons : suffisamment grand pour que plusieurs binômes puissent courir sans se heurter les uns contre les autres, le revêtement de sol qui favorise l'accélération, les

⁶⁷² Mon récit, « Les Promenades Blanches », Paris.

arbres qui ponctuent le trajet et forment des nœuds que nous détournons. C'est aussi un espace qui propose les modalités d'une présence collective et une forme du mouvement collectif (un point important du protocole et de la configuration de l'expérience soulevé par Mathias Poisson et Alain Michard). Ce moment d'expérience montre ainsi son caractère situé et la dynamique entre présence individuelle, en binôme et celle collective.

Le témoignage d'une autre participante de ce même projet pointe la qualité de l'expérience qui traduit une façon d'instaurer un rapport avec le monde qui puise dans la présence du groupe : « Comme on était dans notre petit monde, ne faisant pas grand-chose, soit accompagner l'autre personne, j'avais un peu l'impression d'être loin des choses. D'être loin de ce qui se passait⁶⁷³ ». Ainsi, cette expression pourrait indiquer, d'un côté, l'aspect collectif de la promenade et le fait de se retrouver en groupe en marchant d'une façon particulière en ville. L'expression « notre petit monde » renvoie à un sens protecteur, sécurisé de la présence du groupe en ville, ce qui est assuré par le protocole du projet, d'une part, et d'autre part, par la différence que la participante fait avec l'expérience quotidienne de la ville. L'extrait choisi indique aussi les manières dont l'expérience de ce qui entoure la participante se forme. L'expression « loin de ce qui se passait » retient mon attention dans le sens où elle ne veut pas forcément dire que ce qui nous environne ne fait pas partie de notre expérience. Au contraire, une façon particulière de se mouvoir et d'être guidé en groupe permettrait de ne pas avoir une prise directe sur les choses, de ne pas contrôler, de ne pas faire de choix de trajet, et de se rendre disponible et attentive à ce qui lui arrive. Ainsi, la manière de configurer l'expérience se croise avec les modalités de son déploiement chez les participants. Ce petit extrait de l'expérience renvoie à encore une autre dimension de celle-ci. La participante indique les ressentis par rapport au proche et au lointain – les sons qu'on entend de loin, les autres personnes – ce qui renverrait à l'une des qualités de l'horizon du paysage. L'horizon nous entoure et fait que nous pouvons vivre une expérience avec le monde comme profondeur (je reviens à cette qualité indiquée par Françoise Dastur). Ainsi, quand nous marchons, quand nous nous mouvons, ce qui nous entoure accompagne constamment la transformation de nos états corporels et fait partie de notre expérience sensorielle et motrice. Par l'expérience concrète, cet horizon peut potentiellement inclure autrui (entendre autrui, voir autrui s'approcher, ressentir sa présence, son éloignement ou son regard) et la relation que nous établissons avec celui-ci. L'expérience du paysage et l'horizon du paysage revêtent une relation aussi dans ce

⁶⁷³ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Paris, le 4 décembre 2018, inédit.

sens-là. C'est une relation qui se développe avec autrui, et cet autrui peut aussi incarner une présence – une présence gravitaire, une potentialité de partage du territoire. Ainsi, cette indication courte qui est donnée par la participante citée, déborde les limites d'une seule expérience sensorielle individuelle, et, par l'horizon du paysage qui est aussi relation, permet d'engager une réflexion sur autrui et sur un possible partage du territoire.

Cette même participante associe la présence du protocole à la sécurité du point de vue de la présence dans l'espace public : « On est en sécurité dans son petit monde, on ne voit pas les regards des gens qui peuvent trouver qu'on est bizarre⁶⁷⁴ ». La participante se rend bien compte que nous sommes vus par les autres, c'est donc cette relation avec ces autres qui est ici en question. La prise en compte du regard d'autrui qui n'est pas participant du projet passe par l'encadrement (se sentir protégé du regard d'autrui car nous sommes dans le cadre d'un protocole, nous sommes accompagnés) qui renvoie encore une fois à l'idée de la bulle, de « notre petit monde ». Cette citation permet également de rebondir sur la question du partage du territoire. La présence collective dans le cadre du protocole et la relation avec les autres personnes peut questionner la co-présence dans l'espace public. Ici il est question du regard d'autrui et sa nature (qui peut être bienveillante, curieuse, indifférente, hostile, etc.). Une réflexion s'engage ainsi sur les manières dont le groupe peut être perçu par les autres et si éventuellement un partage du territoire peut se produire ou pas. Un autre exemple à cet égard vient de mon interlocutrice du projet à Paris qui parle de la « légitimité » de notre présence en tant que groupe dans l'espace public, ce qui est conditionné par le fait d'être accompagné par les guides :

« Parce qu'en fait, comme on était dans la rue, c'était bien aussi de voir qu'on est aussi – je parle de la légitimité, parce que dans le quartier... On est entré dans un bar, c'était important, bien évidemment, d'avoir des guides, parce que sinon, on ne peut pas comme ça entrer... [...] J'ai ressenti qu'ils étaient là, c'est pour ça que j'étais aussi assez tranquille, parce que j'avais confiance en eux⁶⁷⁵ ».

Ainsi, ce discours permet de sortir au-delà de la considération du groupe à lui seul, et d'aller vers les manières du partage du territoire possible sur la durée du projet chorégraphique. Je vais revenir à ces questions davantage dans les chapitres ultérieurs.

Dans la sous-partie précédente j'ai traité le projet « Slow Walk » du point de vue de l'entrée dans l'expérience qui serait en grande partie définie par une sorte d'auto-

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

protocole, ou du moins un choix intentionnel, qu'un participant peut s'imposer lui-même, comme le fait de suivre le projet sur sa totalité. Cette alternative – suivre en entier ou ne pas suivre en entier – semble en quelque sorte proposer un cadre pour l'expérience qui se développe dans la durée. Mon interlocutrice de Bruges souligne cet aspect : « C'était très tranquille aussi de ne pas devoir faire les choix selon tout le trajet. [...] on savait que le choix qu'il y avait c'est de bien quitter le groupe et de faire autre chose. Mais le fait que tu n'as pas vraiment de choix, pas de décisions à prendre, moi je trouvais ça très rassurant. C'est bien de ressentir ça aussi⁶⁷⁶ ». Si j'ai accentué la difficulté d'entrer dans l'expérience (ce qui peut être marqué par des processus corporels et gravitaires déstabilisants), l'absence de nécessité de faire le choix indiqué par mon interlocutrice est quelque chose qui semble s'intégrer dans l'expérience sur la durée. Ceci devient possible à la fois grâce au protocole du projet (le trajet est prédéfini) et à l'auto-protocole (une fois qu'on a pris une décision au début du projet, la question ne se pose plus). Les termes comme « rassurant » ou « tranquille » semblent servir comme indications quant à certains éléments de l'expérience vécue.

Il y a une autre portée en termes du protocole du projet « Slow Walk » qui concerne notamment sa dimension collective. Comme je l'ai déjà suggéré, la spécificité exemplaire de ce projet réside dans la nature de son expérience – une marche lente d'un grand groupe dans l'espace urbain. Ainsi, la présence collective aura toujours trait à la qualité du mouvement qui est la lenteur, ou le ralentissement. De ma propre expérience de deux éditions de ce projet, j'ai pu observer des relations parfois hostiles, ou en tous cas, par moments problématiques ou gênantes, de co-présence avec autrui dans l'espace public. Toutefois, en me reposant sur la particularité du protocole qui prévoit un grand groupe, je me suis senti quelque part protégée, voire encouragée, de marcher lentement. Le fait d'être présente avec les autres renforçait cette conviction. Il y a donc plusieurs dimensions qui convergent pour qualifier une présence particulière proposée dans le cadre de « Slow Walk » : le protocole de projet, l'engagement que le participant s'impose lui-même et le fait d'être en groupe. Mon interlocutrice de Paris souligne très justement la portée politique que cette présence incarne :

« Il y avait des moments dans lesquels j'ai senti que c'était un acte collectif de prise de possession de l'espace urbain. Ça jouait un rôle, le fait d'être avec un groupe assez nombreux, parce que ça a donné la force dans la perception. Aussi la force de continuer parce que c'était fatiguant. Mais il y avait cette chose d'être en groupe, en marche, dans la ville, comme un petit acte de résistance⁶⁷⁷ ».

⁶⁷⁶ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Bruges, *op. cit.*

⁶⁷⁷ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, *op. cit.*

Si le fait de marcher avec les autres est ce qui ferait partie intégrante de l'expérience vécue dans sa multidimensionnalité sur le plan individuel, cette présence collective dans la ville n'est pas moins importante en tant qu'événement dans l'espace. Il y aurait, d'un côté, l'expérience qui émerge dans ce groupe de personnes qui marchent ensemble. Cela informerai celle de chacun de ses membres, tant du point de vue corporel et sensoriel, que dans le sens où une telle présence particulière de chacun dans l'espace devient possible dans la relation au groupe. De l'autre côté, le fait de se déplacer dans un groupe massif (plusieurs dizaines de personnes par moments, et plusieurs centaines sur la place publique) dans l'espace de la ville relèverait presque de l'occupation de l'espace qui est traversé. Ceci poserait non seulement la question « Comment marchons-nous ensemble ? », mais aussi « Qu'est-ce que nous produisons quand nous marchons ensemble d'une certaine façon ? », et éventuellement, « Comment partageons-nous le territoire ? ». Le vocabulaire utilisé par la participante est assez fort – « prise de possession de l'espace urbain » - ce qui sous-entend potentiellement les exclus et la négociation (ou absence de négociation) de l'espace. Une personne marchant sur le même trottoir peut être amenée à s'arrêter, ou à changer de voie. La présence du groupe devient ainsi politique, dans la pluralité des présences et par un accès hiérarchisé à l'espace. La présence collective déborde sur la question du territoire et permet de questionner les relations se formant dans l'espace public entre le groupe marchant et les autres. J'y reviendrai dans un chapitre ultérieur.

Concernant le projet « Attention à la marche ! », en termes de protocole il me semble important de parler dans un premier temps des manières de proposer une expérience collective tout au long du projet, ce qui est également souligné par les artistes et les commanditaires du projet. Les exercices et moments du trajet proposés adressent différemment cette dimension, en fonction des pratiques respectives des artistes. Toutefois, dans leur globalité, les expériences hétérogènes du parcours cherchent à engager les participants différemment afin de laisser place à chacun, comme a été évoqué par les artistes. Les moments de convivialité (les repas communs, les temps du repos, les tentes déjà montées) se mêlent avec les excursions narratives (intrusions du recteur fictif), les activités d'entraide (passer les sacs, masser les pieds), les moments à la frontière entre jeu, dérision et amusement, les exercices sensibles (la danse collective, les promenades blanches, la marche pieds nus) et les temps de marche sans accompagnement ou consigne quelconques. Pour avoir participé au projet du début

à la fin, il me semble que la diversité des activités proposées a pu remplir le rôle inclusif voulu, sans que ces dernières soient imposées. Les expériences sensibles, par exemple, n'ont pas été suivies par tout le monde, certaines personnes préféraient simplement observer. De l'autre côté, ces mêmes personnes ont pu davantage s'engager dans les activités d'entraide ou dans les jeux. L'esprit du groupe n'a pas cessé d'être réinventé, y compris au gré des paysages (exercice de la corde pour monter une pente, porter les bouchons d'oreilles en traversant le pont, exercice de promenades blanches dans une zone pavillonnaire) sur toute la durée du projet. J'ai évoqué la manière de traiter le paysage dans ce projet qui devient une des composantes principales du protocole du projet, en permettant potentiellement d'aborder les différentes dimensions expérientielles et politiques de celui-ci, tout en l'articulant aux manières de produire un territoire.

Dans mes entretiens avec les participants de ce projet l'accent est principalement mis sur la diversité des expériences proposées et sur la prise en charge des participants :

« Notamment le côté participatif tout au long de la marche, avec ces genres d'happenings ou de performances, et cet esprit un peu surréaliste ou situationniste qui a animé en continu ce week-end. C'était génial, je me suis régalé ! Autres surprises, mais secondaires : les tentes déjà toutes montées lors de notre arrivée au campement et le repas (je ne m'attendais pas du tout à une paella) délicieux à partir de nos ingrédients souvent médiocres⁶⁷⁸ ».

Cette réflexion renvoie à la composition du projet et à l'appréciation générale sur la manière dont le projet a été mené, et en particulier à son aspect inclusif, participatif. Un autre participant a exprimé les émotions semblables à propos de l'aspect convivial et bienveillant du projet :

« Si je voyais bien en quoi pouvaient consister les interventions des artistes invités, je ne m'attendais absolument pas à certains détails : un personnage qui allait nous guider tout au long de la marche, un road book que nous allions constituer petit à petit, un bivouac déjà monté à notre arrivée. C'était là la plus grande surprise : le bivouac !⁶⁷⁹ ».

Si les participants parlent en termes personnels, la dimension collective des éléments du projet devient vite évidente. Soit pour créer un fil ou pour accueillir, les différents moments du parcours attestent d'une intention commune à tous les artistes de travailler la dimension du groupe, de parler autant que possible à tous les participants.

Une autre participante fait la distinction notamment entre les situations créées dans le cadre du projet et les moments sans protocole : « J'ai beaucoup aimé la dimension fiction (et me suis parfois laissée tromper) + les expériences proposées. J'ai

⁶⁷⁸ Entretien avec participant 2, « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 27 juillet 2017, inédit.

⁶⁷⁹ Entretien avec participant 1, « Attention à la marche ! », *op. cit.*

trouvé que le rythme entre marche libre et "mise en scène ou guidée" était très pertinent⁶⁸⁰ ». Cette remarque semble souligner non seulement l'hétérogénéité des expériences proposées, mais aussi la dimension collective de celle-ci, la prise en compte de catégories différentes de participants. Ne pas toujours engager, laisser les creux, les moments de respiration atteste d'une volonté d'inclure autrui, tout à la fois en variant les manières d'instaurer une relation avec le paysage. C'est une forme d'adresse à l'expérience individuelle de chacun, et à la fois une proposition de réflexion commune sur les paysages traversés. Le rythme soulevé par la participante et indiqué également par les commanditaires, organisateurs et artistes du projet, devient ainsi non seulement une caractéristique de protocole, mais son appui en vue de sa portée quant à la question du paysage. Le paysage propose des modalités de son expérience (selon les protocoles des artistes). Les différentes manières de le traverser et d'y être présent configurées par les artistes et alternées tout au long du parcours sollicitent des questions : Pourquoi traverser tel ou tel lieu d'une manière particulière ? Comment marchons-nous ensemble dans une zone spécifique ? Qu'est-ce que les lieux nous procurent ? Comment est-ce que je peux porter attention au paysage ?

Pour conclure, concernant le rôle des protocoles des différents projets de mon corpus, il peut aller des détails de l'expérience d'ordre corporel et sensori-moteur à la dimension collective, en abordant le paysage (quels paysages on nous laisse voir, comment) et au territoire (les relations qui se créent tout au long du trajet). Il ne serait pas possible de discuter du rôle du protocole d'un tel ou tel projet à lui seul, il doit toujours être considéré articulé à d'autres dimensions de l'expérience vécue.

⁶⁸⁰ Entretien avec participante 4, « Attention à la marche ! », *op. cit.*

4.3. Le déploiement de l'expérience. Expérience située. Paysage. Progressivité, basculements, ruptures

Dans les analyses qui ont précédé j'ai abordé d'une manière ou d'une autre certains processus qui font partie de l'expérience de participants de projets chorégraphiques de marche collective. Je m'attarderai ici davantage sur le déploiement de cette expérience complexe dans la durée pour pouvoir répondre à un nombre de questions. Comment ce qui nous entoure entre dans le champ de notre expérience ? Quelles transformations corporelles, sensorielles, gravitaires et relationnelles nous accompagnent-elles sur sa durée ? L'expérience telle qu'elle émerge, est-elle toujours progressive ? Sommes-nous toujours présents à l'espace et à autrui ? Si nous supposons que l'expérience vécue est située et se nourrit de la dynamique réciproque entre le sujet sentant en mouvement et le monde qui l'entoure, cette réciprocité, est-elle toujours maintenue ? À travers les exemples de paroles de participants et mes propres récits, je proposerai des perspectives sur ces questions, tout en essayant de dégager des qualités communes à la pluralité des voix exprimées et en soulignant les différences.

4.3.1 Relation au sol

Il me semble que l'une des sensations qui peut être comparée à travers tous les projets étudiés est celle du sol, des surfaces, des revêtements. Dans ma propre expérience c'était un des éléments assez perceptibles. Par exemple, tenue par ma partenaire pendant les « Promenades Blanches » à Nantes, je ressentais les surfaces et le poids de mes pas de manière quelquefois atténuée. En revanche, pendant la marche de deux jours à Bordeaux, la sensation de mes propres pieds, et puis celle de leur contact avec les sols étaient plus prononcées. Dans « Slow Walk », mon tout premier pas relevait d'une difficulté gravitaire pour regagner l'équilibre, et attestait de ma sensibilité accrue au sol par le mouvement de ralentissement. Ce premier contact avec le sol traduit mon ressenti des surfaces, des pentes ou des qualités de revêtement qui peut aussi être partagé par d'autres participants des projets. Plus encore, ce contact traduit la façon dont le sujet se construit dans son mouvement sur l'axe vertical, dans un échange entre terre et ciel, et la manière dont il forme sa relation avec le monde qui l'entoure. Pensée comme élément structurant de l'expérience vécue, la relation au sol, dans son sens ultime, traduit une façon d'être présent avec le paysage. La relation au sol transmet, au-

delà de son aspect tangible, une resenti gravitaire, un mouvement du repoussé. Souvenons-nous des mots de Marie Bardet qui suggérait que marcher c'est « s'élever et s'ancrer » en même temps, et de ceux d'Hubert Godard qui parle de deux sens de mouvements opposés sur l'axe vertical. Catherine Grout associe ainsi ce mouvement accompagnant la verticalité du sujet et se situant entre terre et ciel avec l'horizon :

« La relation au sol est l'un des éléments récurrents du paysage lorsqu'on la pense à la fois dans le mouvement et comme une approche des éléments visibles et invisibles qui constituent le paysage. Le sens de la structure sol/ciel se déploie avec l'expérience de notre verticalité et inclut l'horizon⁶⁸¹ ».

De la manière dont le sujet établit le contact avec le sol, dépendra la qualité de sa présence. L'horizon du paysage, tel qu'il est évoqué ici par Catherine Grout, désigne une structure qui se déplace au gré du mouvement d'une personne, tout en commençant avec ses pas. Les groupes de personnes marchent dans les zones pavillonnaires du périurbain bordelais, longent les trottoirs vastes d'un Paris matinal ou traversent des sentiers en gravier d'un parc nantais. Comment ressentent-ils ces différentes surfaces qui changent au sein d'un seul et même projet, mais qui indiquent aussi un devenir gravitaire de chacun et de tous marchant ensemble ? Comment ce qui commence au sol et par la relation avec le sol se rencontre-t-il avec une expérience de l'espace tout autour ? Le fait de marcher en groupe interroge ainsi la potentialité de l'horizon de devenir collectif, tout en gardant la diversité qui ainsi le constitue.

Une de mes interlocutrices du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes a remarqué que son attention aux qualités du sol s'est modifiée dans le cadre du dispositif proposé : « Je trouve que le sol il est différent quand on marche sur l'herbe, quand on marche... On est plus attentif, voilà, au sol, surtout au sol, j'ai senti ça⁶⁸² ». Dit très simplement dans notre conversation juste après le projet, ce propos traduit potentiellement une prise de conscience de la relation avec la gravité et aux façons de prendre appuis au sol et de garder sa verticalité. Avec la vision floutée par les lunettes, et en présence du guide, le contact au sol semble être le premier élément stabilisant, permettant de prendre conscience de son propre corps en mouvement (devenir attentif) et de se rendre compte d'autres éléments de l'expérience corporelle et sensori-motrice : « Moi j'ai remarqué que, en tout cas pour moi, à partir du moment où le sol il est droit, c'est plus simple, parce que là j'étais sûre, et quand il y a des escaliers ou ça descend,

⁶⁸¹ Grout, C., « Les axes en mouvement », dans *Carnets de paysage*, N° 13-14, Actes Sud/ENSP de Versailles, 2007, p. 187.

⁶⁸² Entretien avec participante 2, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

voilà, là ça devient plus difficile⁶⁸³ ». Les différences sont ressenties en fonction de la qualité de la pente du sol en suggérant ainsi les processus d'équilibre et de réarrangements posturaux. Une autre interlocutrice sur ce même projet décrit de manière saisissante le changement d'ordre proprioceptif qui semble faire partie de sa prise de conscience progressive de sa relation à la gravité et au bas de son corps et informe son état corporel tout entier :

« C'est bien de vivre les expériences pleinement. Et puis après j'étais super ravie de redécouvrir mes pieds, mes pieds me parlaient, mes genoux me parlaient, mes hanches me parlaient, tout me parlait, ma main – tout était réceptif et j'ai... C'était très chouette. J'avais l'impression de toucher, que tout mon corps touchait en fait. A un moment donné j'ai eu une fleur bleue dans la main, j'avais l'impression qu'elle me donnait toute sa couleur. Et ça m'a touchée⁶⁸⁴ ».

L'extrait choisi suppose une transformation corporelle et gravitaire et une émergence de l'attention dans le sens postural. La participante pointe potentiellement la progressivité de l'état corporel qui est celui d'écoute de son propre corps dans sa relation à ce qui l'entoure, cette relation commençant par un ressenti gravitaire. La notion de toucher vient compléter celle d'écoute, et la métaphore haptique (toucher avec tout son corps) semble attester d'une porosité de la relation qui s'établit entre cette personne en mouvement et l'environnement. Être « réceptif », « toucher », « redécouvrir » me semblent autant les verbes qui désignent cette relation perméable et mouvante, que des indices d'une émergence de la disponibilité. Enfin, la façon dont la participante caractérise son état de présence - comme une expérience pleine - semble convoquer la notion de correspondance, d'une communication simultanée entre le sujet en mouvement et le monde.

L'interlocutrice du projet « Slow Walk » à Bruges décrit les changements gravitaires et proprioceptifs progressifs qu'elle a vécus en modifiant sa manière de marcher :

« [...] au début je faisais comme ça [montre des pas brusques, successifs] mais ça ne marchait pas. Ça faisait simplement... Je déroulais aussi le pied et le fait de toujours devoir aussi ralentir – comme freiner – je sentais que d'autres muscles... j'ai commencé à avoir mal. C'est ça que je me disais – les pieds ça... J'avais l'impression d'avoir des points [montre les mollets] que je ne ressens pas avant. Et les genoux aussi. Mais c'était surtout... J'ai commencé à me tenir autrement. Beaucoup plus droite. C'est aussi décontracter les épaules. Et alors quand je regardais devant moi ou des danseurs, c'est vrai que les pieds, le fait que c'est le seul contact vraiment avec le corps, avec les choses plus

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

dures aussi. C'est ce trajet aussi, cette ligne – on suit un peu. C'est comme une sorte de trottoir roulant. Tu suis et... La terre – on est aussi très conscient⁶⁸⁵ ».

Ce témoignage est exemplaire de la spécificité de l'expérience vécue au sein du projet « Slow Walk » et atteste d'un processus progressif, tout d'abord gravitaire, qui accompagne les prises des appuis et la verticalisation dans la lenteur. La personne décrit à juste titre le mouvement de ralentissement – non pas comme une accumulation des pas séparés, mais comme un mouvement du corps entier. De l'état d'instabilité et de la difficulté, la participante arrive progressivement à un réajustement gravitaire, postural et proprioceptif, tout en établissant un rapport évoluant avec ce qui l'entoure (qualités du sol, présence des autres).

J'ai mis en avant l'hypothèse selon laquelle la façon dont le sujet établit sa relation avec le sol ferait partie de sa relation toujours renouvelée et en mouvement avec ce qui l'entoure. Comme je l'ai proposé auparavant avec les écrits de Benoît Lesage, Odile Rouquet et Hubert Godard, les manières dont une personne se verticalise et prend ses appuis l'amèneraient progressivement à un état de disponibilité qui qualifierait sa relation au monde et à autrui et lui permettrait d'avoir un rapport dynamique avec son propre corps. Mon propre récit de la promenade à Nantes peut être un exemple de ce processus progressif : « Souvent le sol m'échappe comme je tiens ma tête bien droite, mon regard, même dilué par les lunettes, est dirigé vers le devant, tout droit devant moi. Je sens le sol par mes semelles, mes chaussures sont assez sensibles – des inégalités, des petites pierres, des creux⁶⁸⁶ ». Ce petit extrait serait révélateur d'une disponibilité qui émerge dans la durée, par le rapport avec le sol, et potentiellement en présence d'autrui qui me guide. Je me rends compte de ma relation avec la gravité par ma verticalisation et par mes manières de me déplacer qui deviennent plus fluides. Le sol qui « m'échappe » sur le plan de la vue, rentre dans le champ de mon expérience sensori-motrice tout entière, en me proposant une façon d'être présente et ouverte à l'espace. Ce n'est plus le sol comme objet, mais le contact même que j'établis avec lui dans un mouvement où se rencontrent mon axe vertical (terre/ciel) et mon axe horizontal, ce qui m'oriente dans ma relation avec ce qui m'entoure. Catherine Grout dans ses recherches sur l'artiste nord-américain Georges Trakas dont les sculptures proposent une expérience corporelle et sensori-motrice en mouvement avec le paysage, souligne l'importance de ce croisement dans la marche. Selon elle, le bassin se trouve au centre de ce croisement, entre la force ascendante venant du bas et force descendante venant

⁶⁸⁵ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Bruges, *op. cit.*

⁶⁸⁶ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Nantes.

du haut⁶⁸⁷, ce qui littéralement permet à la personne, en citant les mots de George Trakas, de « sentir le paysage avec le pelvis⁶⁸⁸ »⁶⁸⁹. En marchant, mon attitude corporelle change, les processus attentionnels se développent autant dans le réarrangement corporel que dans une attention portée à ce qui m'entoure, et le sol devient un lieu de dialogue⁶⁹⁰ qui renouvelle sans cesse mon rapport au monde.

Un participant du projet « Attention à la marche ! » a proposé un témoignage qui suggère un lien entre la relation au sol et aux surfaces et la présence dans le paysage : « En général, les moments les plus vivifiants pour moi étaient les parties où l'on marchait dans les bois, et les plus fatiguants, ceux où l'on marchait sur le bitume⁶⁹¹ ». La relation aux qualités des surfaces donne des indications implicites quant aux éléments de l'expérience corporelle et aux changements possibles dans celle-ci en fonction de changement des ambiances et des qualités d'espaces (milieu urbain, milieu naturel). Ces surfaces dont parle le participant, ne sont pas uniquement des objets. Une dichotomie entre les termes « vivifiants » et « fatiguants » semble présupposer encore une autre dimension à cette relation au sol qui engage le corps entier, et devient partie d'un rapport au monde établi en mouvement, tout d'abord gravitairement et kinesthésiquement.

Le rapport au sol semble aussi suggérer une manière d'être présent au monde en tant que paysage, dans la relation sensible, située et renouvelée avec ce qui nous entoure. Dans la figure ci-dessous (fig. 23), une partie de participants du projet à Bordeaux marche.

⁶⁸⁷ Grout, C., « Les axes en mouvement », *op. cit.*, p. 185.

⁶⁸⁸ Bassin (fr.)

⁶⁸⁹ Grout, C., « Les axes en mouvement », *op. cit.*, p. 185.

⁶⁹⁰ *Idem.*

⁶⁹¹ Entretien avec participant 2, « Attention à la marche ! », *op. cit.*



Fig. 23. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 9 juillet 2017, photo par Ekaterina Shamova.

Voici une image d'un moment après un court repos, le groupe reprend le trajet. Un chemin bordé par un canal d'un côté et par la végétation de l'autre, plus loin, fait que les personnes marchent plutôt en file indienne, lentement, empruntant ce chemin étroit en gravier et un petit pont. Certains regardant par terre, certains dirigeant leur regard vers l'avant ou autour d'eux, les participants se retrouvent ainsi dans des postures différentes. Le mouvement général du groupe s'adapte aux exigences du chemin, en proposant une forme étirée et allongée qui suggère une des façons de se mouvoir collectivement dans le paysage. Les postures différentes des participants présupposent les variétés par rapport à ce mouvement général, tout en étant en dialogue avec les qualités de l'espace. Dans ce cas, le sol est encore une fois plus qu'une surface. Il propose une relation avec ce qui entoure les participants en mouvement.

Compte tenu des exemples ci-cités, la relation au sol s'avère un des éléments importants de l'expérience corporelle, sensori-motrice et gravitaire vécue sur la durée de projets de la marche. Elle permet de rendre compte d'une multitude de processus qui se déploient en mouvement – la verticalisation, les ajustements corporels et posturaux, l'émergence de la disponibilité, les processus attentionnels. Tous ces processus permettent de qualifier à leur tour la relation qu'un sujet peut établir avec ce qui l'entoure, jusqu'à suggérer une manière d'être présent au monde en tant que paysage. Dans les sous-parties qui suivront je vais revenir à la relation au sol, comme elle fait partie de l'expérience dans sa complexité et indique la nature toujours située et

renouvelée de la présence du sujet sensible en mouvement non-dissocié de ce qui l'entoure.

4.3.2 Expérience corporelle et sensori-motrice située en lien avec ce qui nous entoure

Si dans les projets de marche collective que j'étudie la relation au sol semble définir les prémices de la relation avec ce qui entoure la personne et avec son propre corps, elle ne pourra pas être considérée à elle seule. Les quelques exemples précédents insistent sur son lien étroit avec d'autres éléments de l'expérience vécue et sur la nécessité d'analyser ces processus tels qu'ils se développent en dialogue constant avec les qualités, temporalités et éléments de l'espace environnant. Je souhaite commencer par un extrait de mon récit du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes :

« Les lieux commencent à se succéder – les extérieurs, les intérieurs. Je sens quand on passe les portes. Ma partenaire me guide attentivement. On s'ajuste les pas. Quand le sol est plat, je ne pense plus à mes pieds, je la suis, rassurée, je fais confiance. Je regarde droit devant moi, tête levée, mon corps est droit, mon dos est bien positionné, je ne me sens pas en tension. Je me sens apaisée. J'ai l'impression en portant les lunettes d'être immergée dans une sorte d'un autre milieu, comme s'il était au-delà de l'existant. Les choses qui me gênent normalement en ville ne me dérangent plus. Les bruits des voitures, les passants qui traversent notre chemin – tout est là comme d'habitude, mais rien ne me dérange. Je lève ma tête de temps en temps, je vois des grandes tâches bleues – le ciel et les luminosités dorées – le soleil qui est sorti. Les couleurs sont vives mais diluées⁶⁹² ».

Cet extrait de mon tout premier récit d'expérience, sans que je m'en rende compte au moment de son écriture, semble refléter la progressivité de l'expérience qui se développe sur la durée du projet et revêt plusieurs de ses dimensions. Si je peux suggérer un état de disponibilité qui accompagne ma présence en mouvement dans l'espace, plusieurs autres processus corporels et sensori-moteurs sont en jeu. C'est tout d'abord ma relation gravitaire qui semble être en équilibre quelle que soit la qualité du sol. Cet état d'équilibre est aussi acquis dans une présence ouverte et attentive avec ma partenaire. Une indication assez directe quant à la nature de mon expérience comme celle d'expérience avec le paysage est présente. À l'époque j'ai écrit que j'avais l'impression « d'être immergée dans une sorte d'un autre milieu, comme s'il était au-delà de l'existant ». Le « au-delà » dont je parle, pourrait-il se référer avec le débordement prôné par Jean-Marc Besse comme étant une qualité d'expérience du

⁶⁹² Mon récit, « Les Promenades Blanches », Nantes.

paysage, comme la sortie du sujet au dehors jusqu'à ce qu'une vigilance soit lâchée pour devenir une présence ouverte ? Je suis ouverte et disponible, dans une posture attentive qui se réactualise dans mon dialogue avec ce qui m'entoure et à travers ma relation avec ma partenaire. Une transformation semble ainsi s'effectuer dans la durée. J'ai commenté précédemment un témoignage d'une participante des « Promenades Blanches » à Paris qui m'a parlé du fait d'être loin des choses, ce que j'ai analysé comme un état de disponibilité advenue, ce qui permet de lâcher le contrôle et d'être présente à l'espace. Il me semble que dans les façons dont je décris mes ressentis corporels, sensori-moteurs et imaginaires dans cet extrait cet état peut être également suggéré.

Un autre élément de mon propre récit se réfère à ma participation dans « Les Promenades Blanches » et propose également une description d'une expérience située et renouvelée en lien avec l'espace, ses qualités et ses temporalités :

« Successivement, j'éprouve le changement d'ambiances et de températures, avec le franchissement de ces seuils. De la chaleur et espace enfermé du studio au climat plus frais de la cour, puis, encore un changement de température et de sonorités en sortant dans la rue (la rue de Belleville d'abord sans doute), sur le trottoir bétonné. On tourne et je suis éblouie par la lumière très forte du soleil (qui doit se réfracter du plastic des lunettes), si fort que des fois je ferme les yeux. On entre dans un parc ? square de ville ? cour ? Je sens marcher sur un sol mou, doux – le genre de revêtement utilisé dans les petits squares. J'entends le bruit de l'eau qui coule un peu au loin. Cela fait un contraste et une coupure de bruit de la rue qui s'éloigne, s'adoucit. Plus tard je découvre que ce bruit était orchestré par Mathias (mais il y a bien une source d'eau), mais au début je l'ignore. On marche sur la pelouse en pente (couleur verte, texture douce, inégalités). On passe près d'une barrière (il me semble qu'elle est près). J'imagine cette barrière comme une barrière en verre ondulé mais au toucher c'est une grille en métal, qui est plus loin que ce que je le pensais⁶⁹³ ».

J'ai annoté plus tard dans mon carnet : « seuils/ ambiances/ températures/ sols », comme une indication du renouvellement permanent de ce que je vis en traversant les espaces avec des qualités différentes. L'expérience ici décrite peut être analysée à partir de plusieurs perspectives. C'est d'abord du point de vue des processus corporels et sensoriels, des changements proprioceptifs, des façons de se mouvoir, tenir l'équilibre, avoir un rapport au sol. Il y a aussi une partie imaginaire qui, en fonction des moments de l'expérience, peut être plus ou moins présente. Quand je dis « imaginaire » ici, je me réfère à ce terme tel qu'il a été traité par Julie Perrin – l'imaginaire dans ce sens-là est indissociable de l'expérience corporelle, gravitaire et sensori-motrice de l'espace, il évolue en même temps que le sujet construit son rapport toujours renouvelé avec celui-ci. Comme l'a dit Mathias Poisson, les participants lancent les hypothèses sur ce qu'ils

⁶⁹³ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Paris.

vivent en vue du dispositif du projet, et mon expérience ici décrite peut en faire preuve. Le travail de l'imaginaire est souvent sollicité, mais semble être toujours en lien avec ce qui est éprouvé. Au moins, c'est quelque chose que j'ai identifié dans ma propre expérience. Par exemple, quand je me questionne sur l'endroit que nous traversons - « On entre dans un parc ? square de ville ? cour ? » le travail d'imaginaire est engagé en lien étroit avec ce que j'éprouve au changement des sols, et en me retrouvant dans un espace suffisamment vaste et ouvert qui me procure certaines images. La relation au proche et au lointain se lit dans cette description (les sons qui s'éloignent, la couleur de la barrière qui rapproche), en proposant ainsi une indication quant à la notion d'horizon qui me relie au paysage. En suggérant une relation au monde en tant que paysage, ce passage textuel insiste sur la nature située et toujours renouvelée de l'expérience vécue, dans le sens qui a été donné à la notion de situation par Julie Perrin. Mon rapport au sol, aux luminosités, aux températures, aux sonorités, aux ambiances, aux matérialités se retrouve successivement informé par les différents espaces que je traverse, tout comme mon imaginaire. Le paysage est autour de moi et c'est par mon mouvement que je m'en rends compte. Dans le mouvement, la temporalité de l'expérience est reliée aux spatialités traversées. La présence d'autrui modifie mon état corporel - soutenue par une autre personne, je suis attentive aux choses qui m'entourent tout en étant attentive à mon propre corps et à mon mouvement. Je suis également disponible ce qui me permet d'accéder aux qualités du monde toujours en dialogue réciproque avec ce que j'éprouve.

L'image suivante (fig. 24), quoi que se référant à une autre édition du projet, me semble se rapprocher de mon propos. Nous y voyons un binôme descendant une pente dans un parking souterrain, en passant d'un espace sombre à une source de lumière. Il y a donc un passage d'une qualité d'espace à l'autre qui entend potentiellement un réajustement gravitaire, sensori-moteur et imaginaire, en lien avec son partenaire de la marche.



Fig. 24. « Les Promenades Blanches », Marseille, juin 2012, photo par Yohanne Lamoulère.

L'horizon qui relie le sujet en mouvement et le paysage, le rapport entre le proche et le lointain, semble faire partie de manières d'être avec le monde et potentiellement avec les autres et agir sur les manières de se mouvoir. Par exemple, une des participantes de Nantes a fait le lien entre le caractère ouvert de l'espace et son envie d'ouverture vers lui : « C'est surtout quand nous sommes entrés dans le parc avec le grand espace de verdure et de silence que je me suis rendu compte de l'espace ouvert devant nous et à quel point ça m'a fait du bien de le percevoir. J'avais notamment envie de faire de grands mouvements ou de grandes respirations⁶⁹⁴ ». Il me semble que l'horizon pourrait être implicite à ce moment d'expérience. Pour retrouver ses repères dans un espace vaste, la participante s'ouvre à celui-ci, ce qui trouve une traduction dans ses sollicitations corporelles et sensorielles. L'horizon apparaît dans ce changement qui permet d'éprouver différemment le croisement des axes vertical et horizontal, se situer par rapport à l'espace environnant et se projeter au loin. Il y a un changement aussi qui est lié au passage d'un espace à l'autre (de la rue à un espace ouvert) qui fait se mouvoir et ressentir le milieu autrement. L'expérience dont il est question dans cet extrait est située et topologique - la vastitude, l'ouverture de l'espace, la qualité de l'air donnent une autre qualité au mouvement. La participante est disponible et ouverte ce qui lui permet d'être dans une posture attentive, d'ajuster son mouvement, de garder l'équilibre.

⁶⁹⁴ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

Mon souvenir d'un moment de la marche à Bruges relève d'une expérience corporelle et sensori-motrice semblable. En quittant les rues étroites et sinueuses de la ville nous entrons dans l'Astridpark. Le changement d'ambiance est tangible, et les qualités d'espace sollicitent autrement le corps :

« Nous marchons sous les arbres, la lumière transperce les espaces entre les branches, en atterrissant agréablement sur la peau, sur le visage. Le changement d'ambiance est frappant par rapport au passage précédent. Les bruits de la ville se sont éloignés, c'est une véritable île verte, et le fait d'y marcher lentement ne fait que souligner ce changement. [...] Cette traversée me permet de me reposer, ne me soucier plus de largeur ou de petitesse de mes pas, comme la distance me le permet. Ma respiration est profonde, calme, réglée, je peux véritablement ressentir le mouvement de la plante de mes pieds jusqu'au bassin et la cage thoracique. Les sons arrivent comme de loin, comme s'ils passaient à travers le filtre de l'environnement du parc, s'approchent et s'éloignent, s'arrêtent. On ne se déconnecte pas de la ville, comme le parc n'est pas séparé, il est entouré du bâti et des injections de la vie quotidienne de la ville⁶⁹⁵ ».

Il y a une évocation de la transformation d'ordre gravitaire qui amène d'autres transformations sensorielles et corporelles, se produisant dans un état de disponibilité et d'attention autant à mon propre corps et la qualité de son mouvement, qu'aux manières dont je ressens ce qui m'entoure. Les luminosités, les sons, les qualités du sol, sans que j'hierarchise, entrent simultanément dans le champ de mon expérience, me faisant changer ma posture, ma respiration, le ressenti de l'espace. Le processus de ma verticalisation est intimement lié à ma relation au sol, mais aussi à ce qui m'entoure, que ce soit avant, derrière ou au-dessus de moi, les axes vertical et horizontal se croisent pour faire émerger une relation ouverte et attentive avec le paysage. Par ailleurs, le long de cette marche, nous traversons une multitude d'ambiances. Elles sont parfois éphémères et se produisent au moment même de notre passage – comme les travaux dans la rue, par exemple. Il semblerait que la manière dont nous nous déplaçons, dont nous parvenons à être disponibles dans la durée et dont notre corps se trouve en échange toujours renouvelé avec ce qui nous entoure, créerait une continuité entre ces ambiances, disparates par les moments.

J'insiste sur le lien réciproque qui existe entre les qualités de l'espace et l'expérience vécue par un sujet en mouvement. L'espace parvient au sujet dans un échange constant entre son corps en mouvement et ce qu'il traverse. Son expérience s'imprègne de ce qui l'entoure et il construit sa relation avec le monde ainsi. Sans être là en permanence, l'expérience imaginaire semble par moments faire partie de l'expérience située de l'espace qui est traversé et des processus corporels, gravitaires et

⁶⁹⁵ Mon récit, « Slow Walk », Bruges.

sensoriels qui ne cessent pas de se modifier tout au long de la promenade. Il y aurait une dynamique entre ce qui est vécu corporellement et sensoriellement, ce qui est imaginé et ce qui est là. Je décris ainsi un des moments du projet « Les Promenades Blanches » à Paris :

« On traverse une grille et presque tout de suite on descend une surface en pente assez vertigineuse. Je tends les muscles de mes pieds en créant un contact plus solide avec le sol glissant, ma partenaire suit mon rythme ralenti avec précaution. On se retrouve dans un espace ouvert. Je commence à m'imaginer la configuration de cet espace qui me paraît avoir des contours inégaux. Il y a sans doute un mur d'un côté. Le sol couvert des feuilles est très glissant. Il y a un ballon qui arrive, rouge. Je l'attrape, je le passe. Puis progressivement on commence tous à jouer au foot. Il y a même quelqu'un qui glisse et tombe. Le ballon arrive de l'espace lointain, la couleur qui s'approche. Progressivement, ma partenaire me lâche, je suis à moi-même. Je me penche pour toucher ce sol qui m'a perturbée. Je n'arrive pas à comprendre de quoi il consiste. On continue à jouer le foot, chacun tout seul maintenant. Le son d'harmonica – ma partenaire m'ôte doucement les lunettes. A ma très grande surprise, l'espace dans lequel nous nous retrouvons diffère trop de celui que j'ai imaginé. C'est un petit terrain de foot de forme rectangulaire entouré densément par des maisons⁶⁹⁶ ».

Les glissements s'effectuent. En fonction des qualités de l'espace traversé, mes états corporels se modifient – d'une certaine vigilance et tension à une présence plus ouverte et détendue. Les luminosités, les couleurs, les matérialités de surfaces sollicitent mon imaginaire, tout en s'ancrant dans le concret de ce qui est vécu (j'essaie d'envisager l'espace dans lequel nous nous retrouvons en partant des indices qui me sont disponibles par mon expérience). Si le rôle de l'imaginaire dans l'expérience vécue avec l'espace dans le projet « Les Promenades Blanches » peut s'avérer important en fonction de moments de l'expérience, de l'état de corps et des qualités d'espace, il ne peut pas être généralisé. Mon interlocutrice sur ce projet de Paris affirmait qu'elle n'a pas fait de « voyage imaginaire, c'était vraiment un peu l'expérimentation des choses, de la réalité mais avec un autre point de vue⁶⁹⁷ ». L'imaginaire ne se présente pas toujours comme une partie importante de l'expérience. C'est surtout l'ancrage dans ce qui est là et comment la participante peut le ressentir qu'elle valorise. Une participante du projet à Nantes l'a exprimé de façon semblable : « Concernant mon imaginaire, je l'ai très peu sollicité, je voulais vraiment percevoir ce que je sentais de concret⁶⁹⁸ ». Une hypothèse méthodologique suggérerait que soit la part de l'imaginaire était absente de l'expérience, soit avec le temps qui s'est écoulé entre la participation et l'entretien il peut y avoir un oubli, soit l'imaginaire a été sollicité mais de façon marginale sans

⁶⁹⁶ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Paris.

⁶⁹⁷ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁶⁹⁸ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

qu'une importance particulière lui soit attribuée. Ainsi, si je suggère une dimension imaginaire comme faisant partie de l'expérience vécue du projet « Les Promenades Blanches » (ce que j'ai vécu moi-même et ce qui a été confirmé par certains participants ; point évoqué par les artistes eux-mêmes), le fait d'avoir des réponses qui divergent de cette hypothèse permet, en s'appuyant sur la situation de l'enquête, de faire émerger une pluralité d'expériences. Tout comme l'expérience vécue par les participants de ce projet (ou d'autres projets de mon corpus) ne serait pas homogène sur la durée, elle ne le serait pas d'un participant à l'autre. Cette piste permet de traiter ainsi le commun de cette expérience – non pas comme une généralité d'expériences semblables, mais comme une pluralité constituée de croisements et de différences.

L'expérience imaginaire semble parfois être suggérée dans les paroles des participants, sans que l'accent y soit mis. Si j'ai supposé que le travail de l'imaginaire serait engagé dans l'expérience vivante du sujet avec ce qui l'environne, cette émergence peut aussi se produire sur la durée d'une relation qui s'établit avec autrui. C'est quelque chose qui me semble s'affirmer dans certains témoignages. Un témoignage pertinent est donné par une participante du projet « Les Promenades Blanches » à Paris : « Je me disais aussi quand on avait des lunettes, c'était un peu l'impression d'être, quand j'entendais des enfants dans le parc, d'être un peu à leur place. Comme on voit pas, on peut s'imaginer à la place des bruits qu'on entend. [...] Comme si on était plongé dans l'ensemble de l'environnement⁶⁹⁹ ». Je parlerais ici d'un lien entre la disponibilité, l'expérience sensori-motrice et la relation avec autrui. Ce qui devient évident dans cette posture est également la notion d'écoute – de son propre corps et d'autrui. Ainsi, la notion d'écoute prend ici une profondeur en désignant la relation qu'elle crée, et procurant en même temps une expérience forte imaginaire. La métaphore d'être plongée dans l'environnement semble se rapprocher de certaines qualités de l'expérience du paysage telle qu'elles ont été analysées notamment par Jean-Marc Besse ou ont été mentionnées dans les paroles des artistes. Le verbe « plonger » me semble surtout renvoyer au vocabulaire utilisé par Jean-Marc Besse concernant l'être dans le paysage, comme « se baigner » dans le paysage, ou au vocabulaire employé par Mathias Poisson (« baigner », « espace flottant ») ou encore au propos de Françoise Dastur sur la profondeur de l'expérience du paysage. Le rapport à autrui fait partie du dialogue qui s'établit avec ce qui entoure la participante, dans une forme de relation proche – lointain (les bruits que les autres personnes produisent font partie de l'expérience sensorielle de la participante). Cette relation ne se mesure pas par une

⁶⁹⁹ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

distance, mais par un rapport non-verbal et non-tangible avec autrui qui passe par le corps, par les sensations et par le mouvement.

Une participante de la promenade à Nantes recourt à l'utilisation du terme ayant une portée semblable, celui d'immersion (terme utilisé également par Jean-Marc Besse et Théa Manola, précédemment cités) : « Puis j'ai découvert des endroits, j'ai découvert... Surtout ce qui aujourd'hui me touche énormément c'est que j'ai découvert des ambiances. J'ai eu vraiment l'impression d'avoir été en immersion, d'avoir nagé⁷⁰⁰ ». Le sentiment de découverte mentionné par la participante, au-delà de l'indication des lieux traversés, semble pointer les sentiments qu'ils procurent sur le plan corporel, sensori-moteur et possiblement imaginaire. La métaphore de l'immersion suggère une expérience progressive, fluide, en état de disponibilité à ce qui arrive. Il me semble également que le dispositif utilisé fait partie du ressenti sous-marin de la participante par son aspect visuel. En portant les lunettes, il n'est pas possible de voir clairement, seulement les couleurs, les formes, les tâches. Ce serait peut-être un autre élément qui procure un sentiment d'immersion qui agit sur le corps entier en mouvement à travers l'espace.

S'il n'est pas toujours question de parler d'un état d'immersion dans l'environnement, d'autres indications des autres participants de projets étudiés suggèrent une présence disponible et ouverte qui traverse le corps entier et transcrit une relation dynamique avec ce qui les entoure. Un témoignage franc et pertinent de mon interlocutrice du projet « Slow Walk » à Bruges établit un lien entre le mouvement lent, sa temporalité et la perception de l'espace :

« Comme on marche lentement, ça fait vraiment du bien et on arrive aussi à être avec la tête – ça prend le soleil, on ressent ce qui tombe sur les épaules, sur le dos. On ressent plus les choses, on a le temps, je crois. C'est de pouvoir aussi réaliser ce qui se passe. [...] Pourquoi je me sens autrement ? Ah c'est le soleil. Le corps devient comme une sorte de "sensor". Avec le froid c'était pareil. La lumière aussi. A un certain moment, des fois on ferme les yeux aussi, j'ai fait ça. Et des fois, bon, on entend les bruits aussi différemment alors. Des fois on pense que c'est tout près mais c'est pas vrai. Le bruit dans les rues étroites ou plus larges se déplace différemment⁷⁰¹ ».

Dans ce passage, la participante du projet met l'accent sur la nature particulière de l'expérience sensori-motrice et corporelle dans le cadre de « Slow Walk », en mettant en avant le rapport entre ce qui lui arrive, le temps que ça arrive et les modalités de la relation avec ce qui l'entoure, dans la lenteur. Le corps devient perméable, ses contours ne sont pas étanches, et ce qui est éprouvé évolue et change au gré du

⁷⁰⁰ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

⁷⁰¹ Entretien avec participante, « Slow Walk », Bruges, *op. cit.*

mouvement et de l'espace. Le temps, la durée sont très importants dans cette configuration, la temporalité longue de l'expérience permet davantage de se rendre compte de ce qui lui arrive. L'expérience dont il est question est située, elle permet à la fois de se rendre compte de l'espace qui l'entoure et de voir émerger les éléments sensoriels et corporels qui en font partie. Si le mot « paysage » n'est pas utilisé, la façon dont les matérialités, les luminosités, les bruits du monde parviennent à cette participante et dont elle le décrit peuvent suggérer une présence au monde disponible, attentive et relationnelle, qui serait celle d'une expérience du paysage.

Dans mon propre récit du projet « Slow Walk » à Paris je relève les mêmes considérations :

« Durant la marche, je commence de moins en moins à penser aux manières dont je me déplace et regarder, écouter, sentir plus autour. Au début, nous marchons sur un trottoir qui est avoisiné par des terrasses des cafés ou des restaurants. L'odeur des plats cuisinés devient persistante, se rallonge dans l'espace et le temps grâce à notre ralenti. Alors qu'habituellement ce sont des moments presque imperceptibles. Cela ne prend que quelques secondes en rythme habituel. Le temps est mitigé, les courants d'air sont des fois forts. Sur le tempo ralenti, je me sens comme si je m'étais arrêtée contre le vent, tout à la fois continuant de marcher. Comme si je marchais avec le vent, sa vitesse se ralentit, alors que normalement je le fuis, je m'accroupis, je me penche⁷⁰² ».

Une transformation semble se mettre en place qui se produit quand se croisent la temporalité de la marche, sa qualité et les spatialités qui m'entourent. Les choses, les odeurs, les bruits, l'air m'entourent, dans le mouvement ralenti leurs qualités se ressentent de manière profonde et sans hiérarchisation. La nature située et relationnelle de l'expérience semble se confirmer – les choses me parviennent à travers mon mouvement et ce que j'éprouve. Mon attention est enveloppante, elle atteste de ma présence ouverte à la fois à l'espace et à ce que je ressens corporellement, sensoriellement et kinesthésiquement. Mon interlocutrice de ce même projet m'a communiqué sa façon de se mouvoir et d'être avec l'espace qui semble relever des mêmes enjeux attentionnels : « [...] c'était un peu le défi mais je voulais vraiment garder toujours la double attention, à la marche et à l'environnement. Et l'environnement c'était tous et tout, vraiment les choses et les personnes, les animaux qu'il y avait⁷⁰³ ». Ce morceau d'expérience souligne le caractère fortement relationnel de l'attention telle qu'elle émerge sur la durée du projet. Il faut entrevoir ici une dimension quelque peu volontaire – « je voulais garder la double attention ». Si je suppose que les processus attentionnels peuvent devenir partie intégrante de l'expérience gravitaire et corporelle

⁷⁰² Mon récit, « Slow Walk », Paris.

⁷⁰³ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, *op. cit.*

de cette participante, à ce moment particulier décrit l'attention réside plutôt dans le fait de « porter attention à », ce qui n'exclut pas sa dimension relationnelle. Cette attention peut toutefois devenir celle d'une présence attentive dans la durée, et sa qualité ainsi changera en donnant accès à un partage du territoire traversé du point de vue kinesthésique, corporel et gravitaire. Je reviendrai à cette hypothèse dans le chapitre suivant où je traiterai davantage les aspects collectifs et relationnels de l'expérience vécue qui peuvent potentiellement amener à la réflexion sur la présence partagée et le partage du territoire.

À travers ces descriptions et éléments d'expérience, plusieurs des hypothèses que j'ai formulées dans le cadre de ma réflexion peuvent être travaillées. C'est tout d'abord la nature située et relationnelle de l'expérience vécue et sa qualification en tant qu'expérience paysagère, comme une façon d'être présent au monde. Du point de vue de l'expérience corporelle, gravitaire et sensori-motrice, il y a une indication quant à l'émergence de l'état de disponibilité qui se développe sur la durée du projet en lien avec les qualités de l'espace et en relation avec autrui. Enfin, les processus corporels, sensori-moteurs et imaginaires supposés et traités dans la partie théorique de ce chapitre semblent faire partie intégrante de l'expérience telle qu'elle se développe dans la durée.

J'ai proposé ici les éléments des expériences des uns et des autres qui attestent d'une disponibilité et d'une expérience attentive et située avec ce qui entoure, dans une sorte d'alignement des éléments variés de l'expérience. Dans mon interprétation qui est aussi basée sur ma propre expérience de tous les projets étudiés, l'alignement ne se comprend pas dans un sens d'homogénéité. Je l'envisage surtout comme un état qui a une certaine temporalité et qui s'éprouve comme une présence fluide et ouverte s'appuyant sur éléments d'ordre corporel, gravitaire, sensori-moteur et relationnel. Il est toutefois important de faire une remarque. Il existerait un certain moment, souvent imperceptible pour le participant, où une telle présence au monde devient possible, où nous sommes ouverts. Si je dis « moment », il ne s'agit pas d'un basculement brusque. C'est une transition qui se situe dans une durée, mais elle ne me semble pas identifiable sur le coup. Plutôt, quand un état corporel change, le sujet peut se rendre compte de ce qui vient d'être vécu dans une présence disponible et ouverte. Dans les témoignages du projet « Slow Walk », par exemple, il est apparu qu'il existe un état où la disponibilité ne se questionne plus, où les choses arrivent sans que la personne doive faire un effort d'attention, dans une sorte de stabilité dynamique. Je souhaite alors m'attarder sur ce changement d'état – d'une émergence de la disponibilité à une présence ouverte.

4.3.3 Changement d'état

Sur le temps de l'expérience marchée dans le cadre de projets choisis, il y aurait ainsi potentiellement une transition qui amènerait à une présence ouverte et dynamique avec le monde. J'ai commenté précédemment les différentes manières des uns et des autres d'entrer dans l'expérience du projet, ce qui relève par moments d'une difficulté, d'une inquiétude ou d'un effort. Toutefois, il semblerait qu'à travers les ajustements gravitaires et réarrangements corporels et sensori-moteurs, en relation renouvelée avec ce qui nous entoure, un état de disponibilité émergerait qui serait fondateur pour la présence ouverte, une correspondance entre notre mouvement, ce que nous ressentons, l'espace autour et les autres.

Une des interlocutrices sur le projet « Les Promenades Blanches » à Nantes semble notamment faire le point sur un changement d'état qui lui arrive de manière non-intentionnelle :

« C'est donc de cette manière que je me suis aperçue que je me focalisais énormément sur la vue, car je suis habituée à observer les rues, les gens, les architectures. Ici avec les lunettes, je cherchais dans un premier temps coûte que coûte un repère visuel. Même si ce repère était flou, la couleur du binôme de devant me suffisait et il était difficile pour moi de faire soit abstraction de la vue et de me fier à d'autres sens, ou alors à m'inciter à observer d'autres choses. Puis, les contrastes sensoriels sont apparus d'eux-mêmes⁷⁰⁴ ».

La participante souligne sa difficulté de passer à une autre modalité d'équilibre sensoriel, où la vue ne serait plus le repère principal. Il y aurait ici implicitement une indication de la difficulté de passer à un autre type d'attention - ne plus se focaliser, mais avoir une attention qui englobe tout ce qui l'entoure, dans une approche multisensorielle et gravitaire. Toutefois, à partir de ce premier blocage un réajustement et une ouverture progressive s'effectuent. Les habitudes perceptives semblent se déconstruire de manière pas tout à fait aisée. Le temps est nécessaire. L'expérience vient par strates, et des fois ces strates sont de nature perturbante et inquiétante pour la participante, ce qui n'était pas le cas, par exemple, des témoignages de quelques autres participants interrogés. Le cas cité est intéressant par sa différence. Cet exemple montre que si l'expérience est perturbante pour la participante, elle est tout de même présente à l'espace et une disponibilité peut apparaître sans que cela soit forcé ou voulu de sa part. Ainsi, la dernière phrase de la citation me semble très importante dans l'analyse de l'émergence d'une disponibilité et d'un changement d'état de présence qui sont traduits par des ressentis sensoriels : « Puis, les contrastes sensoriels sont apparus d'eux-

⁷⁰⁴ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

mêmes ». Cela souligne l'apparition d'une disponibilité et d'une présence attentive, sans qu'il soit possible d'identifier le moment concret de cette émergence. Ce morceau concret de témoignage me permet de nuancer mon hypothèse sur l'émergence progressive d'une disponibilité comme un processus faisant partie de l'expérience vécue de projets chorégraphiques de marche. Il y a une temporalité qui est inhérente à ce processus, mais elle n'est pas identique en fonction des participants. Dans ce cas précis, il me semble que le passage de la difficulté à une présence ouverte relève d'une sorte de basculement un peu plus soudain (le « puis » dans la phrase citée). C'est pertinent d'avoir la pluralité des approches, comme cela permet de voir les voies et les temporalités différentes d'émergence d'une disponibilité et d'une présence attentive sur le plan gravitaire, corporel et sensoriel. C'est un état qui arrive éventuellement, mais pas de la même façon en fonction de personnes interrogées.

Une interlocutrice sur le projet « Les Promenades Blanches » à Paris exprime l'arrivée de l'état de disponibilité, mais en mettant l'accent sur la dimension gravitaire et kinesthésique de son expérience : « Parce qu'après que tu as pris la mesure de la marche, tu dois pas prêter trop d'attention, parce que tu as déjà pris le rythme, tu peux descendre aisément⁷⁰⁵ ». En évoquant la notion du rythme, la participante semble y attribuer un sens double. Cela a d'une part à faire avec son propre mouvement, et de l'autre côté, il y aurait une indication relationnelle – le rythme du mouvement qui s'établit avec autrui en binôme, un certain réajustement, une réorganisation ont lieu au niveau corporel et kinesthésique. L'usage de la notion d'attention est intéressant. Quand la participante dit de ne plus devoir « prêter attention », il semblerait qu'un autre type d'attention est engagé dans la durée, avec la disponibilité qui arrive et qui permet de ne pas s'agripper aux choses, mais de les inclure dans son expérience.

Comme je l'ai déjà suggéré, les mécanismes de la formation de disponibilité et de changement d'états corporels dans le projet « Slow Walk » sont spécifiques à son protocole et à la qualité particulière du mouvement de ralentissement. Dans mon analyse de ce projet, je me suis adressée au postulat d'Odile Rouquet sur le réarrangement gravitaire, corporel et kinesthésique qui me semble accompagner l'expérience potentielle du participant de ce projet qui peut relever de la perte d'équilibre. Il semblerait ainsi que cette nouvelle réorganisation corporelle et gravitaire serait quelque chose qui émergerait à travers le processus du réajustement d'équilibre par le déploiement lent du pied, du rapport à la gravité qui se réajuste, de la difficulté de ralentir et de la recherche de nouveaux appuis. Le changement d'état éventuel est

⁷⁰⁵ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

d'autant plus remarquable. Dans « Slow Walk », en passant par ce premier stade que j'ai désigné comme « effort », une expérience s'installe dans la durée et potentiellement de manière non-volontaire, en rapport avec l'espace que nous traversons, et ce, avec les autres. C'est ainsi que cette participante m'en a parlé :

« Mais à un certain moment [...] tu lâches certaines choses, je crois, et je sais que c'était plutôt de regarder plus loin. Donc, ne pas vraiment trop se fixer sur son propre corps et les choses direct autour. [...] à un certain moment je regarde simplement les gens devant moi, et ça m'a donné la possibilité d'aller dans un rythme. Et aussi je voyais surtout la détente qu'il y avait entre eux... [...] C'est presque ajuster le mental avec le corps et le temps. [...] Mais après à un certain moment je n'ai même plus regardé, très vite. Et j'étais surprise de je ne sais plus quand⁷⁰⁶ ».

À travers ce moment de témoignage, l'hypothèse de la temporalité, de la progressivité de l'expérience qui ne surgit pas comme une révélation soudaine, est confirmée. Cette expérience se forme dans la durée, dans un rapport avec l'espace et avec le groupe. Par ailleurs, le moment précis de l'émergence de l'état de disponibilité et d'attention englobante, de la correspondance entre le mouvement, ce que la participante éprouve, l'espace autour et les autres n'est pas facile à identifier. Cela arrive « je ne sais plus quand ». Le témoignage cité démontre également la manière dont la participante soit convoque le souvenir de son expérience, soit a pu se rendre compte de son évolution durant le projet. L'expression « à un certain moment » semble notamment transmettre cette idée : un certain état de présence émerge sans qu'il soit possible de dire quand exactement. À travers le rythme de la marche, la respiration qui l'accompagne, les manières de déployer la plante des pieds, de tenir en équilibre, de sentir le sol, de se retrouver avec ce qui est autour, les dimensions multiples de l'expérience s'accordent pour faire une unicité. Il s'agirait potentiellement ici d'une écoute dans le sens qui a été suggéré par Julie Perrin ou encore par Philippe Guisgand. Dans ce que la participante appelle « regarder plus loin » il est possible d'entrevoir un changement d'échelle de la perception où l'expérience s'ouvre et l'attention cesse d'être focalisée. De surcroît, le rapport à autrui semble être un appui dans le développement de la disponibilité. La participante dit : « [...] je regarde simplement les gens devant moi, et ça m'a donné la possibilité d'aller dans un rythme. Et aussi je voyais surtout la détente qu'il y avait entre eux ». Voir autrui marcher d'une certaine façon met la participante dans un autre état, d'une part. D'autre part, ce témoignage indique aussi qu'une présence ouverte s'installe en rapport avec les autres, ce qui pourrait soutenir mon hypothèse sur le mouvement commun. Ce mouvement commun serait à considérer dans

⁷⁰⁶ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Bruges, *op. cit.*

les manières dont le groupe marchant se meut dans l'espace en prise avec la situation et dans la pluralité de rapports qui émergent entre ses participants, et aussi avec les autres personnes. Je reviendrai sur cette hypothèse dans le chapitre suivant.

Dans mon propre vécu lors du projet, un moment imperceptible est arrivé où un état de présence qui m'englobe, émerge. Progressivement, je ne pensais plus comment il faut marcher, mon mouvement est devenu fluide, mon corps fut flexible et réceptif ; mon regard, mon écoute, ma respiration, mon mouvement, mon ouverture vers l'espace environnant et les autres seraient en accord. Je pouvais accueillir ce qui m'arrive, cela m'englobait, en lien avec ce qui m'entourait :

« Sur la durée de la promenade, il y avait les états dont je me rendais compte après coup. Cela m'est arrivé plusieurs fois. Je me demande maintenant ce que c'était – peut-être, c'était des moments de la cohésion avec les autres, avec le mouvement des autres, avec le rythme de notre groupe et avec l'espace autour. Quand je marchais droit et en même temps me sentant un peu au-delà, quand je ne pensais plus mes pieds ou mon bassin, ou mon dos, quand je marchais avec tous ceux et tout ce qui m'entourait. Et soudainement, dès que je m'en rendais compte, mes préoccupations initiales revenaient et je devais me remettre à chaque fois dans cet état sans forcément comprendre à quel moment, comment et pourquoi cela se passe⁷⁰⁷ ».

Mon propre témoignage, au-delà du fait de suggérer un état de présence ouverte, disponible et attentive qui se développe sur la durée, met en avant notamment la qualité changeante de cet état. Si cela peut arriver au participant, cela ne dure pas sur tout le projet, il y a des ruptures, des basculements, des coupures, qui permettent de se rendre compte de ce qui vient d'être vécu, mais qui attestent aussi de l'hétérogénéité au sein d'une seule et même expérience. Je reviendrai à ce point prochainement.

En fonction des éditions du projet « Slow Walk », nous pouvons longer le boulevard de Bonne-Nouvelle à Paris ou s'ajuster aux trottoirs étroits de la ville belge. S'opposer à la vitesse des flux de transport de la capitale un dimanche matin ou regarder la ville qui se réveille doucement. Endurer la pluie ou sentir les rayons de soleil presque printanier. S'immiscer dans les rangées étroites d'une brocante de quartier ou se frayer un chemin à l'encontre des foules de touristes. Profiter d'une odeur prolongée du café parisien ou se retrouver hantés par le bruit persistant des travaux de la rue. Toutes ces configurations, intensités et qualités différentes de l'espace urbain, ainsi que leurs moindres éléments, entourent, se succèdent, se mélangent et deviennent porteurs du sens en faisant partie du champ d'expérience potentiel des participants de « Slow Walk ». Ils nous orientent, modifient notre attention à l'espace environnant en prolongement de nos états corporels et nos sensations le temps de notre passage, et ce,

⁷⁰⁷ Mon récit, « Slow Walk », Paris.

dans la lenteur. Cette présence ouverte, mais non pas dénuée des intensités, de ruptures et de basculements, peut également suggérer une expérience du paysage, en ce qu'elle porte sur la rencontre concrète entre sujet et monde, pour reprendre les mots de Jean-Marc Besse, tout en étant située et relationnelle. De surcroît, dans la lenteur, cette rencontre n'est pas toujours paisible. L'idée de l'« exposition » mise en avant par le philosophe en tant que qualité de l'expérience du paysage reçoit une visibilité prononcée. En fonction des moments de la traversée, comme suit de quelques exemples donnés dans ce paragraphe, les participants de « Slow Walk » peuvent se retrouver « exposés » à l'espace, de manière parfois violente (comme le bruit des travaux très fort et proche).

Dans le cadre du projet « Attention à la marche ! », à son tour, il me semble qu'il convient de parler des processus de changements d'état en prenant en compte la temporalité longue du projet et sa consistance hétérogène en termes d'expériences proposées. Il me paraît plus judicieux d'étudier la disponibilité en termes d'une présence collective, des phénomènes du groupe sur la durée du projet et de la portée expérientielle et politique des relations qui se forment entre le groupe et l'espace traversé. J'y reviendrai dans le chapitre suivant. Il serait donc difficile d'affirmer l'émergence de la disponibilité sur le plan gravitaire, corporel et kinesthésique sur toute la durée du projet, tout en supposant qu'un tel état fut possible dans le cadre des expériences sensibles. Je vais ici en aborder quelques-unes à partir de mon propre vécu.

Le deuxième jour du projet, plus vers la fin de la marche, après avoir marché dans la zone forestière sans protocole quelconque, nous nous sommes retrouvés devant une ancienne maison abandonnée. C'est dans cet endroit-là que Robin Decourcy nous a proposé l'expérience d'une danse classique « menuet » dans sa version libre, selon sa formulation (fig. 25). Mon récit revient ainsi sur le protocole de cette proposition :

« On commence à se mouvoir ensemble. En marchant, en faisant les mouvements des bras, de la tête. On nous propose de suivre d'abord les mouvements d'une personne qu'on choisit parmi les autres. Comme ça on devient connecté avec cette personne. Ensuite il faut choisir une autre personne et suivre ses mouvements. On est lié à deux personnes de cette manière-ci. Ensuite – avec une troisième personne, et le lien se crée entre 4 personnes, le lien par le mouvement. On nous distribue les rubans de couleurs différentes. On les tient par deux ou par trois, on crée une chorégraphie libre nous-mêmes, en étant lié aux autres personnes par le ruban, et entre nous, tous ceux qui dansent. On danse comme ça en s'entrelaçant de plus en plus jusqu'à ce que nos rubans et nos corps forment un nœud qu'on ne peut pas défaire. L'expérience finit en silence. On se dissipe. On reprend nos affaires et on continue⁷⁰⁸ ».

⁷⁰⁸ Mon récit, « Attention à la marche ! », Bordeaux.



Fig. 25. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 9 juillet 2017.

L'image ci-dessus capture le moment de la fin de la danse. Une plaine ouverte et dégagée accueille un groupe de participants qui s'étendent dans l'espace. Les mouvements sont amples, tout à la fois les participants ne se dispersent pas, mais se retrouvent les uns à côté des autres. Cette proposition me semble répondre aux intentions initiales de deux artistes qui ont travaillé en binôme (Mathias Poisson et Robin Decourcy) et qui ont réfléchi sur la progressivité des expériences pour les participants. Ainsi, une danse collective qui engage non seulement corporellement et sensoriellement, mais qui semble s'appuyer sur les dynamiques collectives qui se sont développées entre les participants du projet dans sa durée, semble trouver son moment juste dans le parcours. Cette expérience étant proposée plutôt vers la fin de la deuxième journée de la marche, il est donc possible de suggérer que le sentiment du groupe est plus fort. Cela permettrait, dans le cadre de cette danse, d'entrer plus aisément dans une relation kinesthésique et corporelle avec plusieurs personnes, dans un mouvement qui, tout en engageant chacun individuellement, aboutit à une forme collective et à une présence qui s'inscrit dans le lieu donné : l'étendue du lieu choisi permet un mouvement aisé d'un grand groupe de personnes (même si les participants n'y prennent pas tous part), ce qui ne serait pas possible dans une autre configuration du lieu. Cette configuration permet ainsi d'accentuer la transition dans le mouvement du groupe – d'une forme plus élargie à une concentration vers la fin. Si je n'ai pas de certitude et de

preuve de la part des artistes, il me semble possible de retrouver dans cet exemple la convergence entre ce que les artistes ont exprimé dans leurs intentions de la conception du protocole et ce qui se produit dans le projet. Notamment, il était question de propositions qui sont inspirés par les lieux (pour reprendre les mots de Mathias Poisson). Ainsi, dans ce cas particulier, la forme et les qualités de l'espace choisi pour la danse semblent proposer une manière d'y être présent collectivement, en situation, tout en suggérant un lien entre le paysage et le mouvement collectif.

Un autre moment du projet « Attention à la marche ! » qui semble solliciter de manière corporelle, sensori-motrice et relationnelle les participants est la proposition du protocole classique des « Promenades Blanches » à la fin du parcours, avant notre arrivée au point final de rassemblement le deuxième jour (fig. 26).



Fig. 26. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 9 juillet 2017.

De la même manière, ce moment de projet arrive après une séquence d'une traversée d'une zone boisée, sans enjeux particuliers du protocole. Il me semble ainsi qu'un changement d'état de présence peut être traité en lien avec les questions du rythme qui ont été spécifiquement travaillées par les artistes. Notamment, il s'agit d'intermittence entre les propositions sensibles, les jeux, les activités d'entraide, le repos ou la traversée, pour s'adresser au plus grand nombre de participants. Passer de la marche simple (qui n'exclut pas la dimension sensible, mais diffère toutefois d'une expérience dans le cadre d'une proposition spécifiquement pensée comme engageant davantage sur le plan corporel, sensori-moteur et relationnel) à des expériences

sensibles encadrés comme telles, permet d'alterner sans cesse les manières d'être présent, autant pour chaque participant que pour le groupe entier traversant l'espace, sans que la participation dans ces dernières soit obligatoire pour tous. Ainsi, en nous engageant dans le protocole des « Promenades Blanches », nous réajustons non seulement nos façons de marcher, mais aussi les manières dont nous pouvons porter attention à autrui et à ce qui nous entoure, et de considérer le groupe entier.

Pour résumer, il semblerait que dans tous les projets étudiés de mon corpus il est possible de supposer un changement d'état qui caractériserait une présence disponible et attentive à soi-même, à l'espace environnant et à autrui, sans que le moment concret de l'émergence de cet état de réciprocité et de correspondance entre le sujet en mouvement, les autres et le monde qui l'entoure puisse être identifié. En fonction des projets et des participants, toutefois, il ne s'agit pas des mêmes étapes qui amènent à cette transformation. Les différences étant ainsi soulignées, émerge une pluralité, que ce soit dans les récits ou dans ce qui a été restitué. Les voies par lesquelles la personne devient disponible et attentive, vit une transformation corporelle et gravitaire, construit un rapport avec d'autres participants et d'autres personnes et avec ce qui l'entoure, sont différentes d'un participant à l'autre. Toutefois, malgré ses différences, il semblerait qu'à un moment ou un autre du projet un partage est possible. Cela permet ainsi de traiter différemment la dimension collective et potentiellement commune de l'expérience vécue, tout en considérant que cette dernière peut advenir.

4.3.4. Habitude, mémoire corporelle, attention

Un des éléments pertinents de l'expérience vécue au sein des projets de la marche étudiés permet de relier la mémoire corporelle, les réorganisations corporelles et sensori-motrices et la notion d'habitude. Les entretiens avec les participants des projets ont révélé, d'une manière ou d'une autre et différemment, l'évolution des états de corps, les changements dans les processus sensori-moteurs, les glissements possibles entre les différents modes de présence, ainsi que des relations variables qui se forment sur la durée des projets, en lien avec les espaces traversés et leurs qualités. En vue de ce qui a été traité précédemment par rapport à ces processus, il y a une notion qui vient compléter celles déjà abordées. Il s'agit de la notion d'habitude. Hubert Godard, par exemple, parle des habitudes sensori-motrices et posturales et de l'importance d'initier un changement afin que le rapport au monde d'un sujet puisse changer. Le réarrangement corporel et kinesthésique travaillé par Odile Rouquet va aussi dans le

sens d'une transformation. La mémoire corporelle qui, comme je l'ai discuté auparavant, est sous-jacente au mouvement du sujet et à son expérience gravitaire, corporelle et sensorielle, peut devenir un lieu de réactualisation des habitudes motrices, sensorielles et gravitaires en situation. Ainsi, à travers ces différents processus, le terme d'habitude était soit mentionné, soit implicite, ce qui me ramène à le traiter dans ce croisement. Notamment, pour compléter ce qui a déjà été traité en lien avec ce terme, je voudrais m'appuyer sur l'ouvrage de Tim Ingold *L'anthropologie comme éducation*, où il s'attarde sur cette notion.

Avant cela, je souhaite mettre en évidence un extrait de l'entretien avec une des participantes du projet « Les Promenades Blanches » qui m'a notamment fait rebondir sur cette notion. En répondant à ma question sur le dispositif du projet, la participante parle des transformations dans ses façons de percevoir en fonction du port des lunettes (elle a d'abord guidé, et ensuite guidée) : « Il faut se réhabituer après, je trouve, à la vue normale. Retrouver ses repères de ce qu'on a. Je sais pas, on est resté trois quarts d'heure à peu près avec les lunettes, donc, du coup, on s'habitue à ça et après il faut se réhabituer⁷⁰⁹ ». Ce sont ces glissements entre les états de « s'habituer – se réhabituer » conditionnés non seulement par le dispositif de ce projet, mais aussi par le cadrage mis en place, la présence du guide et l'expérience dans sa complexité qui émerge et évolue sur la durée, qui m'ont poussé à considérer l'importance de la notion avancée ici. J'ai évoqué la notion d'habitudes corporelles et sensori-motrices avec les réflexions d'Hubert Godard autour du lien entre le schéma postural, l'attitude, le mouvement et le rapport au monde. Je souhaite maintenant compléter cette perspective et l'ouvrir à travers une séquence de notions « habitude – situation – attention – mémoire corporelle », tout en insistant sur la nature dynamique des processus qui se mettent en place. Tim Ingold, en s'appuyant sur les propos de John Dewey, situe la notion d'habitude au milieu entre agir et subir⁷¹⁰. Selon lui, l'habitude ne serait pas quelque chose qui se répèterait de façon inchangée, tout comme elle ne serait pas non plus le produit d'une volonté pure. Le subissement se traduit pour Ingold dans le fait que le processus du faire n'est jamais auto-suffisant et accompli par lui-même, mais il tire une part de ce que la personne ne contrôle pas elle-même, tout en rendant l'action de faire dynamique et non-fixe : « Le subissement actif absorbe continûment la finalité de l'action, et l'extrude en un commencement⁷¹¹ ». Pour Ingold, l'habitude représente une

⁷⁰⁹ Entretien avec participante 2, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

⁷¹⁰ Ingold, T., *L'anthropologie comme éducation*, *op. cit.*, p. 34.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 35.

potentialité d'un renouvellement constant, parce qu'elle ne reste pas étanche au monde, et évolue en même temps qu'elle instaure un rapport avec celui-ci :

« Le "je" d'habitude [...] suit le sillage de l'action. Ici, les fins ne sont pas données d'avance, mais émergent au fil de l'action et se caractérisent comme telles seulement en ce qu'elles autorisent de nouveaux commencements. Les commencements produisent des aboutissements et sont produits par eux. Au milieu de cette production, de soi et du monde en même temps, le "je" est constamment remis en cause. [...] Le principe d'habitude avance que l'on n'est jamais entièrement maître de ses propres gestes, que donner un sens à sa vie ne veut pas forcément dire en avoir les commandes⁷¹² ».

L'anthropologue met en valeur la nature dynamique de l'habitude qui traduit une relation toujours actualisée entre le sujet et le monde dans lequel il évolue, en écartant la dimension ego-centrée. Il suggère également que procéder par l'habitude dans le sens qui est donné ici, est aussi procéder dans le sens de la relation. C'est uniquement en étant en rapport avec le monde que le sujet va pouvoir avoir une expérience dynamique et renouvelée du monde et des autres :

« Il n'y a plus l'un et l'autre, mais bel et bien un ensemble : la production de l'altérité se transforme en agir avec "it turns othering in togetherness". Partir du principe d'habitude au lieu de celui de volonté, c'est reconnaître que la conscience est avant tout une conscience avec et non une conscience de⁷¹³ ».

L'anthropologue propose ainsi une dichotomie entre « habitude » et « volonté » qui traduisent des manières différentes d'être. L'habitude, dans le subissement dynamique, devient une qualité qui permet d'avoir un rapport réciproque avec autrui et avec le monde, non pas dans une séparation mais, pour reprendre le terme d'Ingold, dans une correspondance.

Si je reviens à ce qui a été évoqué précédemment avec l'analyse du mouvement selon Hubert Godard, les complémentarités se tissent entre les deux propos, ce qui permet de prendre la juste mesure des mots prononcés par la participante du projet « Les Promenades Blanches » citée précédemment. Toutefois, il n'est pas question des mêmes habitudes chez l'analyste du mouvement et l'anthropologue. L'habitude ingoldienne doit être comprise comme une disposition générale, comme une manière d'être dans le « subissement actif », sans forcément impliquer le changement profond corporel. Hubert Godard, quant à lui, insiste sur les transformations gravitaires, posturales et corporelles nécessaires afin de changer les habitudes. En soulignant l'importance de nouvelles organisations, l'analyste du mouvement met également en avant le rôle joué par le rapport à autrui, et le potentiel que l'altérité représente pour le

⁷¹² *Ibid.*, p. 37.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 39.

champ d'action de la personne. En commençant par le pré-mouvement, la perspective transformatrice est soulignée. Marie Bardet se réfère à Hubert Godard en ce qui concerne le potentiel du changement contenu dans la coloration gravitaire du mouvement, dans sa constante réactualisation en situation, si je reviens aux propos précédemment énoncés. C'est à partir de cet endroit que la transformation peut être initiée sur le plan corporel, sensoriel et relationnel. La différence entre les propos d'Ingold et Godard est ainsi à tenir en compte, comme Tim Ingold ne parle pas en termes de mémoire corporelle ou des processus corpo-sensori-moteurs concrets, mais plutôt du rapport général qui s'établit entre le sujet et le monde. En croisant leurs deux positions, le sens de ce que la participante décrit comme les processus qui ont jalonné son port des lunettes, peut se traduire à travers plusieurs cadres. Il s'agit d'abord d'un cadre temporaire plus englobant – quand la participante parle de la « vue normale », il est possible d'entendre ici les façons habituelles de voir. Si cette relation à la vue apparaît comme la plus flagrante au vu du dispositif (mais sans doute toujours liée à d'autres modalités perceptives – la participante parle de « repères » qui vont au-delà de repères uniquement visuels), dans le contexte de la notion d'habitude elle obtient encore une autre dimension. Cette dernière serait liée à la fois à ce que le protocole du projet cherche à produire en tant qu'expérience chez ses participants, et aux processus sensori-moteurs émergeant lors de la promenade, en relation avec le partenaire et avec l'espace traversé. Ainsi, l'habitude de « voir normalement » est déjouée par le protocole proposé par les artistes. Ce qui est intéressant par la suite est la transition qui s'opère dans le passage de la vue avec les lunettes à la vue « d'avant ». C'est peut-être dans ce changement que le sens attribué à la notion d'habitude par Tim Ingold devient le plus révélateur de l'expérience qui peut la soutenir. Selon la participante, trois quarts d'heure lui ont suffi pour qu'une transformation ait lieu (c'est la durée d'un segment de la promenade, que ce soit en tant que guide ou guidé). Cette transformation ne serait pas commandée par la volonté ou l'intention de la participante – elle arrive progressivement à travers les processus d'ordres différents et aussi par le biais du dispositif porté. Si au début de l'expérience, en tant que participants portant les lunettes, nous pouvons nous sentir déstabilisés par le changement de modalités de la perception, cette déstabilisation s'avère nécessaire pour que nous puissions retrouver un nouvel équilibre sensoriel et kinesthésique, et arriver aux états de corps (toutefois différemment pour chacun, comme a été suggéré avec quelques exemples précédemment) qui peuvent être ceux de disponibilité et attention et qui émergent en rapport avec autrui et avec le monde environnant et ses qualités.

Une autre participante de ce projet met en lien le questionnement sur l'expérience sensori-motrice au présent, les qualités des espaces et la mémoire corporelle : « J'ai reconnu plutôt que des lieux les entrées aux escalators, toutes ces sensations plutôt agréables qu'on peut avoir justement avec le rapport aux équipements. J'ai reconnu un square parce qu'une des premières fois que je suis passée j'ai eu quasiment les mêmes sensations⁷¹⁴ ». Ainsi, la mémoire corporelle, en se réactualisant dans la présence située à l'espace, émerge non seulement au contact avec les lieux connus, mais surtout au contact avec certaines configurations, certaines qualités des espaces et la façon dont ils parviennent à la participante à travers son expérience. La mémoire corporelle est sollicitée dans une expérience située et potentiellement dans une présence disponible et attentive. La participante est guidée et porte les lunettes floues, ce qui limite ses capacités de reconnaissance des lieux. Ce sont donc moins ces lieux comme objets identifiables, mais surtout le dialogue entre le corps en mouvement et l'espace environnant toujours renouvelé qui permet une prise de conscience sur l'actualisation de la mémoire corporelle. La notion d'habitude peut se comprendre ici dans ce renouvellement constant entre le sujet en mouvement, sa mémoire corporelle et son expérience dans l'immédiateté et en cela cette habitude va dans le sens qui est attribué par Hubert Godard. En même temps, cette habitude devient un processus dynamique et hétérogène qui reflète la manière dont la personne construit son rapport au monde, et c'est en cela que le sens attribué par Tim Ingold peut également compléter ce processus.

Je continue avec le propos de l'anthropologue dans lequel il insiste sur le fait que l'habitude dynamique est seulement possible dans le subissement – non pas comme une passivité, mais comme le fait d'être présent, ce qui permet de produire une transformation. De la notion d'habitude Ingold passe à celle d'habiter le monde qui, à son tour, se traduit comme un processus attentionnel :

« L'action se situe dans le subissement. C'est ce qui la distingue en tant que réalisation (enactement) de l'expérience, parce que réaliser une expérience, autrement que dans un sens dramaturgique banal, c'est être toujours au cœur d'elle, c'est l'habiter. Pour conclure, en subissant, [...] nous habitons le monde. [...] cette habitation, dans sa réactivité vivante, est au fond un processus de l'attention⁷¹⁵ ».

⁷¹⁴ Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 36. Par ailleurs, le terme « enactment », ou « énaction » en français est spécifiquement travaillé par le neurobiologiste Francisco Varela. Selon lui, « la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire de diverses actions qu'accomplit un être dans le monde » (Varela, F., Thompson, E., Rosch, E., *L'inscription corporelle de l'esprit*, trad. de l'anglais par Havelange, V., Paris, Éditions du Seuil, 2017). L'auteur met ainsi en avant la nature expérientielle de l'action qui relie le sujet et le monde.

Tim Ingold relie l'habitude et l'attention, et cette dernière, à travers le filtre de la notion d'habitude, obtient une autre profondeur en ce qu'elle permet de compléter la réflexion sur la nature de l'expérience qui émerge lors des projets de la marche cités. J'ai réfléchi par ailleurs au sens du verbe « porter attention à » qui diffère d'« être attentif ». Il n'y aurait pas de détermination dans l'attention que parvient à expérimenter le participant d'un projet de la marche, mais une arrivée progressive d'un état qui doit advenir une certaine façon d'être présent et de se mouvoir. Selon Tim Ingold qui prend notamment l'exemple d'une promenade, « [s]i le principe de la volonté accorde une forme d'attention basée sur l'intentionnalité, le principe d'habitude nous donne une forme d'intention fondée dans l'attentionnalité⁷¹⁶ ». Dans ce sens-là, l'intention a, selon l'anthropologue, le sens limitatif et fragmentaire. L'attention, en revanche, signifie pour lui un « mode fondamental d'existence dans le monde⁷¹⁷ » et s'adresse à la totalité de l'expérience du sujet qui se meut avec le monde.

La notion d'habitude permet de constater la transformation qui a lieu corporellement, sensoriellement et kinesthésiquement. À cet égard, je reviens au raisonnement d'Hubert Godard sur les habitudes sensori-motrices et corporelles et sur les manières dont le sujet développe un rapport avec le monde qui permet de les faire évoluer. Il y aurait une tension entre ce qui est déjà là, ce qui est de l'ordre du fixe et de l'établi, et ce qu'un sujet peut expérimenter en entrant dans une relation dynamique et ouverte avec le monde qui l'entoure. Ce positionnement révèle aussi la nature changeante de la mémoire corporelle – à travers le projet tel qu'il est configuré, son participant ne reste pas figé, ses états corporels évoluent, sa posture change, son mouvement s'imprègne des qualités de l'environnement et de sa relation avec les autres.

L'idée du subissement ingoldien est intéressante dans le sens où elle permet de réinterroger les habitudes corporelles et sensori-motrices davantage du point de vue de la relation au monde. L'idée de Godard de ne pas rester le même s'appuie sur le changement initié dans la musculature profonde qui démarre la transformation qui peut déjouer les habitudes ou, comme il le dit par ailleurs, les « automatismes » acquis. Le subissement actif, tel qu'il est traité par Tim Ingold, ne fait qu'amplifier cette possibilité de changement. En jouant sur le paradoxe entre deux termes qui semblent contradictoires : « subissement » - « actif », Ingold accentue le lien inaliénable entre le sujet et le monde dans lequel il évolue. Le subissement dont il parle propose ainsi un éclairage supplémentaire à l'idée de la transformation née dans la relation gravitaire, le

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

pré-mouvement et l'attitude en appuyant leur qualité relationnelle. Ce subissement annule l'intentionnalité quelconque en mettant en avant la perspective attentionnelle qui semble rimer avec l'attention dans le sens gravitaire.

L'habitude et la mémoire corporelle semblent s'enchevêtrer également au niveau de la réflexion sur une certaine maîtrise du mouvement, ou du moins, sur le fait de participer dans plusieurs projets proposant des cadres semblables. C'est une des questions que je me suis moi-même posée en participant aux projets de mon corpus. Comment se laisser transformer ? Est-ce que le fait d'avoir participé à plusieurs expériences sensibles va me faire prendre l'habitude et ainsi rendre mes expériences successives moins profondes ? Un participant des « Promenades Blanches » à Paris m'a fait part d'une sorte d'inquiétude à cet égard. Ayant préalablement participé dans un projet aux yeux fermés, il se demandait comment sa participation dans la promenade allait se passer, allait-il y avoir un biais de la « deuxième fois » :

« Je pense qu'en attendant un petit peu, en renouvelant l'expérience, il y a toujours le problème de première fois. La première fois c'est toujours plus intense et la première fois j'avais l'impression de faire une sieste debout, complètement abandonné. Là j'ai eu moins cette impression, mais en même temps c'était plus cosy, c'était plus sensuel⁷¹⁸ ».

En soulevant implicitement la question de l'habitude, le participant semble y trouver une réponse en même temps. Il ne s'agirait pas de la même expérience, ni dans son déroulement, ni dans son protocole. L'expérience vécue serait située. Tout en se nourrissant des expériences antérieures qui contribueraient potentiellement au déploiement des processus de disponibilité et autres processus sensori-moteurs et gravitaires, dans le cadre d'un projet particulier, sa mémoire corporelle et ses manières d'être dans l'espace se trouveraient modifiées dans la situation actuelle de présence dans l'espace traversé, avec un protocole proposé. Mon autre interlocutrice sur ce même projet souligne l'importance de ses expériences antérieures au sein du théâtre et du rôle qu'elles ont pu potentiellement jouer dans l'émergence de sa disponibilité :

« Dans le training théâtral, il y a plusieurs choses comme ça, donc, pour moi peut-être c'était un peu différent. [...] Moi j'ai l'habitude de faire aussi des expériences avec des personnes que, bon, je n'ai jamais vues et que jamais je vais rencontrer une autre fois. Mais je me rends bien compte que ce n'est pas la normalité. Parce que moi je fais du théâtre, donc, c'est un peu différent, donc, pour moi de faire des choses aussi délicates, un peu profondes avec les gens que je ne connais pas⁷¹⁹ ».

⁷¹⁸ Entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁷¹⁹ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

En se référant aux expériences semblables, la participante semble implicitement toucher les questions de la mémoire corporelle qui entre en jeu dans son expérience – dans les manières de construire un rapport avec autrui en mouvement, de prendre ses appuis. Le lien avec la mémoire corporelle passe par la relation avec autrui dans ce cas concret. La participante semble se référer à une certaine antériorité qui pour elle relève de l’habitude de se retrouver avec autrui, inconnu, dans un type spécifique d’expériences. Quand elle emploie le terme « d’habitude » cela peut désigner une certaine accoutumance d’avoir une expérience d’un certain type. Toutefois, j’en décèle une portée expérientielle qui dépasse le simple fait d’« avoir l’habitude » et touche aux changements posturaux, corporels et relationnels qui peuvent avoir lieu et ainsi se réactualiser dans une situation différente, avec les personnes différentes. L’habitude ainsi traitée renforce la perspective relationnelle de l’expérience vécue au sein de projets traités. Dans ce cas concret, pour la participante citée, le fait de vivre une relation semblable dans le cadre des « Promenades Blanches » serait facilité, d’une part, par cette antériorité. D’autre part, cette relation s’établirait autrement dans la situation concrète de la promenade. L’habitude, dans le sens du processus toujours actualisé et situé prôné par Tim Ingold, peut impliquer dans ce cas-là une transformation des habitudes motrices et posturales.

Le lien entre la mémoire corporelle, l’habitude et l’expérience située se présente de manière prononcée dans le projet « Slow Walk ». Dans mon analyse de ce projet et de l’expérience vécue au sein de celui-ci je n’ai pas cessé d’appuyer les étapes par lesquelles le participant de ce projet passe : de l’obligation à une difficulté et à un effort et à une émergence d’une disponibilité et d’une ouverture progressive. Les premiers moments de la marche permettent d’évaluer de plein gré le lien entre agir et subir évoqué par Tim Ingold. Une participante de Bruges m’a parlé du fait que son corps n’arrivait pas à ralentir, et celle de Paris de l’effort d’aller le plus lentement possible. Moi-même j’ai vécu des moments de déstabilisation et de la difficulté à retrouver mes appuis dans un mouvement de ralentissement. Dans mon cas, il s’agirait peut-être de l’imprégnation de mon corps par une certaine habitude corporelle et kinesthésique (tel que pourrait le décrire Hubert Godard) – marcher rapidement en ville, contrôler son déplacement, voire s’absenter du monde. Je supposerais le même pour les autres participantes interrogées, sans toutefois l’affirmer. Dans « Slow Walk » les habitudes corporelles, gravitaires et sensorielles du participant se retrouvent requestionnées à la fois par le devoir de ralentir et par l’expérience attentive du monde que ce ralentissement éventuellement propose. La personne fait un effort, d’une part, de se

mouvoir lentement, ce qui engage le rapport avec ce qui l'entoure, comme nous avons pu constater avec les témoignages cités. D'autre part, ce qui arrive est tel que parce que ce qui l'entoure fait partie de son expérience, il n'y a pas de séparation. C'est en cela qu'il est possible d'établir un lien entre l'habitude, la disponibilité et l'expérience toujours située.

4.3.5. Basculements, difficultés, ruptures

Si j'ai insisté sur la progressivité de l'émergence des processus de disponibilité et d'attention, des réajustements corporels, sensoriels, gravitaires et relationnels pour parvenir à une présence ouverte et réciproque entre le sujet en mouvement, le monde et autrui, l'expérience vécue sur la durée de projets étudiés relève parfois aussi de moments de coupure, de basculements ou de difficultés, que ce soit par rapport à l'espace traversé ou par rapport à la relation avec autrui. Dans cette dernière sous-partie, je souhaite ainsi m'attarder sur ces moments qui font partie intégrante de l'expérience complexe vécue au sein de projets de la marche et qui livrent un éclairage supplémentaire aux questions de déploiement d'expérience, de relations établies sur sa durée et de partage du territoire.

Prenons quelques exemples du projet « Slow Walk ». Si, dans la lenteur, nous nous réjouissons du rayon de soleil qui caresse le visage ou réchauffe le dos, nous pouvons également nous retrouver à marcher dans le bruit monotone et fracassant des travaux de la rue, ou dans une ombre prolongée. Des éléments perturbants, dérangeants, ou alors insignifiants, sont également relevés par mes interlocutrices. La participante du projet à Paris me parlait de « la ville avec tous les bruits, les odeurs, des choses aussi très désagréables », et de leur acceptation comme faisant partie intégrante de son expérience : « Ne pas chercher quelque chose mais pas non plus l'éviter. [...] pas éliminer de mon expérience des choses⁷²⁰ ». Pareillement, mon autre interlocutrice souligne que les éléments de l'espace autour et les situations qui lui parviennent, à la fois comme quelque chose qui advient, et ce à quoi il faut faire face, deviennent partie de son expérience au ralenti dans sa totalité : « Les différentes ambiances, les différentes choses qui se passent autour de toi, on les ressent des fois plus intenses, plus fort. [...] il faut presque accepter⁷²¹ ». Le fait d'« accepter » ne relèverait pas d'une volonté dans ce cas, mais résiderait plutôt dans la temporalité même de l'expérience qui

⁷²⁰ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, *op. cit.*

⁷²¹ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Bruges, *op. cit.*

s'inscrit dans l'espace traversé. Si le choix de participer à la totalité de la marche est un choix volontaire, la participante ne choisit pas son trajet. Les événements, situations, qualités qui font partie de l'espace urbain traversé lui parviennent ainsi de manière non-sélective. Les choses qui dérangent (comme les bruits forts) constituent cet espace et cette temporalité qui se traduisent dans l'expérience vécue au ralenti. Il est possible de supposer, à partir de ces quelques remarques et de mon propre vécu, que sur la durée du projet, les éléments hétérogènes entrent dans le champ d'attention des participants sans hiérarchisation, et donnent tout son sens à l'expérience vécue.

J'ai évoqué à plusieurs reprises un mode de présence et de mouvement en accord avec l'espace et ceux qui nous entourent qui émerge au fur et à mesure de la marche de manière progressive. Toutefois, ce n'est pas la seule manière d'être présent au monde lors du projet. Un bruit, un arrêt soudain, un obstacle traversé peuvent potentiellement nous faire changer d'état. L'expérience vécue ne serait pas homogène - arrive un basculement soudain, ou nécessaire, – qui coupe cette continuité, mais qui permet en revanche de se rendre compte de ce qui vient d'être vécu. Par exemple, la participante de « Slow Walk » à Paris qualifie de « rupture » le moment quand nous devons nous arrêter à côté d'une terrasse de café lors d'une forte pluie en nous approchant de la Place de la République : « l'imprévu ça peut arriver, mais c'était une rupture d'état d'esprit [...] c'était une façon brusque. [...] En ce moment-là je me suis dit – là je n'ai pas ressenti le sens de l'expérience⁷²² ». Quand nous devons traverser la rue en se hâtant, ou nous arrêter devant les voitures, j'ai vécu ces moments comme quelque chose qui suspend l'expérience qui se déployait. Cela questionne, d'une part, la totalité de l'expérience individuelle. Par exemple, cela peut intervenir notamment dans les processus de disponibilité et d'ouverture que j'ai caractérisés comme étant susceptibles d'émerger sur la durée, mais qui peuvent aussi se transformer, voire disparaître. D'autre part, ces changements d'état à travers des situations questionnent la présence collective dans l'espace, tout en rajoutant une dimension supplémentaire à la question : comment marchons-nous ensemble ? Ainsi, nous ne sommes pas dans un espace neutre. Si nous acceptons de ralentir et presque endurer à certains moments la lenteur durant les 4 heures de la marche, si nous accueillons les éléments qui nous font du bien et ceux qui nous perturbent, ces périodes d'arrêt ou d'accélération constituent, eux aussi, ce champ hétérogène de l'expérience de son début à la fin, et interrogent à la fois l'être-au-monde individuel et la présence du groupe dans l'espace. Ainsi, l'espace traversé se présente non seulement comme un espace avec des qualités matérielles, physiques,

⁷²² Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, *op. cit.*

atmosphériques et autres, mais aussi comme un espace relationnel où la présence des autres personnes (riverains, automobilistes, etc.) devient partie intégrante de l'expérience individuelle et collective vécue des marcheurs.

Dans un des entretiens sur le projet « Slow Walk », Anne Teresa de Keersmaecker a évoqué ces basculements qui peuvent être perçus comme des ruptures dans le cadre de l'expérience du projet : « La seule contrainte est la circulation routière. Nous devons sans doute accélérer pour traverser certaines rues. Sinon, nous créerons et partagerons des mouvements de suspension ou d'arrêt sans exclure la réflexion⁷²³ ». Il me semble que la réflexion que la chorégraphe mentionne peut se découvrir à travers deux pistes. Ainsi, les arrêts ou les accélérations qui font partie du protocole général du projet semblent permettre de se rendre compte de ce qui vient d'être vécu et par extension, d'une présence disponible et attentive avec le monde. Dans les sous-parties précédentes j'ai suggéré l'émergence de cet état sans que le participant s'en rende forcément compte dans sa durée. En revanche, les coupures semblent accentuer ces processus, ainsi en proposant une réflexion sur les différentes modalités de présence. Autrement, les ruptures dans le projet « Slow Walk » engagent la réflexion sur la présence du groupe avec les autres dans l'espace public. Pourquoi devons-nous accélérer ou nous arrêter ? Comment partageons-nous l'espace avec autrui ? L'expérience vécue individuelle s'élargit ainsi à une présence collective et politique avec les autres dans un seul et même espace. J'évoque sa dimension politique comme le politique dans ce sens-là reflète ce qui est partagé ou non dans la situation d'une possible co-présence avec autrui. Cette co-présence peut autant être réciproque que provoquer un conflit ou du moins une négociation du territoire. J'y reviendrai dans le chapitre suivant.

La nature situationnelle de certaines ruptures ou du moins difficultés dans le cours de l'expérience semble être liée aux qualités de l'espace parcouru, sans que le protocole intervienne dans son déroulement, ou du moins, pas de la façon intentionnelle. Par exemple, mon interlocuteur sur le projet « Les Promenades Blanches » à Paris a souligné le blocage à un moment d'expérience : « J'ai ressenti cette distinction, ces deux moments où d'un coup on se met à courir et moi je me suis pas senti très en sécurité en ce moment-là. Alors qu'il n'y avait pas du tout de raison⁷²⁴ ». Ainsi, la course qui suivait après un certain temps d'une expérience de la promenade plus lente et

⁷²³ Botella, S., *Anne Teresa De Keersmaecker : My walking is my dancing – la marche comme première danse*, op. cit.

⁷²⁴ Entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris, op. cit.

mesurée est racontée comme un moment difficile, comme quelque chose qui met en danger. Il s'agirait ici du changement de registres du mouvement, du changement de rythme et comme suite du rapport au sol et à la gravité qui ont pu produire une coupure dans la disponibilité. Le réarrangement corporel, gravitaire, mais aussi relationnel (comme la course est effectuée en binôme) n'a pas lieu ou du moins, pas au moment en question. L'état de corps semble revêtir une composante topologique (se retrouver devant une vastitude d'espace, mais courir en l'absence de repères stables visuels). Un moment de ma propre expérience dans le cadre de cette promenade semble se caractériser par une dimension topologique, entre autres. Dans ma conversation avec ce même participant, je lui ai confié mes ressentis d'un des moments de la promenade. C'était une séquence où les binômes passaient par ce qui m'a semblé être une succession d'espaces intérieurs sombres et étroits :

« [...] il y avait un emboîtement des pièces que j'ai vécu de manière assez prononcée, avec le changement des échelles j'avais le vertige. C'est peut-être le fait d'ajuster la vision parce qu'à travers les lunettes on voit quand même quelque chose. Tu comprends pas la taille de l'espace, moi en tout cas, c'était ça. Il faisait sombre, j'essayais d'ajuster le regard. Et ça m'a vraiment donné les vertiges, à cause du changement d'échelles⁷²⁵ ».

Le passage d'un espace ouvert et lumineux extérieur à un autre type d'espace me fait en tout premier lieu ressentir le changement d'échelles, dans une expérience topologique de rétrécissement d'espace. Ma proprioception s'en trouve modifiée, ainsi que mon équilibre et mon rapport à la gravité. La recherche de nouveaux appuis et repères dans l'espace ne se passe pas de manière fluide. S'il ne s'agit pas d'une coupure claire et nette dans ce cas, il y a une nécessité d'adaptation, d'une nouvelle organisation corporelle, sensorielle et gravitaire, ce qui me fait éprouver différentes intensités et qualités de présence à ce qui m'entoure sur la durée de la marche.

Une de mes interlocutrices sur « Les Promenades Blanches » à Nantes soulève une difficulté identique se référant à un moment de changement de rôles. C'est à ce moment où elle devient guidée, après être guide :

« [...] ce qui m'a manqué lors de ce changement de rôles, c'est un nouveau temps d'adaptation ensemble. En effet, nous sommes partis de manière précipitée dans la balade, alors que nous avons fait un tour dans la salle du départ en début de promenade. Nous étions en plus dans un parking souterrain, ce qui ajoutait à la difficulté de s'engager dans la marche de manière assurée et confiante : il faisait sombre, plafond bas, etc.. ce qui n'est pas une atmosphère agréable pour moi. Il fallait à la fois s'adapter aux lunettes et à la vue qui change mais aussi au corps de l'autre⁷²⁶ ».

⁷²⁵ Ma remarque pendant l'entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris.

⁷²⁶ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

En passant du guide en guidée, la participante évoque le « temps d'adaptation ensemble », ainsi en suggérant un lien entre sa mise en état de disponibilité et la présence d'autrui, mais aussi les qualités de l'espace environnant. Cette « adaptation » à partir de paroles de la participante semble ainsi avoir un lien prononcé avec la spécificité de l'espace dans lequel se trouve le groupe. L'expérience topologique de l'espace du parking - ses configurations spatiales, ses matérialités, ses luminosités – produirait un sentiment d'enfermement, influençant potentiellement la prise d'appui par rapport à l'espace, mais aussi par rapport à autrui. Ainsi, un moment de difficulté de réorganisation corporelle, sensorielle et gravitaire accentuerait la nature non seulement située, mais aussi relationnelle de l'expérience. La relation avec autrui s'avère être parfois un des éléments qui peut produire les changements dans la qualité de présence à l'espace. Par exemple, une de mes interlocutrices sur le projet « Les Promenades Blanches » à Paris m'a raconté comment elle a été guidée et des difficultés qu'elle a éprouvées dans l'établissement du rapport avec son guide :

« [...] il m'a aidé, il m'a aidé en traversant la rue. Peut-être quelquefois m'a empêché aussi, parce que j'ai commencé à avoir une perception réelle de distances, par exemple, moi je savais que je pouvais passer, par exemple. Et donc quelque fois c'était aussi un petit empêchement, d'être un peu plus libre. [...] Parce que j'avais vraiment le désir de lui transmettre qu'il pouvait faire confiance en moi. [...] C'était une petite souffrance pour moi, le fait qu'il n'arrivait pas à me faire confiance⁷²⁷ ».

Plusieurs dimensions de l'expérience convergent dans ce témoignage. La participante parle de la tension entre les sollicitations kinesthésiques et sensorielles et le fait d'être dirigée. Il semblerait que l'état de disponibilité qui émerge à un certain moment de la promenade, se trouve ici fortement coloré par la présence d'autrui, son guide. Ce témoignage montre une autre facette de la relation de binôme qui se résume à la difficulté d'établir une confiance d'ordre corporel, sensoriel et kinesthésique de la part du guide, ce qui peut potentiellement influencer la manière d'être présent à ce qui l'entoure, alors qu'il existerait une disponibilité et une attention de la part de la guidée envers son guide.

La relation avec les autres semble par moments également qualifier les manières de présence dans le cadre du projet « Attention à la marche ! ». Le deuxième jour du projet, en début de l'après-midi, Robin Decourcy nous a proposé de nous répartir en groupes de 6-7 personnes et de développer une manière de former un groupe en marchant sans interaction verbale. Comme il l'a indiqué, c'était une proposition de faire

⁷²⁷ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

ensemble par un mouvement commun, produire une émotion commune qui surgirait sans jeu ou imitation. Dans mon récit de cette séquence du projet j'ai fait part de ce qui m'a semblé à ce moment-là un échec de notre groupe de parvenir à ce que l'artiste a appelé mouvement commun, ou du moins, à une certaine modalité d'une présence en tant que groupe, à défaut de recourir aux moyens du jeu :

« Comment y parvenir ? Chaque groupe choisit sa méthode, sans le prononcer, qui se créera dans cette marche ensemble. Lors du chemin j'observe les personnes s'imaginer des animaux, par exemple. Ils communiquent donc avec les cris et les bruits animaliers. Il y a un groupe qui tient une grande branche d'arbre et se déplace donc avec, en performant toutes sortes de mouvements et de réactions des peuples primaires, je crois (comme s'ils découvraient avec étonnement et curiosité ce qu'ils rencontrent sur leur chemin). Notre groupe ne se lance pas dans cette expérimentation. On forme une communauté de marcheurs silencieux, qui observent, qui ont tous, peut-être, un but d'arriver à une destination. Soit on ne réussit pas un exercice proposé, soit c'est une manière d'y répondre. Enfin, je pense que dans chaque groupe, d'une manière ou d'une autre, il y avait une personne qui a incité aux actions communes, qui, pour moi, tout de même, relevaient d'ordre du jeu, d'amusement. Cela m'a fait penser à la question qui me préoccupait tout au long de la route –comment le groupe, une unité se forme. Souvent pendant ce parcours cela a été fait y compris à travers le jeu. Quant à nous, on marchait en regardant les autres. On arrive à un point de rassemblement. On attend que le dernier groupe arrive et on reprend⁷²⁸ ».

Si je ne peux pas parler de coupure dans le cours de l'expérience tout entière du projet sur les deux jours, il y aurait du moins une certaine difficulté d'ordre relationnel qui s'est traduite par l'échec de faire groupe dans le cadre de l'exercice proposé. Si nous prenons uniquement le cadre de cette expérience, sans son lien avec le reste du projet, l'une des questions principales serait : Pourquoi la disponibilité n'a-t-elle pas pu émerger ? En écartant intentionnellement la notion de jeu, nous n'étions pas arrivés par nous-mêmes à nous mouvoir de manière collective. De surcroît, malgré l'annonce de consignes, l'absence de protocole ou de guidage direct et la nécessité de la composition kinesthésique et expérientielle spontanée se sont présentées comme une difficulté majeure, tout en confirmant l'hypothèse du rôle du protocole dans la formation progressive des processus corporels et sensori-moteurs en relation avec ce qui nous entoure, y compris avec autrui.

Les basculements et les ruptures font partie intégrante de l'expérience individuelle vécue sur la durée des projets de la marche étudiés. En variant en fonction de projets, ils peuvent être considérés d'une part comme des arrêts dans le déploiement d'une expérience dynamique et réciproque entre le sujet en mouvement, le monde et les autres. En revanche, ils permettent de se rendre

⁷²⁸ Mon récit, « Attention à la marche ! », Bordeaux.

compte des qualités de présence autant individuelle que collective et de ses strates et intensités. La nature relationnelle et située de ces changements contribue à l'hypothèse selon laquelle l'expérience du sujet en mouvement et les qualités du monde qui l'entoure, quelles qu'elles soient, ne peuvent pas être séparées. Cette non-dissociation devient partie intégrante de l'analyse des expériences vécues.

Conclusion du chapitre II

Ce deuxième chapitre a proposé une articulation entre deux facettes de la matière recueillie. D'une part, je me suis attardée sur les cadres formels et conceptuels des trois projets de mon corpus. L'analyse des paroles de différents acteurs de ces projets, ainsi que l'étude de documents relatifs à ceux-ci m'ont permis de travailler à la fois sur les aspects concrets de chacun des projets, et de les relier aux hypothèses et notions que j'ai mises en avant précédemment. L'analyse de chaque projet s'est d'abord concentrée sur les intentions des artistes, leurs manières d'envisager l'expérience des participants, de mettre en place les protocoles respectifs, ainsi que de configurer cette expérience du point de vue collectif. Ceci m'a donné la base de comparaison entre l'expérience telle qu'elle est conçue et telle qu'elle est vécue par les participants des projets. Puis j'ai analysé les positionnements des commanditaires des projets respectifs, afin de comprendre le cahier de charges, comment ce cahier de charges a pu être interprété par les artistes, ou à l'inverse, s'adaptait à leurs façons de faire, ainsi que la manière dont la dimension collective a été abordée dans la conceptualisation du projet. Enfin, ces paroles ont été complétées par l'analyse de différents écrits se rapportant à tel ou tel projet. Le croisement de ces différents niveaux de discours s'est avéré utile pour le développement de la partie de ma problématique qui vise à comprendre les différentes portées des projets artistiques de marche collective. Ainsi, en fonction de ceux-ci, cette portée a été élargie au-delà de sa dimension expérientielle. Notamment, les paroles des artistes et des commanditaires ont donné des éléments sur les façons d'envisager la présence collective dans l'espace traversé qui permettent d'entrevoir leur portée relationnelle, politique, territoriale et commune.

J'ai également identifié les éléments qui permettent d'aborder les notions phares de ma problématique, notamment, celles de paysage et de territoire. Ainsi, le paysage semble davantage émerger en tant qu'expérience réciproque et située entre le sujet en mouvement et ce qui l'entoure, y compris les autres personnes. Cette définition semble apparaître dans les projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk ». Si dans le cadre des « Promenades Blanches » ce sont les discours des artistes (Mathias Poisson) et les écrits sur le projet (Julie Perrin, Laurence Corbel, entre autres) qui ont permis d'envisager la dimension davantage expérientielle du paysage (au-delà de l'analyse des paroles des participants) ; dans le cadre de « Slow Walk » c'est la nature même de l'expérience du ralentissement qui m'a permis de faire cette hypothèse. Le projet « Attention à la marche ! », tout en embrassant cette perspective expérientielle, permet

d'aborder la notion de paysage aussi comme un territoire fabriqué et comme pratique culturelle. Ce sont notamment les cadres élargis institutionnels, temporels et opératoires de ce projet qui incluent la diversité des actions, des acteurs et des démarches sur le territoire périurbain bordelais, les discours les accompagnant, ainsi que les usages et les pratiques s'y développant, qui permettent d'envisager ces approches. Le paysage, tel qu'il peut être abordé dans ce dernier projet, a également permis d'amener la notion du commun et la première approche à celle-ci. La réflexion de Jean-Marc Besse notamment sur la notion de « terres communes » et sa considération du paysage en tant que faisant partie des biens communs m'a aidée à relever la spécificité du projet « Attention à la marche ! » et du cadre l'entourant (acteurs, démarches et intentions, y compris le Sentier des Terres Communes) ainsi que d'envisager les pistes sur le possible commun, qui peut être assuré ou entravé, en fonction des situations et des acteurs.

En ce qui concerne la notion de territoire, j'ai proposé quelques pistes qui vont être élargies dans le dernier chapitre. Notamment, dans le cadre de projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk », plutôt que le territoire, j'ai envisagé un processus de territorialisation. Je me suis basée d'une part sur les intentions institutionnelles et sur les manières dont ces projets s'inscrivent à la fois dans la lignée des activités de leurs institutions d'accueil respectives et dans leur territoire d'effectuation. D'autre part, j'ai réfléchi à l'échelle plus courte du projet concret où le processus de territorialisation pourrait être davantage compris dans le sens de ce qui se construit entre les participants du projet, l'espace traversé et les autres personnes. J'ai amené la réflexion de la philosophe Vinciane Despret qui s'exprime en termes de « performance » du territoire, des manières de produire un territoire par une expérience qui en est faite. Le territoire dans le projet « Attention à la marche ! », à son tour, doit se penser en prenant en compte les volontés, les intentions et les démarches se développant dans le périurbain bordelais.

L'analyse des cadres respectifs de projets m'a ainsi permis d'aborder les différents éléments de ma problématique et d'envisager la réflexion sur les manières collectives de marcher ensemble à partir des perspectives des différents acteurs impliqués dans les projets étudiés.

Dans la deuxième partie de ce chapitre je me suis attardée sur les expériences concrètes des participants, en analysant les entretiens et en donnant les éléments de mes propres récits. Je propose d'approfondir ce qui a été mis en avant dans la conclusion de la partie correspondante. J'ai suivi une grille d'analyse qui m'a permis, d'une part, de révéler la spécificité de l'expérience de chacun, et, d'autre part, de tracer les parallèles

entre les différentes expériences vécues. Cette grille comportait les éléments suivants : les intentions, l'entrée dans l'expérience, le rôle du protocole, la relation au sol, le déploiement de l'expérience dans la durée et les éventuels changements d'état, les ruptures. En analysant les intentions derrière la participation aux projets, j'ai pu poser l'hypothèse selon laquelle l'intention de participer peut parfois favoriser l'entrée dans l'expérience, voire contribuer aux processus corporels, sensoriels, gravitaires et imaginaires qui se développent pour amener à un état de l'ouverture et de la disponibilité. Le début de l'expérience relève des dynamiques différentes en fonction des projets. Dans « Slow Walk » ce début est caractérisé dans un premier temps par une décision intentionnelle, une auto-obligation de suivre le projet du début à la fin. Puis, dans le mouvement de ralentissement, c'est le réarrangement de repères posturaux et gravitaires et la perte d'équilibre, ainsi qu'une difficulté à entrer dans un rythme homogène en accord avec l'espace autour et les autres personnes, qui marquent l'expérience de certains participants. Dans « Les Promenades Blanches » la présence du guide ainsi que le fait d'être encadré par les artistes et par le protocole semblent définir les manières dont l'expérience corporelle, sensorielle et gravitaire va évoluer. Ainsi, il m'a été possible d'établir le lien entre les intentions des artistes, la configuration de l'expérience et la manière dont elle est vécue par les participants. Toutefois, la présence d'autrui ne semble pas toujours favoriser une transformation et une ouverture, tout comme cet état ne se développe pas de manière identique en fonction des participants. J'ai ainsi conclu que l'apparition des processus phares de l'expérience vécue, notamment de la disponibilité et de l'attention, diffère en fonction de projets et des personnes. Si j'ai mis en avant l'hypothèse que le développement de ces processus a lieu de manière progressive sur la durée de projets, dans une expérience située et renouvelée entre le sujet en mouvement et ce qui l'entoure, cet état d'ouverture n'est pas assuré de manière constante. Cela permet d'interroger, d'une part, l'hétérogénéité à l'intérieur d'une seule et même expérience de la personne. D'autre part, cela permet, à partir de la pluralité des expériences vécues, d'envisager ce qui peut être partagé, et comment le partage peut avoir lieu même s'il ne s'agit pas d'un état de l'ouverture et de la disponibilité permanente. Plus encore, cela questionne les manières de se retrouver avec autrui, avec les autres, et d'entrevoir un commun qui serait envisageable comme un partage possible de l'expérience. En analysant les processus corporels, sensoriels, imaginaires et gravitaires qui constituent l'expérience de participants de tous les projets étudiés, j'ai décelé les éléments de cette expérience qui soulignent sa nature

relationnelle et l'ouvrent ainsi à la perspective collective et potentiellement commune, qui sera approfondie dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III. COMMENT NOUS MOUVONS-NOUS ENSEMBLE ? EXPÉRIENCE COLLECTIVE, MOUVEMENT COMMUN

Partie 5. Se mouvoir ensemble

5.1. Perspective gravitaire

5.1.1. Perspective gravitaire comme ouverture au collectif

Dans le chapitre précédent j'ai mis en avant l'importance de la composante gravitaire de l'expérience vécue lors des projets de la marche. En tant que participants de projets de la marche étudiés, mais aussi en tant que sujets ayant tous une relation à la gravité, nous⁷²⁹ nous verticalisons dans une attirance constante vers la Terre, tout en suivant la direction opposée à celle-ci, vers le ciel, ainsi en étant en mouvement dynamique entre ces deux pôles (points évoqués par Odile Rouquet, Hubert Godard et Marie Bardet). Si notre mouvement dans le cadre d'un projet chorégraphique de marche atteste d'une multitude de processus gravitaires et relationnels qui traversent le corps de chaque participant en mouvement, la relation gravitaire intervient également dans notre relation avec le monde en amont du mouvement même. Dans la sous-partie « L'avant du mouvement » j'ai notamment introduit le terme de pré-mouvement proposé par Hubert Godard, qui signifie la première charge affective qui informe notre attitude et notre posture et colore nos gestes et notre être au monde. La relation gravitaire est inlassablement une fondation de notre relation avec autrui, avant même qu'autrui apparaisse dans le champ de notre expérience. Je reviens sur le propos d'Hubert Godard :

« La première altérité ne se joue pas avec l'Autre mais en nous dans les distances maintenues entre le sens de la proprioception et du poids et les autres sens tournés vers l'extérieur à qui ils donnent sens [...]. Ces écarts intracorporels

⁷²⁹ J'utilise le « nous » pour désigner l'ensemble de participants de projets étudiés et insister ainsi sur la dimension collective de l'expérience. Malgré la pluralité des vécus et des manières d'émergence de processus corporels, sensori-moteurs et imaginaires dans l'expérience de chacun des participants, comme cela a été discuté avec les analyses des paroles, une dimension collective serait présente et apparaîtrait à travers plusieurs voies qui seront traitées dans ce chapitre. Ainsi le « nous » insiste en même temps sur cette pluralité et le caractère commun du partage d'expérience.

revisités par l'acte de danse sont l'envers exact des modes d'écart que nous établissons avec les autres⁷³⁰ ».

Dans cette citation, Hubert Godard trace une ligne de démarcation entre ce que la chorégraphie et la danse permettent de faire émerger dans le corps en mouvement et dans le rapport à autrui, et « l'écart » à proprement parler que le sujet peut prendre par rapport à autrui (distance). La danse, pour Godard, semble favoriser un état de corps où la manière dont nous ressentons notre propre corps, notre état tonico-postural, notre contact avec la gravité seraient les bases pour le rapport que nous instaurons avec ce qui nous entoure et avec autrui. Selon Godard, la danse permet de travailler l'endroit du rapport avec autrui à travers le rapport à soi-même, son propre corps et son histoire. Les analyses des expériences vécues au sein de projets ont permis d'entrevoir la pertinence de la relation gravitaire dans le développement des processus corporels et sensori-moteurs, tout d'abord ceux de la verticalisation, de la disponibilité et de l'attention, qui recèlent une forte qualité relationnelle, et ce, dès le premier pas effectué dans le cadre des projets. Dans la suite de ce chapitre, je souhaite explorer la portée de la relation gravitaire en termes d'expérience collective. En tant que le groupe de marcheurs, comment partageons-nous la gravité ? Quelle relation établissons-nous avec le sol tous ensemble ? Comment le partageons-nous avec les autres qui se retrouvent avec nous dans le même espace ? Le mouvement que nous effectuons en groupe, peut-il être commun, dans ce groupe et au-delà de lui ? La question qui nourrit celle sur le mouvement commun, est celle qui anime cette recherche dès son instar : comment marchons-nous ensemble ? Dans cette partie, je vais davantage approcher cette question par la relation gravitaire.

Pour approfondir ma réflexion sur la relation gravitaire et l'axer autour de la relation au sol, je souhaite revenir au travail de Marie Bardet. Dans sa thèse *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Etude de l'immédiateté* Marie Bardet s'attarde sur l'importance fondatrice de la relation à la gravité pour le mouvement dansé :

« Cette expérience de l'attraction de la masse du corps par la masse de la Terre, qu'est la gravité, est changeante ; l'arrangement du contact au sol se modifie sans cesse, en même temps qu'il continue ; et c'est tout le corps qui ne cesse de se mouvoir, dans cette répartition des masses. À la réalité de la gravité, se joint le réarrangement du corps, et la relation gravitaire plus ou moins attentive à ce réarrangement, continu et changeant⁷³¹ ».

⁷³⁰ Louppe, L., « Le poids des transactions », entretien avec Hubert Godard, *op. cit.*, p. 13.

⁷³¹ Bardet, M., *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Etude de l'immédiateté*, *op. cit.*, p. 41.

Que nous marchions ou nous courions, que nous nous penchions, que nous sautions, que le sol soit plat ou oblique, notre relation à la gravité se trouvera sans cesse modifiée, en amenant ainsi des changements corporels, sensoriels et relationnels. Pour Marie Bardet, la notion de « masse » du corps transcrit cette qualité changeante du rapport entre le sujet et la force de la gravité. Le constant reste : comme l'indique Hubert Godard, nous serons toujours attirés vers la Terre tout comme nous aurons toujours envie de nous repousser. En revanche, notre mouvement entre ces deux pôles va être en permanence réactualisé, aussi dans l'espace que dans le temps : « Se nouent alors à nouveau la force de la gravité et celle du temps : garder quelque chose du présent qui passe, voici un geste du temps ; entrer dans la gravité d'un présent toujours renouvelé, voilà un geste de masse⁷³² ». Marie Bardet emploie le terme « masse » dans le sens double – la masse au singulier pour se référer à un individu en mouvement, et les masses au pluriel pour désigner un collectif réuni par la relation à la gravité : « répartition des masses dans le corps et entre les corps en mouvement⁷³³ ». La masse, selon Bardet, en lien avec la gravité, devient un vecteur du changement. En danse, la masse dépasse le poids et écarte également l'intention de légèreté⁷³⁴ en ouvrant un potentiel des variations temporelles autant pour un sujet en mouvement, que pour le collectif : « continuité et changement, teneur et différenciation, tels sont les concepts en jeu physiquement dans la relation des masses en danse⁷³⁵ ». Il me semblerait ainsi qu'il est possible de réfléchir à la relation qui s'établit dans le groupe de marcheurs qui serait en premier temps celle d'un partage gravitaire. Nous avons vu précédemment, avec les exemples des paroles de participants de projets étudiés, qu'une transformation s'effectue qui rend tangible et qui change notre relation à la gravité, notre sentiment de notre propre corps et de son dialogue avec ce qui l'entoure, dans une perspective située. En marchant, en se déplaçant, chacun des participants établit un dialogue avec l'espace qu'il traverse. Mais comme la marche s'effectue en groupe, comment les participants vivent-ils une relation avec la gravité en tant que collectif ? Comment partagent-ils le sol ?

⁷³² *Ibid.*, p. 69.

⁷³³ *Ibid.*, p. 13.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 40.

5.1.2. Marcher sur le sol

Il me semble pertinent d'approcher cette question par un raisonnement qui interroge l'apport de la marche aux pratiques dansées. Je poursuis avec Marie Bardet :

« Par ailleurs, si l'inclusion de la marche se fait singulièrement dans des démarches collectives, n'est-ce pas le signe que se rejoue à travers elle à chaque fois la question d'une répartition collective des poids, d'une répartition de la masse dans le corps, entre les corps, et dans leur relation gravitaire ?⁷³⁶ »

La notion de masse devient ainsi déterminante dans la pensée de Marie Bardet pour désigner la manière dont les corps en mouvement se rapportent les uns avec les autres. Elle parle de la « répartition collective » qui s'ouvre à la dimension collective – la masse se distribuant dans le corps d'un sujet en mouvement se retrouve entrelacée avec les autres masses, par la force de la gravité. En analysant certaines pratiques de la danse contemporaine convoquant la marche sur le plateau (par exemple, la pièce du chorégraphe américain Steve Paxton « Satysfyin' Lover »), la chercheuse se pose la question de la relation qui peut s'établir entre le spectateur de ces pièces et les danseurs, et plus fondamentalement, sur la portée politique du mouvement de la marche et ce qu'elle apporte à la réflexion sur le collectif. En convoquant la marche sur le plateau, il y aurait un refus intentionnel de la maîtrise du geste qui éloigne et distingue, comme un geste savant, maîtrisé. En revanche, l'introduction de la marche en danse en tant que geste quotidien ouvre une possibilité d'un partage qui donne lieu à l'exploration de la différenciation, ou comme je propose de s'y référer, la pluralité. S'exprimant sur le même projet de Steve Paxton, Julie Perrin à son tour confirme ce supposé : « on échappe ici aux normes – celles du corps spécialisé de l'artiste – pour convoquer le quotidien. En ce faisant, c'est autant la simplicité que la diversité qui envahissent le plateau⁷³⁷ ». Ainsi, la dimension politique de l'introduction de la marche en danse traduit un rapprochement qui serait en premier temps gravitaire. Selon Marie Bardet, il aurait une forme d'adresse dans cette modalité qui veut dire : les danseurs marchant sur le plateau ne montrent pas comment marcher, mais proposent une manière de se retrouver ensemble qui traduit la multiplicité des façons de marcher et la possibilité de partage par le rapport au sol et à la gravité :

« Marcher comme chacun(e), ça n'est pas imiter la marche que tout le monde reconnaît, une référence dominante, unique et homogène, mais acter dans une marche le partage sensible d'un terrain où la contagion du tout le

⁷³⁶ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 62.

⁷³⁷ Perrin, J., « (Ré)apprendre à marcher », dans *Cahiers du Merlan*, N° 1, *Les artistes et la ville. En corps urbains*, 2012, accédé via <https://issuu.com/lemerlan/docs/cahier.n-1>, p. 29.

monde marche est partage du monde avec l'autre, à travers l'expérience commune, l'expérience gravitaire⁷³⁸ ».

La réflexion de Marie Bardet met ainsi en avant une diversité contenue dans les manières de marcher et le potentiel commun de la marche, de par l'expérience gravitaire. Marcher, pour elle, ne relève pas d'un geste identique pour tous, mais insiste sur une pluralité à l'œuvre qui peut amener au « partage sensible d'un terrain », ainsi en complexifiant la relation au sol qui n'est pas une simple surface, mais un lieu de possible échange. Si je reviens vers mon corpus, du côté des intentions des artistes, les appuis sur l'héritage chorégraphique de la marche en danse⁷³⁹ ne sont pas explicitement revendiqués. Toutefois, la portée politique de la marche qui est prise pour référence ne peut pas être écartée du point de vue de la relation qui s'instaure entre les individus en mouvement. Au fond, qu'est-ce que voit la personne qui rencontre de façon hasardeuse le groupe de participants dans la ville ? Un groupe de personnes qui marchent, qui longent le même trottoir qu'elle-même, ou vont à son encontre, qui traversent la rue et s'éclipsent derrière un angle. Ils marchent sur le même trottoir, traversent la même rue, se réunissent sur la même place. Il y aurait donc quelque chose qui peut être potentiellement partagé à travers ce mouvement simple, semblable. Marie Bardet le qualifie du commun : « En marchant c'est une trace qui ouvre un terrain en partage, c'est le mouvement commun, banal, commun, à partager, commun, à plusieurs⁷⁴⁰ », en ouvrant ainsi une complexité de la relation qui se tisse et s'actualise. Ainsi, entre un danseur, un participant du projet de la marche et un passant, y-aurait-il un mouvement commun ? Et si telle est la potentialité, par quels biais et à quel moment se formerait-il ?

5.1.3. Mouvement commun – première approche

Quand nous marchons en tant qu'un groupe de participants dans le cadre d'un projet, nos pas coïncident parfois les uns avec les autres, nos directions de mouvement peuvent converger, nos rythmes de marche peuvent s'aligner. Quelle que soit la forme - étalée, concentrée ou éparpillée du groupe - il y aurait quelque chose dans cette marche collective qui suppose qu'il y aurait une unité se formant dans la relation, tout en tenant compte de la pluralité. Si j'ai posé l'hypothèse que l'expérience individuelle vécue par chaque participant se forme et se transforme dans la relation avec autrui et avec les

⁷³⁸ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 75.

⁷³⁹ Marie Bardet évoque les danseurs et chorégraphes de la Judson Church Theatre, comme déjà mentionné précédemment.

⁷⁴⁰ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 55.

autres, mettant ainsi en avant la dimension relationnelle comme une des bases fondamentales des processus corporels et sensori-moteurs se mettant en place lors de la participation au projet artistique, cette perspective peut être complétée. En lien avec cette dimension relationnelle de l'expérience, avec les rapports qui se forment entre les participants en tant que collectif et avec l'espace parcouru, il me semble possible de supposer l'émergence d'un mouvement commun, qui caractériserait la façon dont le groupe se meut dans l'espace en prise avec la situation.

Le mouvement commun tel que je l'envisage permet ainsi dans un premier temps de définir un commun qui émerge en groupe de marcheurs lors d'un projet. Mais la formulation même de cette hypothèse indique la nécessité de l'élargir au-delà de ce groupe. D'un côté, le mouvement commun caractériserait la modalité de présence du groupe en mouvement dans l'espace. Toutefois, ce groupe qui traverse l'espace n'est pas seul, et cet espace traversé n'est pas vide du point de vue relationnel, il y a bien d'autres personnes dont le statut reste à développer et à définir. Ce mouvement du groupe ne peut donc pas être dissocié de l'espace (matériel, physique, bâti, paysager) qui est parcouru, mais doit prendre en compte les autres présences dans cet espace, les autres personnes qui marchent sur le même sol. C'est alors dans cette complexité gravitaire, relationnelle et perceptive qu'il importe dorénavant de placer le processus d'émergence d'un mouvement commun. L'hypothèse d'un mouvement commun devient une des façons de traiter ce qui arrive en groupe et au-delà de ses limites, et englobe plusieurs dimensions. C'est tout d'abord sa perspective gravitaire - le fait de marcher et de partager le même sol - qui amène la perspective sensori-motrice et corporelle. Une relation s'établit dans le mouvement et à travers l'expérience vécue dans ses aspects sensoriels et kinesthésiques. Se mouvoir, voir l'autre se mouvoir, et se mouvoir ensemble avec un protocole proposé permet de supposer un caractère partagé du vécu. J'ai analysé *in fine* la nature de l'expérience vécue par les participants de projets dans le chapitre précédent. Cette analyse m'a aussi ramenée à des prémices de réflexion sur les façons dont une dimension collective peut être traitée dans ces projets. Ce qui est vécu par les participants ensemble gravitairement, corporellement et sensoriellement peut être approché en termes du mouvement commun. De surcroît, il ne serait pas envisageable de penser ce dernier sans la considération de la dimension collective par les artistes qui, par le protocole, par les intentions ou par la configuration des expériences proposées cherchent à créer des conditions pour l'émergence du collectif. Notamment, je reviendrai sur les modalités de configurations de la présence du groupe dans l'espace en termes de sa forme, des rythmes proposés ou des manières

d'interagir avec les lieux traversés. Enfin, le rapport avec autrui qui n'est pas participant du projet, contribuera aux qualités de ce qui se définira comme mouvement commun, comme ce dernier s'imprènera de la qualité des rapports que le groupe établit avec les autres personnes durant sa traversée. Ces rapports, outre l'échange gravitaire, corporel et sensori-moteur, seront révélateurs des manières dont l'espace est partagé avec ces personnes, en amenant ainsi une interrogation sur un possible partage du territoire.

Si je reviens à la citation de Marie Bardet qui vient d'être mentionnée, la complexité qui entoure le fait en apparence simple de marcher du point de vue collectif reçoit toute une nouvelle tournure. Marcher est un mouvement commun. Mais qu'est-ce qu'un mouvement commun ? L'article « Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec ? » de Marie Bardet sur la question s'avère particulièrement éclairante. Notamment, dans celui-ci elle réfléchit sur trois dimensions possibles de la définition du mouvement commun. La chercheuse part de la perspective de la danse contemporaine et du geste dansé, ce qui diffère des projets avec un protocole chorégraphique que je traite, comme il ne s'agit pas du corps du danseur. Toutefois, le raisonnement de la chercheuse semble appuyer les processus qui ont lieu également lors des projets de marche collective, chez les non-danseurs, du moins, à travers certaines acceptations du terme. Dans son article, Marie Bardet traite également du rapport entre le spectateur et le danseur, dans le sens de l'adresse que le mouvement dansé peut contenir vis-à-vis ceux qui le regardent. Il s'agit donc de traduire cette posture à travers les processus qui ont lieu lors des projets artistiques de la marche, tout en insistant sur la spécificité de ceux-ci.

La chercheuse ouvre son article en proposant les directions de la réflexion autour du commun qui permettent d'embrasser la qualité du mouvement, la présence collective des danseurs, et le positionnement du spectateur :

« Poser la question du commun, c'est immédiatement entendre résonner de nombreux sens, mais surtout de nombreuses inquiétudes, dans les articulations du terme "commun" avec "ordinaire", "banal", "semblable", "quotidien", "identique", "partagé" [...]. Plutôt que d'arriver à définir chaque sens du mot "commun", j'essaierai d'identifier quelques-unes des logiques de ces articulations entre le commun comme *ensemble* – avec la figure de l'unisson –, le commun d'une danse *comme* tout le monde, et le commun comme partage – danser *avec*⁷⁴¹ ».

Ainsi, plutôt que de s'attarder sur les multiples sens du mot « commun », Marie Bardet choisit de centrer son raisonnement autour de trois points qui peuvent être reliés

⁷⁴¹ Bardet, M., « Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec ? », dans *Repères, cahier de danse*, N° 25, 2010, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, p. 3.

entre eux. Le mot « commun » en danse, selon elle, renvoie premièrement aux façons dont la communauté des danseurs se meut, à la danse effectuée ensemble dans une situation concrète d'une chorégraphie (« ensemble »). Deuxièmement, il peut s'agir d'un mouvement qui, à premier égard, n'a pas de spécificité, qui peut être effectué par tout un chacun (« comme »). Enfin, le mouvement commun permet d'évoquer la relation, la façon dont la danse peut s'adresser à autrui, tisser un lien entre les danseurs et les spectateurs de la danse (« avec »). Ces trois perspectives esquissées par Marie Bardet, quoique différemment, peuvent être identifiées dans les projets de la marche que j'étudie. La première se traduit par le mouvement du groupe qui marche, par la question du collectif. Marchant ensemble, nous faisons preuve de pluralité – il ne s'agit pas d'une marche chronométrée militaire, elle est le lieu de différences, de divergences, mais en même temps, nous marchons comme un groupe. Quand nous marchons et nous mouvons ensemble, chacun peut s'identifier à l'ensemble de marcheurs. Nous marchons et parfois les allures que notre mouvement prend sont celles du quotidien, ou elles peuvent ressembler à d'autres formes de pratiques collectives sociales (comme une procession dans le cadre de « Slow Walk » ou une caravane pendant certaines séquences d'« Attention à la marche ! »). Enfin, en marchant ensemble nous partageons l'espace avec les autres – ceux qui peuvent être définis comme spectateurs, passants curieux ou témoins désintéressés, mais qui entreront en relation, selon des degrés variés, avec le groupe qui marche.

Il faut voir chez Marie Bardet que, derrière la simplicité de la formulation du terme « mouvement commun », s'établit une réflexion multiscale qui souligne la multidimensionnalité de ce processus. C'est pour cela que la chercheuse parle du « paradoxe du commun ». Les définitions proposées par la chercheuse écartent l'acceptation simpliste du terme « commun » qui le désignerait comme quelque chose de simplifié, habituel, dénué de qualités exceptionnelles. Que ce soit le commun du geste dansé, du mouvement d'une pluralité, ou du mouvement quotidien, il se révèle comme une matière à réflexion concernant la complexité de chacune de ces dimensions :

« Faire le même geste, faire corps commun, et pourtant travailler la différenciation de corporités, de temporalités, de dynamiques, d'arrangements gravitaires, etc. Il faudrait voir comment la danse, au plus près de son effectuation, par l'expérience de ses gestes, de ses attitudes, de ses formes et de ses dynamiques, joue et rejoue sans y répondre définitivement la question du commun concrètement, dans l'exercice des paradoxes propres à son expérience : commun et se différenciant, ensemble et pourtant hétérogène⁷⁴² ».

⁷⁴² *Ibid.*, p. 4.

Dans ce passage, Marie Bardet met en avant les différences qui existent dans les processus corporels, dans les façons de se positionner, dans la prise des appuis, qui attesteraient que dans un collectif de danseurs, des personnes se mouvant ensemble, il n'y aurait pas d'homogénéité. Même le geste le plus simple sera traversé par des variations d'une personne à l'autre. La danse permet d'affirmer cette différenciation, de la rendre visible, tout en réunissant les différenciations dans un commun. Le commun dans la danse est donc quelque chose qui s'actualise, qui ne reste pas figé et qui ne repose pas sur l'identique. La chercheuse propose un exemple de pièces chorégraphiques où les danseurs performant à l'unisson, où ils performant tous le même geste, et pourtant, il est question de l'hétérogène dans les façons dont chacun approche le même geste. Ainsi, plus que sur l'homogène, le commun insiste sur la notion d'un ensemble se différenciant. C'est un des premiers paradoxes que la chercheuse relève à travers cette notion. Il me semble que dans l'optique des projets de mon corpus, même s'il ne s'agit pas d'une pièce chorégraphique à proprement parler, il est possible de convoquer cette première définition du terme « commun ». Chacun des participants de projet, tout en faisant partie du groupe, prend ses appuis, se verticalise et se meut différemment tout en faisant partie du groupe qui parfois est amené à produire l'apparence d'un mouvement identique, comme dans « Slow Walk », par exemple. La pluralité et la variation qui constituent l'expérience gravitaire et corporelle individuelle se traduisent par la pluralité et la variation au niveau du groupe entier de marcheurs, tout en confirmant l'hypothèse de la chercheuse sur le « commun en se différenciant » (cf. Marie Bardet).

Dans sa deuxième approche de la notion « commun » Marie Bardet propose de déconstruire la phrase « danser comme » :

« Danser comme les autres, comme tout le monde, questionne ce qui est "commun" en tant que ce qui réunit et dissocie la danse et les danses, et les gestes de la vie. Quelle spécificité de la danse comme partage du "tout le monde danse" noue la plus grande faiblesse de la danse (le risque de sa dissolution) avec sa force esthétique ?⁷⁴³ »

« Danser comme » souligne, selon l'auteure, une inquiétude de la danse, au risque de sa dissipation dans le quotidien. « Danser comme » se joue à la frontière entre ce qui distingue la danse du geste ordinaire et ce qui lui permet de garder le fil avec son spectateur, s'adresser à lui. Ainsi, le commun du « danser comme » ne cherche pas à creuser la dichotomie, mais se charge d'indiquer les similitudes et les différences. De surcroît, la question n'est pas de trancher entre danseur et non-danseur, mais de tracer

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 5.

l'interstice à travers les éléments d'ordre gravitaire et kinesthésique. « Danser comme » prend nécessairement en compte le spectateur de la danse et ses capacités de percevoir la danse, tout en déjouant la démarcation entre la passivité du regard et l'activité du geste. Le spectateur est engagé dans ce qu'il perçoit, c'est un partage qui permet de parler des sensibilités et des empathies avec la danse et les danseurs, et ce partage est en premier lieu gravitaire avant d'être esthétique. La logique ne serait pas d'affirmer que tout le monde sait danser, mais d'insister sur une forme d'adresse dans laquelle se traduisent la différence et la similitude :

« Non pas danser comme tout le monde dans une imitation, ou même une comparaison, et se limiter ainsi à faire ce que tout le monde peut faire. Mais voir comment s'énonce le partage intime, kinesthésique, imagitatif aussi, des gestes entre danseurs et non-danseurs, en particulier les spectateurs. Sans distanciation totalement interprétative, ni imitation absolument identificatrice, la danse est forcée de reparcourir sans cesse la frontière de cette hétérogénéité sans vraiment la résoudre, dans la répartition des capacités de chacun(e), au-delà de la forme de composition choisie⁷⁴⁴ ».

Marie Bardet voit une vocation de la danse dans une perméabilité constante entre la danse et la vie, entre ce qui rapproche et sépare, dans un requestionnement toujours réactualisé à travers les formes et les gestes. Il y aurait dans la danse ainsi une interrogation sur l'entre-deux toujours redéfini. Dans une posture tout à fait semblable, dans son ouvrage *Penser et mouvoir* la chercheuse interroge l'inclusion de la marche dans les démarches chorégraphiques : « Marcher "comme tout le monde" non pas dans une identification, ni une imitation comme "à la place du marcheur moyen", mais marcher, comme chacun marche, dans le sens où chacun peut être à la place du marcheur⁷⁴⁵ ». Ainsi, le commun de « comme » réside dans une volonté d'ouvrir un terrain de partage qui cherche à inclure tout en différenciant. Les projets de marche collective avec leurs composantes chorégraphiques me semblent être une possibilité si ce n'est pas de répondre à la recherche de l'entre-deux que je viens de mentionner, mais au moins une tentative de s'en approcher. De par leur configuration spécifique et par l'expérience qui émerge, ils gravitent sur la frontière entre deux acceptations : « tout le monde marche » et « nous pouvons le faire différemment ». Une adresse au spectateur potentiel – passant, riverain, automobiliste ou participant possible (notamment dans le cadre du projet « Slow Walk ») – est ainsi contenue dans cet entre-deux. Le commun ainsi cerné permet de transgresser le commun s'établissant dans le groupe de marcheurs et s'étend vers les autres qui n'en font pas partie.

⁷⁴⁴ *Idem.*

⁷⁴⁵ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie, op. cit.*, p. 66.

Le terme de commun est enfin questionné à travers le « danser avec » qui n'entend pas forcément des démarches participatives qui réuniraient les danseurs et les non-danseurs sur le même plateau. Comme l'explique la chercheuse, « c'est dans la mesure où *avec* dit l'écart, le tiret esthétique, fictionnel, "pensif", qui ne se laisse pas saisir dans l'opposition entre un projet commun homogénéisant et un catalogue de la diversité⁷⁴⁶ ». Le commun entend donc aller au-delà de la communauté des danseurs et penser le geste toujours en dialogue avec autrui, le spectateur de la danse. La danse « avec » serait donc dans le sillage d'une interrogation sur ce qui peut être partagé sans toutefois simplifier le geste, ni le multiplier. Le mouvement produit et perçu doit ainsi toujours être pris dans la dualité sans qu'il y ait un biais d'un côté ou de l'autre :

« La poétique du geste à l'articulation entre perception et mouvement, sensation et geste, opère une différenciation de la matière sensible qui dé-forme la danse, ses gestes, ses compositions et ses regards, et ne peut se situer que dans un paradoxal mélange hétérogène entre activité et passivité, tant pour les danseurs que pour les spectateurs⁷⁴⁷ ».

Marie Bardet énonce ainsi une considération double. Le spectateur de la danse n'est pas un simple regardeur, mais son regard serait informé par l'expérience qu'il fait de la danse qui elle, à son tour, doit chercher une forme d'adresse qui engage le spectateur, mais ne pointe pas. Le danseur, à son tour, serait celui qui frôle à chaque fois une frontière perméable entre faire et sentir, ni tout à fait dans une posture de virtuosité, ni dans une imitation de la vie. Selon la chercheuse, le commun se situera dans cette recherche constante de terrain de partage et d'écoute. Ce même glissement me semble opérer dans les projets de la marche que j'analyse. Du point de vue de la réception du groupe qui traverse l'espace urbain, une relation s'établirait entre le groupe et ceux qui le voient. Mais le statut des uns et des autres ne restera pas figé. Une transition s'effectuera entre regarder et faire, où le spectateur potentiel sera engagé gravitairement, dans un échange pondéral, et corporellement avec ceux qui marchent. Si tel supposé ne s'appliquerait pas à la totalité des personnes rencontrées, il y a au moins une possibilité d'une dynamique pareille avec certains. De son côté, le groupe ne restera pas imperméable à ce rapport toujours changeant, et l'expérience de chacun et du groupe entier se trouvera traversée par cette relation. Si marcher pourrait suggérer partager le même sol, c'est aussi partager la pluralité des présences et se voir transformé dans cette réciprocité. Si je ne peux pas l'affirmer pour le groupe entier quel que soit le projet étudié, au moins certains participants m'ont communiqué les éléments de leurs

⁷⁴⁶ Bardet, M., « Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec ? », *op. cit.*, p. 6.

⁷⁴⁷ *Idem.*

expériences qui peuvent confirmer cette hypothèse. Le commun, et le mouvement commun annoncé en hypothèse principale de cette partie, traduira ainsi une façon de se mouvoir ensemble et de partager le même espace compte tenu des différentes perspectives esquissées. À la lumière de l'interrogation posée par Marie Bardet : « Danser ensemble, danser comme, danser avec ? », je formule une posture parallèle s'appuyant sur la spécificité des relations établies sur la durée des projets chorégraphiques de marche collective : « Marcher ensemble, marcher comme, marcher avec ». La suite de ce chapitre se focalisera ainsi sur l'analyse des façons dont ces relations entre les membres du groupe et entre le groupe et les personnes extérieures s'établissent.

5.1.4. S'ouvrir à autrui

Dans la première partie du premier chapitre j'ai discuté les prémices d'altérité qui existeraient chez un individu même en amont de l'apparition d'autrui dans le champ de son expérience. Je me suis notamment attardée sur la fonction phorique nommée par Hubert Godard comme un premier rapport à l'altérité qui s'effectue dans le corps de la personne et ce, même en amont de la relation gravitaire et du sentiment de son propre poids. C'est ainsi que cette première séparation ouvre le chemin pour qu'un sujet puisse accueillir autrui. Cette fonction est soutenue par la fonction haptique qui traduit un rapport sensori-moteur au monde et associe nos mouvements aux sens, ainsi situant le sujet dans un champ toujours dynamique, et non pas comme un simple observateur du monde, avant même le mouvement.

Le médecin Giacomo Rizzolatti a développé une théorie des neurones miroirs qui semblent soutenir cette idée et être un des vecteurs d'altérité à l'intérieur du corps de la personne. Selon le médecin, les neurones miroirs servent à retranscrire l'action observée dans le système moteur propre de celui qui regarde :

« Cette information ne peut être obtenue que si l'action observée est transcrite dans le système moteur de l'observateur. L'activation du circuit miroir est ainsi essentielle pour donner à l'observateur une compréhension réelle et expérientielle de l'action qu'il voit⁷⁴⁸ ».

Ainsi, voir l'autre bouger ou faire une action produit une action dans le corps du regardant, et cette action est motrice même si le sujet lui-même ne bouge pas. Rizzolatti

⁷⁴⁸ Rizzolatti, G., « Les systèmes de neurones miroirs », intervention pendant la Réception des Associés étrangers élus en 2005, mis en ligne le 12 décembre 2006, accédé via https://www.academie-sciences.fr/pdf/membre/s121206_rizzolatti.pdf, consulté le 7 octobre 2020.

affirme que les neurones miroirs permettent de saisir l'objet et l'intention derrière l'action effectuée (ce que la personne fait et pourquoi elle le fait). Cela permet de supposer l'implication non seulement motrice de neurones miroirs, mais aussi émotionnelle et affective qui ouvre une voie vers une empathie : « Des données récentes suggèrent que les mécanismes miroirs sont également impliqués dans l'empathie, cette capacité de ressentir la même émotion que l'autre éprouve⁷⁴⁹ ». Je considère qu'il est possible de tracer un parallèle entre cette fonction et la fonction haptique désignée par Hubert Godard, sans toutefois les mettre en équation. Il me semble que les deux fonctions amènent à un établissement de la relation avec autrui sans forcément entrer en interaction directe avec celui-ci, ou sans qu'un mouvement soit effectué par le sujet percevant. Les racines assez concrètes de l'altérité existeraient ainsi au niveau physiologique de la personne, sans que leur appropriation intentionnelle soit nécessaire, et avant le mouvement. La transition se ferait ensuite au niveau gravitaire.

Les deux fonctions désignées par Hubert Godard créent un fond tonique et préparent ainsi les processus gravitaires, corporels, sensoriels et kinesthésiques accompagnant le sujet en mouvement. Ce fond tonique est ce qui définit notre relation avec la gravité, et avec elle, les manières dont nous allons nous mouvoir, nous laisser transformer corporellement et sensoriellement et construire notre rapport avec ce qui nous entoure et avec autrui. La fonction gravitaire, comme j'ai déjà pu le proposer à plusieurs reprises, serait un endroit de partage qui nous ouvrirait à autrui. Dans son article « Le geste et sa perception » Hubert Godard introduit la notion d'empathie kinesthésique – un processus qui signifie un échange tout d'abord gravitaire qui se produit entre les sujets. Il travaille ce terme surtout dans le contexte de la danse et dans la relation qui s'établit entre les danseurs et les spectateurs :

« C'est la sensation de notre propre poids qui nous permet de ne pas nous confondre avec le spectacle du monde. [...] Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre. [...] Comme la pesanteur organise l'"avant" du mouvement, elle organise aussi l'avant de la perception du monde extérieur. Quand, par le transport, le regard est moins contraint par la pondéralité, il voyage différemment. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire⁷⁵⁰ ».

La relation qui émerge entre un danseur et un spectateur a ainsi tout d'abord un caractère gravitaire. Le partage s'effectue dans le corps du spectateur sans qu'il se meuve dans l'espace, mais par un transport pondéral qui le sollicite corporellement. Un

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Godard, H., « Le Geste et sa perception », *op. cit.*, p. 239.

lien se tisse ainsi entre percevoir et agir, et le spectateur de la danse est loin d'être un observateur passif :

« Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur⁷⁵¹ ».

Voir le danseur se mouvoir produirait une transformation gravitaire et proprioceptive chez le spectateur, tout en redessinant les limites de la relation possible qui rend ce dernier perméable aux mouvements d'autrui. Ainsi, le geste du danseur contient en amont une adresse au spectateur et ne se pense pas sans la prise en compte, ne serait-ce que gravitaire, d'autrui qui regarde.

En lien avec la notion d'« empathie kinesthésique » je souhaite convoquer celle de « mouvement d'adhésion » rencontrée dans un article d'une paysagiste Isabel Claus. Elle me semble soutenir mon hypothèse sur la relation gravitaire qui permet un partage entre les marcheurs et les personnes ne faisant pas partie du groupe, tout en la replaçant dans le contexte d'une présence dans un espace urbain. La paysagiste convoque un lien qui existe entre le sentiment du poids et de la pesanteur, entre les processus qui établissent notre contact au sol et la prise de nos appuis dans l'espace et la manière dont cela permet de former un rapport avec ce qui nous entoure, que ce soit l'environnement ou les personnes : « [...] comment notre expérience vivante du poids influence notre rapport à l'espace et, par là même, au paysage, dès lors que celui-ci établit des relations spatiales avec un regardant⁷⁵² ». La perception gravitaire est ainsi considérée comme ce qui construit et reconstruit en permanence le rapport du sujet avec l'espace qui l'entoure, sans exclure les autres personnes rencontrées. Isabel Claus s'appuie, entre autres, sur quelques pièces de la chorégraphe américaine Trisha Brown ayant lieu dans l'espace urbain ou dans la salle de théâtre⁷⁵³ qui interrogent la relation entre le passant, ou le spectateur, le danseur et l'espace en travaillant notamment la notion de « hors-champ » qui ouvre les potentialités du mouvement et de sa perception. Isabel Claus réfléchit au rôle joué par le passant ou le regardant éventuel de ces performances, ce qui lui permet de faire une hypothèse que « [...] le mouvement se continue chez le regardant au-delà de ce qui est vu⁷⁵⁴ », ainsi proposant une perspective d'échange gravitaire et

⁷⁵¹ *Idem.*

⁷⁵² Claus, I., « Espaces/Poids », dans *Carnets du paysage*, N° 13-14, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du paysage de Versailles, 2007, p. 155.

⁷⁵³ Il s'agit notamment des pièces "Man walking down the side of the building" (1970), "Group accumulation" (1973) et "Glacial decoy" (1979).

⁷⁵⁴ Claus, I., « Espaces/Poids », *op. cit.*, p. 158.

pondéral qui a lieu entre le danseur et le spectateur, dans le « hors-champ » créé par la chorégraphie. Mais si ce « hors-champ » devient possible dans un rapport incarné et dynamique du spectateur au danseur, mais le sens réciproque est possible où pour le danseur :

« Cette ouverture de l'espace par la perception du mouvement n'existe que si l'on concède – et nous le faisons spontanément – quelques grammes de notre masse à celle du piéton. Il semble qu'un échange de poids soit nécessaire entre deux corps pour qu'une relation spatiale s'établisse et que le regardant puisse accompagner avec son corps le mouvement de l'autre⁷⁵⁵ ».

Pour approcher le partage qui peut exister entre le spectateur et le danseur (ou entre le piéton et celui qu'il voit marcher), Isabel Claus, quant à elle, utilise également le terme « masse » qui est également employé par Marie Bardet. Il ne s'agit pas de la volonté – cela se passe « spontanément ». La paysagiste établit le lien entre les corps en mouvement, l'espace et la relation gravitaire. Il me semblerait, à partir de ce postulat, qu'il y aurait une réciprocité non-intentionnelle entre le mouvement du danseur et celui du piéton, un échange gravitaire par le partage du même sol et du poids. L'idée de concéder son poids à l'autre exprimée par Isabel Claus semble dialoguer également avec l'hypothèse du « trans-port » du poids que je viens d'évoquer avec la notion d'empathie kinesthésique godardienne. Il y a donc une perméabilité qui permet une transformation du sujet (autant regardant que regardé) par une expérience de la gravité. Pour approfondir son hypothèse, Isabel Claus emploie l'exemple d'un objet ou d'un corps penché qui illustre de façon pratique comment le poids peut être perçu. L'objet ou le corps penché ainsi permettrait de tracer le cheminement de la position initiale d'équilibre à celle en déséquilibre qui influe sur la perception que le regardant en a tout en engageant une réflexion sur l'espace qui fait partie de ce mouvement. De surcroît, sans que nous bougions, notre propre pondéralité et sentiment du corps est mise en question :

« Ce reflexe qu'a le regardant d'adhérer au transfert de poids de l'autre – que ce soit celui du danseur, du piéton ou de l'élément penché – tout en restant immobile nous dit combien notre perception pénètre instinctivement dans un objet, capture immédiatement son mouvement et y projette son propre poids⁷⁵⁶ ».

Selon Isabel Claus, il est question d'une relation perméable – il s'agit de percevoir le « transfert du poids » de l'autre, donc, d'éprouver l'expérience gravitaire et pondérale d'autrui. Les sujets, que ce soit regardant ou regardé, ne restent pas fixes -

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

une relation dynamique émerge ainsi qui relie le spectateur, le danseur et l'espace, l'espace devenant partie intégrante de l'expérience vivante corporelle et gravitaire du spectateur, tout en assurant la projection de celui-ci dans ce même espace. C'est ce que la paysagiste appelle le « mouvement d'adhésion » de la part du spectateur :

« Ce mouvement d'adhésion a donc lieu dans la perception motrice et, s'il est espace en établissant une relation entre un regardant et un objet, il est déjà inscrit dans le corps et ne peut donc se concevoir comme une distance entre deux corps, sa nature ne dépendant que de la qualité de l'échange. On comprendra donc que le transfert du poids est spatial en ce qu'il crée, dans la perception motrice du regardant, un espace interne le mettant en relation directe avec un élément penché, le piéton ou le danseur⁷⁵⁷ ».

Isabel Claus met en avant une idée selon laquelle le partage gravitaire entre un danseur et un spectateur fait partie inhérente de la corporéité de ce dernier, tout en convoquant la façon dont le mouvement d'autrui sollicite le spectateur corporellement. En désignant le transfert du poids comme « spatial », la paysagiste semble mettre l'accent non seulement sur l'espace dans lequel ce transfert se déroule, mais aussi sur la corporéité du spectateur, sur un échange gravitaire se modifiant sans cesse entre son espace qu'elle appelle « interne » et ce qui l'entoure. Il me semble qu'il est possible de mettre cette idée en parallèle avec le postulat d'Hubert Godard sur l'ouverture du territoire interne et sur le partage qui devient possible entre le danseur et le spectateur par cette ouverture :

« Il s'agit là de quelque chose d'essentiel : dans le corps du danseur, dans son rapport aux autres danseurs, se joue une aventure politique (le partage du territoire). Une "nouvelle donne" de l'espace et des tensions qui l'habitent va interroger les espaces et les tensions propres du spectateur. C'est la nature de ce trans-*port* qui organise la perception du spectateur⁷⁵⁸ ».

Le mouvement dansé entend ainsi une double transformation – celle du danseur et celle du spectateur. Si le danseur accepte de s'ouvrir à autrui et de partager son poids avec l'autre, l'expérience de cet autre s'imprènera des qualités de ce premier, tout en créant un dialogue non-verbal, gravitaire et corporel entre les deux. Le spectateur ne restera pas intact au mouvement d'autrui. En revenant sur la piste proposée en début de cette partie je souhaite ainsi transposer les notions ici évoquées dans le domaine des projets de marche collective que j'étudie. S'il n'est pas question de parler d'un geste dansé, il y a une certaine manière d'être présent à l'espace et dans l'espace qui ne reste pas renfermée sur elle-même. Si dans une expérience située avec l'espace nous pouvons nous rendre disponibles à celui-ci et à autrui marchant à nos côtés, il semblerait qu'il y

⁷⁵⁷ *Idem.*

⁷⁵⁸ Godard, H., « Le geste et sa perception », *op. cit.*, p. 239.

aurait ici les prémices d'un rapport à autrui ne faisant pas partie du groupe de marcheurs. Ces autres personnes rentrent sans hiérarchie dans notre champ d'expérience, tout comme tout ce qui nous entoure. Dans les analyses des expériences vécues, j'ai insisté spécifiquement sur ce point à travers quelques exemples. Dans le mouvement à travers l'espace, dans la durée, tout ce qui arrive aux participants des projets de marche l'est de façon continue. Tous les éléments et qualités de l'espace deviennent ainsi partie intégrante de ce qui est vécu, sans que les participants fassent un choix du lieu, de l'ambiance, de la qualité particulière. Cela concernerait ainsi la relation que les participants peuvent établir avec les autres personnes – passants, riverains - et qui ferait partie intégrante de l'expérience complexe de l'espace autant individuelle que collective. Cette relation, selon mon hypothèse, serait premièrement gravitaire. Avec l'appui sur Hubert Godard, Marie Bardet et Isabel Claus, j'ai pu déceler les qualités de présence d'un sujet dans l'espace qui indiquent que la manière dont le sujet perçoit autrui, ou à l'inverse, est perçu par autrui, dépend dans un premier temps du transport du poids, et donc du rapport gravitaire qui peut être partagé. Notre posture, l'attention que nous portons à notre mouvement et à l'espace, les façons dont nous nous mouvons et ressentons notre propre corps ne seront tels qu'en échange perméable avec autrui, par la pondéralité. Cet échange gravitaire soulignera la possibilité de partager le même sol. Ce sol ne sera pas seulement une surface traversée, ce qui est une manière simplifiée d'analyser cette relation complexe. Ce sol potentiellement partagé serait de l'ordre de l'ancrage dans la gravité, la distribution toujours changeante des poids, des masses en mouvement, la verticalisation de chacun qui établit une relation avec ce qui l'entoure et avec ceux qui marchent à côté, arrivent en face, de loin ou de côté. Ainsi le partage gravitaire dessinera une possibilité d'un commun.

5.2. Marcher, regarder, construire une relation

5.2.1. Apport du projet « Dark Red » pour la réflexion sur le rapport gravitaire, processus de verticalisation et émergence du commun

Afin d'approfondir ma réflexion sur le partage qui devient possible par la perspective gravitaire de l'expérience vécue au sein de projets de la marche étudiés, je souhaite passer par un projet liminaire de mon corpus. C'est une performance de la compagnie Rosas d'Anne Teresa de Keersmaecker s'intitulant « Dark Red » à laquelle j'ai pu assister fin juin 2021 au Louvre Lens. Me retrouvant parmi les spectateurs, j'ai pu en quelque sorte me rapprocher d'une possible expérience vécue par le passant, spectateur des projets chorégraphiques de la marche, et juger la complexité de cette expérience gravitaire, corporelle, sensorielle et relationnelle. Si ce projet liminaire fournit davantage des appuis qui complètent l'analyse du projet « Slow Walk » dans ce sens-là, il me semble également plausible d'en tirer des hypothèses qui seraient utiles à l'analyse de la relation qui s'établit entre le groupe de marcheurs et les passants dans le cadre d'autres projets de mon corpus.



Fig. 27. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Aïsha Baert.

Une des images prises par la photographe du Concertgebouw Brugge Aïsha Baert lors du projet « Slow Walk » le 23 février 2019 représente un moment de la marche dans un des trois groupes parcourant la ville (fig. 27). Au premier plan, nous voyons une des participantes du projet, dans un mouvement lent, le dos droit, les épaules ouvertes, dans ce qui me semble le déploiement assuré des pieds et les appuis stables au sol, basé sur ma propre expérience et son souvenir. Elle a un regard dirigé au lointain, comme un prolongement de son état de corps et d'une attitude dynamique, et une ouverture vers le monde autour. Plus loin, on voit les danseurs de la compagnie Rosas accompagnant le groupe, dans une posture semblable, mais peut-être aussi nourrie par une pratique professionnelle. Il y a donc une convergence intéressante qui s'opère, plaçant les participants occasionnels de ce projet et les danseurs sur le même plan, potentiellement dans un état de disponibilité, tout en tenant compte de la différence dans les expériences des uns et des autres et entre les façons dont cet état s'installe chez les danseurs et chez les participants. Comme je l'ai explicité dans le chapitre précédent, moi-même, en commençant mon mouvement dans le cadre de ce projet, en lançant la première fois un des pieds au ralenti vers l'avant, en le posant, en entamant en même temps le mouvement de l'autre, j'essayais d'apaiser la perte d'équilibre permanente durant les premiers moments de la marche. J'ai ressenti cette arrivée progressive de la disponibilité et de l'attention se traduisant dans une sorte de tranquillité, de continuité du mouvement, en prenant mes appuis au sol parcouru, en réapprenant à me verticaliser, en ressentant une dynamique entre mes pieds, mon bassin, mon dos, mon regard, les autres et l'environnement traversé. Enfin, comme pour confirmer après coup les hypothèses que j'ai lancées sur la possible expérience de participants et sur ma propre expérience sensori-motrice lors de cette traversée lente de la ville, une participante du projet « Slow Walk » à Bruges m'a décrit son ressenti proprioceptif et kinesthésique comme un processus où elle s'est sentie plus droite, en détendant ses épaules, en retrouvant un équilibre dynamique et un mouvement fluide en accord avec ce qui l'entoure.



Fig. 28. « Dark Red », Louvre Lens, le 26 juin 2021, photo par Ekaterina Shamova.

Une autre prise de vue représente le passage des danseurs dans la Galerie du Temps du musée Louvre-Lens, dans le cadre de la performance « Dark Red » (fig. 28). Dans l'expérience que j'ai vécue lors de ce projet et dans ce que j'ai pu observer, ce qui a retenu le plus mon attention et ce qui m'a fait revivre les moments du « Slow Walk » c'était le regard des danseurs. Ce regard qui a réveillé mes souvenirs corporels et kinesthésiques, et qui a trouvé un retentissement dans mon corps de spectatrice. C'est ce même regard que j'ai dû avoir, comme beaucoup d'autres participants du projet « Slow Walk » à Paris et à Bruges que j'ai pu expérimenter, associé en premier temps à ma relation avec la gravité et la prise des appuis au sol, et par les processus de la verticalisation, du mouvement ascendant et descendant, toujours alterné, du corps entier se dirigeant vers l'avant, dans un croisement toujours renouvelé des axes vertical et horizontal, et dans un rapport ouvert et disponible au monde. Ce n'est peut-être qu'en ayant assisté à cette performance et ayant aussi ressenti corporellement ce mouvement des autres que j'ai pu prendre la mesure de ce que j'ai pu vivre moi-même il y a quelques années de là, et compléter ma compréhension des processus et relations complexes qui se forment à travers un mouvement prétendument simple qui est la marche.

Je souhaite alors comprendre ce qui s'est passé quand nous avons marché au ralenti, allant du sol au regard. Ce n'est pas de façon aléatoire que je trace cette ligne

verticale allant du bas en haut, ou vice versa, et qui traverse le corps entier en mouvement. La relation gravitaire et la façon dont elle se manifeste quand nous marchons, comme je l'ai déjà évoqué à plusieurs reprises dans ce chapitre, est une piste de réflexion éclairante à cet égard. Je vais commencer en revenant sur la phrase dont le véritable sens a pu m'échapper à la première lecture de Marie Bardet encore en début de ma thèse. J'ai compris son ampleur au fur et à mesure de mes participations aux projets de la marche : « Marcher, c'est en même temps s'élever et s'ancrer ; laisser une marque et partir⁷⁵⁹ ». En commentant cette citation dans la première partie du premier chapitre, je l'ai traitée en termes du lien entre la relation à la gravité et le mouvement vertical entre deux pôles, celui de la terre et celui du ciel. Ainsi, dans un seul et même mouvement, il y a toujours une complémentarité des directions inverses qui créent une dynamique et qui forment la base de la verticalité de la personne, de son rapport à la gravité. Dès lors, cette double relation devient fondatrice dans les processus du mouvement, de l'équilibre, de la prise des appuis et très concrètement de la relation avec le sol.

Un texte rédigé par la danseuse Charlotte Hess et la danse thérapeute Claudia Righini « Marcher une heure avec Hubert Godard » rend compte d'une conversation entre Hubert Godard et une personne à qui il propose de marcher en la questionnant sur ce qu'elle ressent comme transformations d'attitude, de posture, de ressenti d'espace qui résultent des changements dans sa façon de marcher. Par des réajustements corporels, par une nouvelle tactilité qui émerge dans le contact avec sol, par le changement dans la perception, il devient progressivement apparent à quel point le simple fait de marcher peut amener une transformation profonde dans une attitude corporelle. La prise de conscience de son propre corps par la personne qui marche dans ce texte m'a informée sur ce que moi-même ou tout autre participant du projet « Slow Walk » aient pu vivre sur la durée de l'expérience proposée. Il est tout d'abord question du sens de la gravité et du mouvement double qui traverse la ligne verticale de notre corps et s'exprime dans la manière dont nous prenons nos appuis, autant au sol que dans l'environnement :

« Nous arrivons à la conclusion qu'il y a deux sens du poids [...] : les pieds, [...], et l'oreille interne. Le sens du poids se construit, [...], dans le rapport au sol, au travers des barocepteurs de la peau et du sens proprioceptif, dans un vecteur ascendant, du bas vers le haut. Cela apporte une détente, une stabilité, plus de tranquillité, du calme. C'est le sens du poids original, radical. Nous avons ajouté à ce paramètre celui d'un vecteur descendant, qui agit du haut vers le bas. Un deuxième sens du poids, qui s'inaugure par les organes sensibles à la

⁷⁵⁹ Bardet, M., « Marcher », *op. cit.*, p. 56.

gravité que nous avons au niveau de la tête. Il s'agit plus particulièrement d'organes qui se situent dans l'oreille interne : les otolithes⁷⁶⁰ ».

Avec cette citation, je reviens ainsi à deux définitions du poids selon Hubert Godard présentées au premier chapitre, pour pouvoir maintenant les traiter dans le cas concret du projet « Slow Walk ». Il y a le sens du poids qui arrive du sol, par la gravité et qui permet une sorte d'assise ou de prise. L'autre sens du poids se traduit par le travail de l'appareil vestibulaire et de la boucle oculo-motrice. Ces deux sens du poids me semblent être présents dans le cas de l'expérience qui se déploie lentement chez les participants du projet « Slow Walk », ainsi en conditionnant l'état de corps et la façon de s'orienter dans l'espace traversé. J'insiste sur le caractère ralenti de ce mouvement qui permet d'accentuer l'importance de la façon dont le contact avec le sol peut poser les fondements d'une nouvelle posture, voire d'un changement dans l'attitude corporelle. Comme le remarque Marie Bardet, « [l]a marche souligne, [...] la continuité de ma relation gravitaire, il y a toujours une partie de mon corps en contact avec le sol, sans avoir à frapper des talons, par le simple dé-roulé du pied⁷⁶¹ ». De l'autre côté, et c'est ce que dit Hubert Godard, notre mouvement est aussi orienté par le haut du corps et la tête, ainsi formant la boucle oculo-motrice qui participe de notre rapport au monde. Si le sol informe nos manières d'être présent au monde, le haut du corps le fait tout autant, et nous laissons le monde dialoguer avec nous sans pour autant qu'on doive le commander :

« Ce n'est pas par la tête que l'on peut "placer la tête". C'est le monde qui situe notre tête et le monde, qu'est-ce que c'est ? Ce sont les odeurs, les sensations, les flux de lumières. C'est le vent qui vient vers vous. C'est progressivement un intérêt ou un amour pour le monde, et non plus quelque chose de mécanique, une injonction motrice que vous vous donnez. C'est du pur travail de sensations⁷⁶² ».

À cet égard, notre mouvement s'imprègne des qualités de ce qui nous entoure, et nous nous orientons par la sensation du monde, ce qui change notre manière de nous verticaliser, la façon dont nous ressentons le sens de notre propre poids, le sol, et le monde autour : « Un jour, en marchant, le monde porte votre tête et le devant de votre corps s'allonge. Rien ne se ferme dans votre dos qui porte cette ouverture⁷⁶³ ». Dans le texte déjà cité « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse », Hubert Godard insiste sur l'importance de la colonne vertébrale qui sert d'image concrète pour

⁷⁶⁰ « Marcher une heure avec Hubert Godard », propos recueilli par Hess, C., et Righini, C., dans *Chimères*, N° 93, 2018, p. 110.

⁷⁶¹ Bardet, M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*, op. cit., p. 55.

⁷⁶² « Marcher une heure avec Hubert Godard », op.cit., p. 108.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 111.

représenter l'axe vertical. Toutefois, il appelle à ne pas confondre les deux, la colonne vertébrale ne faisant qu'une partie de la relation complexe qui marque l'axe vertical. De son côté, Odile Rouquet insiste, elle aussi, sur la primordialité de la colonne vertébrale dans les processus du mouvement où, pour elle, il s'agit d'« allonger la colonne, "se laisser grandir" : "avoir la tête dans le ciel et les pieds sur terre"⁷⁶⁴ », ce qui vient dialoguer avec l'idée d'Hubert Godard. Ce qui est à relever dans les réflexions de ces auteurs en ce qui concerne la relation à la gravité et le processus de la verticalisation, est l'importance de savoir accueillir les forces qui viennent du bas, par la gravité et le contact au sol, et du haut, par l'appareil vestibulaire et par le regard. Il ne s'agit pas d'une volonté expresse, mais d'une dynamique à la fois interne au corps et externe dans la relation avec le monde :

« Ouvrir les portes du haut en retrouvant la coordination de la tête et des deux mains autour du centre contenu dans la cage thoracique, ouvrir les portes du bas en retrouvant la coordination du sacrum et des deux pieds en relation avec le centre du bassin ; ceci afin de réintégrer la libre circulation entre le haut et le bas du corps⁷⁶⁵ ».

Ainsi, notre rapport à la pesanteur devient une rencontre des forces venant du haut et du bas se distribuant à travers l'axe vertical du corps, et se croisant au niveau du bassin, qui se situe sur l'axe horizontal. C'est dans cette rencontre qu'émerge notre rapport au monde et la manière dont nous nous y mouvons et orientons, tout en étant en relation avec les qualités de ce qui nous entoure. Dans un des textes mentionnés précédemment, « Les axes en mouvement⁷⁶⁶ », Catherine Grout interroge les sculptures de George Trakas et travaille le croisement des axes vertical et horizontal à travers la marche dans une œuvre paysagère. Comme je l'ai mentionné précédemment, elle montre comment à partir de la relation au sol, et à partir de la considération du rapport à la terre dans la conception d'une œuvre, une relation complexe et dynamique peut s'établir avec le site, tout en engageant une conscience corporelle, motrice et sensorielle du sujet en mouvement. Enfin, pour résumer et confirmer ces points de vue que j'ai fait converger dans cette partie, je souhaite revenir à l'idée d'un « homme véritablement connecté » exprimée par Odile Rouquet qui dresse un point de vue qui reflète une manière ouverte et dynamique d'être présent au monde dans « [...] ce dialogue, cette relation entre tout ce qui compose le corps et ce qui vit à l'extérieur⁷⁶⁷ ».

⁷⁶⁴ Rouquet, O., *De tête aux pieds*, op. cit., p. 23.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁶⁶ Grout, C., « Les axes en mouvement », op. cit.

⁷⁶⁷ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op. cit., p. 28.

En vue de ce qui vient d'être énoncé, le moment de l'expérience mentionné par la participante de « Slow Walk » à Bruges quand elle me dit qu'elle se sentait plus droite, prend une épaisseur tout en servant d'indication quant aux processus d'ordre corporel, sensoriel, kinesthésique et relationnel qui ont pu lui advenir lors de la marche. Les photographies montrées en début de cette sous-partie dévoilent dorénavant des dimensions multiples derrière ces corps droits et détendus, en équilibre, tout autant des participants de « Slow Walk » que des danseurs de « Dark Red ». À travers ce chapitre j'ai expliqué progressivement les différences et les convergences possibles entre l'expérience vécue par les participants de projets de marche et les danseurs, à partir de la question de la pesanteur et du sol. Il est maintenant question de « remonter » l'axe vertical et nous attarder sur le regard que les uns et les autres ont. Ce regard agit comme un prolongement du rapport au monde qui s'est formé au fur et à mesure de la marche. Ce regard semble aussi inclure autrui – non seulement les marcheurs, mais aussi les passants (ou les spectateurs dans le cas de « Dark Red »). Ainsi, la réflexion sur les soubassements de ce regard et sur sa portée se déploiera également en tenant compte de cette ouverture qui est ouverture à autrui.

5.2.2. Où regardons-nous ?

Dans son ouvrage *L'horizon du sujet*, Catherine Grout insiste sur l'interrelation entre deux axes du corps, vertical et horizontal, et sur le rôle que leur interrelation joue dans notre ouverture au monde. Ceci se traduit également par l'état de disponibilité et se retrouve relié à la notion d'horizon⁷⁶⁸, comme je l'ai mentionné au premier chapitre. La notion d'horizon, déjà traitée en lien avec la question du paysage, semble propice pour, entre autres, comprendre la nature de ce regard qui m'a interpellée quand je regardais les danseurs de la compagnie Rosas marcher à travers la Galerie du Temps au Louvre Lens. Précédemment dans cette partie j'évoquais la façon dont Hubert Godard traite le processus de verticalisation à partir de la relation entre deux pôles. La structure d'horizon telle qu'en parle Catherine Grout oscille entre ces deux pôles en impliquant de nombreux processus gravitaires et corporels participant à cette dynamique et se conjuguant également avec la fonction que porte le regard. A ce sujet, Odile Rouquet propose la notion de « point tranquille » qui m'a semblée se rapprocher de ce qui m'est arrivé en termes de changement de mon état de corps lors de l'expérience de « Slow Walk ». Des indications laissant suggérer qu'un changement pareil s'est produit, étaient

⁷⁶⁸ Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*, op. cit., p. 27.

également présentes dans les paroles des participantes de ce projet avec qui j'ai pu m'entretenir. Ce qu'Odile Rouquet désigne comme « point tranquille » peut se retrouver en écho avec le processus dynamique de navigation constante entre deux pôles dont parle Hubert Godard et avec la capacité du sujet de s'y situer, sans pour autant qu'il s'agisse de fixité. Odile Rouquet l'exprime ainsi :

« De la qualité d'aller dépendra la qualité de retour, de la qualité de l'expiration dépendra la qualité de l'inspiration, de la qualité d'émettre, d'aller vers, de se déverser, se vider dépendra celle de recevoir, d'accueillir, de se creuser, de se remplir. La qualité du regard vers l'extérieur induira celui du regard vers soi... Ces deux pôles seront ainsi liés dans une même dynamique. De ces pôles naîtra un point neutre, un point tranquille qui portera à l'intérieur de lui-même, simultanément, leur qualité respective, leur rythme. Quand le point neutre est trouvé, le tout dépassera les parties⁷⁶⁹ ».

Il y a donc un lien entre regard extérieur et regard intérieur, où les deux communiquent et permettent au sujet d'être dynamique, de s'ouvrir autant vers soi que vers les autres et vers le monde, souligne Rouquet. Ce qui est important dans cette définition est la non-séparation entre ces deux regards, et l'insistance sur le fait que les deux sont reliés dans le même mouvement. Cette dynamique entre le regard intérieur et le regard extérieur relevée par Odile Rouquet, est celle que nous pouvons avoir lors de la « Slow Walk » en tant que participants. C'est également possible en fonction des moments de l'expérience d'autres projets de mon corpus, à condition que nous assumions en même temps le mouvement d'accueillir autant qu'émettre, ne plus contrôler, se rendre disponible. De surcroît, toujours selon Odile Rouquet, la qualité du regard que nous avons influe sur la qualité de l'intégralité de notre mouvement : « Dans un mouvement dansé, le regard qui se porte dans une direction va induire la direction de tout le corps⁷⁷⁰ ». Ainsi, l'attitude corporelle que nous adoptons va changer en fonction du type de regard, et va modifier le rapport que nous pouvons avoir avec l'espace. Cette réflexion rejoint le questionnement de Marie Bardet qui suggère que les manières dont nous regardons vont au-delà de la simple fonction de voir, et induisent les changements profonds des processus corporels et sensoriels qui accompagnent le geste de marcher, toujours dans l'optique de la verticalisation et de l'interaction entre deux pôles évoqués plus tôt :

« Déplacement global et réarrangement multiplié de chaque partie, marcher est un geste constitué de mille petites variations de directions, des pieds au regard, en passant par les genoux, les hanches, le plexus solaire, les épaules, etc. Alors comment, en marchant, peut-on regarder autour, tout en allant vers ?

⁷⁶⁹ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op.cit., p. 16.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

Comment la direction où l'on va peut-elle se conjuguer à d'autres directions ?⁷⁷¹ »

Ce questionnement se révèle particulièrement profond dans « Slow Walk », et par extension, dans la performance « Dark Red ». Dans les deux cas, le parcours même est très directionnel – il s'agit presque d'une ligne tracée tout droit, de l'avancée ponctuée d'intensités différentes, mais qui reste, du moins visuellement, assez rectiligne. De l'autre côté, comme il était possible de le voir dans les photographies des deux projets ouvrant cette sous-partie, ce regard dirigé autant vers le lointain que vers soi-même, présuppose un certain mode de présence qui se situe à l'intersection entre une attention à son propre mouvement et sa présence et une ouverture vers l'extérieur et autrui en même temps. La question qui se pose, en plus de celles posées par Marie Bardet, - comment expliquer cette directionnalité du regard et en même temps la capacité de rester attentif à l'espace et aux autres ? C'est ainsi que les notions de vision périphérique et de regard aveugle viennent compléter cette interrogation.

5.2.3. Regard aveugle et potentialité du collectif

La réflexion sur les façons de regarder dans les projets « Slow Walk » et « Dark Red », que ce soit du côté des participants (« Slow Walk ») ou du côté des danseurs (« Dark Red ») pose plus globalement la question de la relation dans le groupe des personnes qui marchent, mais aussi, de la relation établie avec les autres personnes observant/regardant/suivant ce groupe de participants/marcheurs/danseurs. Ceci s'ajoute aux processus déjà convoqués et traités précédemment dans le premier chapitre (attention, disponibilité, verticalisation, équilibre, pré-mouvement, fonction phorique, etc.). J'ai suggéré auparavant qu'une certaine manière d'être présent au monde et les états de corps qui y correspondent peuvent émerger du fait de se retrouver dans un groupe avec les autres personnes. Quelques exemples de paroles de participants m'ont servi d'appuis pour cette hypothèse. Pour comprendre ces dynamiques, quelques termes doivent compléter le raisonnement sur le regard abordé ici, notamment le regard aveugle et la vision périphérique. Du point de vue théorique, la vision périphérique sera appuyée par les recherches d'Odile Rouquet et Isabelle Ginot, et la notion de regard aveugle principalement à travers l'entretien d'Hubert Godard avec Suely Rolnik, qui porte le titre éponyme. Les deux notions, étant complémentaires mais ayant des différences dans leur portée en termes d'échelles d'expérience, me semblent

⁷⁷¹ Bardet, M., « Marcher », *op. cit.*, p. 65.

extrêmement éclairantes pour caractériser d'une part la relation dans un groupe des marcheurs, et le rapport que nous pouvons instaurer avec les autres (passants ou spectateurs). Par extension, les deux notions semblent approfondir l'hypothèse d'un mouvement commun que j'ai désigné comme un des processus potentiels se mettant en œuvre dans les projets étudiés.

La vision périphérique est communément traitée dans la danse, la chorégraphie et l'analyse du mouvement comme un des types de regard (en contraste avec la vision fovéale⁷⁷²) qui conditionne et participe pleinement de l'expérience gravitaire et corporelle sans focalisation. Je propose d'étudier la notion de regard aveugle introduite par Hubert Godard, en proposant les passerelles avec la vision périphérique. Je souhaite indiquer que le regard aveugle semble proposer une amplitude élargie sur le rapport à autrui et au monde, tout en intégrant la notion de regard périphérique. Comme je suggérerai plus tard, le regard aveugle désigne un état général de disponibilité au monde et à autrui, sans que les façons de regarder (périphérique, fovéale) soient engagées. La notion de regard aveugle semble se concentrer davantage sur une manière d'être présent que sur une façon de regarder, pour désigner une relation.

Hubert Godard explique comment le regard aveugle, qu'il appelle aussi regard subjectif, peut se former. Les qualités de celui-ci qu'il identifie semblent lui attribuer une certaine préséance à la vision périphérique, ou du moins, dans mon hypothèse, permettent de considérer la vision périphérique comme faisant partie de cette relation plus englobante. Le regard aveugle est moins lié à la fonction de regarder elle-même (même si celle-ci en fait partie), qu'à une manière d'être présent au monde, à l'instar de toute fonction physiologique de regarder, mais aussi, indépendamment des antécédents corporels, mémoriels ou émotionnels de la personne :

« C'est un regard à travers lequel la personne se fond dans le contexte, il n'y a plus un sujet et un objet, mais une participation au contexte général. Alors, ce regard-là, il n'est pas interprété, il n'est pas chargé de sens. [...] Un regard qui n'est pas lié au temps, ou en tout cas qui n'est pas lié à une mémoire, qui n'est pas lié à un retour sur l'histoire du sujet⁷⁷³ ».

Le danseur et analyste du mouvement insiste ici sur le regard aveugle en tant qu'engagement avec le monde. Il utilise la phrase « fondre dans le contexte » qui signifierait la diminution, voire l'effacement de la séparation entre le sujet sentant et l'espace, ou autrui, que ce premier aurait cherché à qualifier. Il n'y a pas de dimension

⁷⁷² La vision s'effectuant dans la partie centrale de la rétine qui permet se focaliser.

⁷⁷³ Rolnik, S., « Regard aveugle », entretien avec Hubert Godard, dans *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, Edition du Musée de Beaux Arts de Nantes/Les Presses du réel, 2005, accédé via www.academia.edu, consulté le 20 octobre 2021.

interprétative, mais une qualité de présence. Il n'y aurait pas non plus de focalisation particulière, ni conditionnement par le passé corporel ou affectif du sujet. Godard parle du regard aveugle en le nommant aussi « pré-regard », possiblement par analogie avec sa notion de « pré-mouvement », et le caractérisant ainsi comme un état englobant qui permet de participer au monde : « Cette plongée dans l'avant du regard, dans le pré-regard ou dans le regard aveugle, suivant la manière de le nommer, c'est la seule façon de remettre en route une certaine forme d'imaginaire ou d'élaboration, en même temps⁷⁷⁴ ». Il y a donc une nécessité, selon Godard, de s'éloigner de la tendance nominative, de la fonction de désigner autrui, ce qui limiterait à son avis l'accès à l'altérité. Se débarrasser de la dimension objectivante permet d'ouvrir l'imaginaire de son corps en tant que présence au monde. Il cite comme exemple certaines pratiques du mouvement telles que la contact improvisation, qui, selon lui, cherchent à supprimer l'attachement au langage, à l'objectivation, pour parvenir à la considération d'autrui comme une véritable présence : « Et le sens subjectif, c'est celui qui ne traverse pas la question du langage, qui est sous-cortical, si on veut. [...] essayer d'être en face de l'autre en tant que poids, que contour, que couleur, en tant que geste et d'être dans l'urgence de ces choses premières⁷⁷⁵ ». Le regard aveugle situe ainsi la relation entre le sujet et autrui dans la dimension gravitaire, pondérale.

Hubert Godard élabore une hypothèse sur ce qu'il appelle une « névrose du regard » qu'il met en lien avec les manières d'être au monde : « Donc on pourrait dire qu'il y a une névrose du regard. Quelque chose qui porterait sur le fait que mon regard n'est plus capable de rejouer une subjectivité dans sa relation au monde⁷⁷⁶ ». Il décèle les qualités du regard « objectivant » qui font que le monde est figé dans une interprétation et ne permet pas ainsi un devenir, ne permet pas de développer de nouveaux imaginaires dans la perception de soi et de l'espace, d'où la métaphore de la névrose. En revanche, ce qu'Hubert Godard souligne, est la nécessité d'alterner les deux types de regard (ce qu'il associe à deux manières plutôt d'être au monde), sinon, le risque est de rester uniquement dans la position subjective :

« Ce qui se passe en général, c'est qu'on garde un fil conducteur d'objectivité, mais on accepte une contre-plongée dans ce regard qui permet "d'ouvrir les couleurs", ou d'ouvrir l'ensemble. Donc, on a cette fonction prismatique à l'intérieur de chacun qui est un exercice du regard⁷⁷⁷ ».

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

Avoir un regard aveugle, à partir de cette citation, revient à considérer l'importance de le développer, d'apprendre à se positionner au croisement entre le subjectif et l'objectif. Hubert Godard parle en termes d'« exercice du regard » pour montrer la complexité de ce processus et pointer sa nature progressive. Nous ne pouvons pas d'office avoir un regard aveugle, tout comme nous ne pouvons pas avoir seulement un regard aveugle dans le rapport au monde et à autrui (ce qui amènerait à une dissolution). Trouver un équilibre entre deux types de regard, deux types de rapport au monde, permettrait d'entrer pleinement dans la relation dynamique et perméable avec le monde. Le regard aveugle, selon Godard, se présente comme une condition nécessaire pour que nous puissions avoir une ouverture non seulement vers le monde, mais plus particulièrement à autrui. Penchons-nous sur la signification de cette relation à autrui à travers le regard aveugle :

« [...] c'est laisser rentrer la personne en soi. Ne pas chercher à nommer, à objectiver, dans un premier temps. **Et une fois que je suis devenu en quelque sorte cette personne, c'est ma propre corporéité qui m'informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre**⁷⁷⁸. Je ne peux pas voir l'autre, je ne peux que percevoir dans mon propre corps l'effet de ce regard sur l'autre, et dans un deuxième temps seulement objectiver cet effet⁷⁷⁹ ».

Ainsi, dans ce propos, Hubert Godard insiste sur le rebondissement de l'altérité dans notre propre corps qui devient possible grâce à la capacité d'avoir un regard aveugle. C'est la considération de la présence même d'autrui qui trouverait un prolongement dans nos façons de nous mouvoir et avoir un rapport avec le monde. Cette citation me semble particulièrement en phase avec mon hypothèse sur une dialectique qui entoure les processus d'émergence de certains états de corps, en ouverture et disponibilité. J'ai précédemment postulé que le fait d'être en binôme ou d'être en groupe serait à l'origine de cette émergence. À l'inverse, j'ai également supposé que l'état de disponibilité lié aux changements d'ordre tonico-postural et relationnel dans la manière d'être présent à l'espace, peut advenir et modifier notre état de corps et ainsi notre rapport avec autrui. Enfin, les deux hypothèses permettent de situer les processus de disponibilité et d'ouverture à l'intersection de ces deux tendances. Avec cette citation, ce qui plus est, c'est non seulement l'insistance sur la façon dont les états de corps de la personne peuvent se former grâce à une présence avec autrui, mais l'idée que ces états de corps permettent de s'associer aux mouvements d'autrui, dans une sorte d'échange simultané, qui devient apparent. Il se produirait ici quelque chose qui serait de l'ordre d'un commun établi par cette capacité d'avoir un regard aveugle, entre autres.

⁷⁷⁸ Je souligne.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

La posture que propose Hubert Godard s'avère particulièrement parlante dans le cas de projets de marche collective étudiés dans cette thèse. Elle prend sens dans la durée de l'expérience marchée avec les autres. Les entretiens menés avec les participants de projets, sans que la notion soit explicitement prononcée, font parfois preuve d'un état qui pourrait se rapprocher du regard aveugle godardien. Par exemple, la participante de « Slow Walk » à Bruges indique qu'à un certain moment elle a ressenti le mouvement du groupe, le sentiment qu'il y avait entre les personnes et qu'elle a pu se mouvoir en accord avec eux. Je rappelle ce passage : « regarde[r] simplement les gens devant moi, [...] ça m'a donné la possibilité d'aller dans un rythme. Et aussi je voyais surtout la détente qu'il y avait entre eux ». Ce témoignage me permet de suggérer qu'il peut s'agir d'un regard aveugle dans cette situation, et c'est ce regard, ce sentiment d'ouverture qui lui permet d'être présente aux autres sans qu'il y ait une intention, mais une émergence d'un état qui peut attester que la présence avec les autres peut être ressentie comme commune. Avec la notion de regard aveugle, si nous l'acceptons comme pouvant faire pleinement partie d'une ou de quelques étapes de l'expérience vécue dans ces projets, une de mes hypothèses peut être confirmée, avec quelques réserves toutefois.

Il ne serait pas question alors d'une primauté de présence d'autrui sur la nôtre, mais d'un échange réciproque entre le fait d'être présent avec et ouvert vers autrui, « laisser entrer la personne en soi », et son propre mouvement et présence à l'espace. Cela fait que dans mon propre corps les changements arrivent qui ne seraient pas tels si l'autre n'était pas là. La limite qui est à indiquer dans l'approche par le regard aveugle est qu'Hubert Godard n'analyse pas la relation en groupe en tant que telle. Il serait également compliqué d'identifier, quel que soit le projet de mon corpus, si un processus pareil se mettait en place chez tous les membres du groupe qui marche. Il me semble toutefois possible de suggérer que pour un participant de ces projets une relation pareille serait possible à un moment ou un autre de son expérience, ce qui renforcerait la perspective collective de la présence dans l'espace. Cela permet également de compléter la notion de mouvement commun travaillée en début de ce chapitre. Si le regard aveugle peut potentiellement faire partie de l'expérience de chacun, le mouvement commun, au-delà de sa perspective gravitaire, pourra désigner une qualité de présence dans le groupe, et du groupe entier, à l'espace traversé et au monde.

Hubert Godard interroge le statut de la relation que nous établissons avec autrui quand nous sommes dans cette posture qui est le regard aveugle, ainsi que notre perception d'autrui. Il pose une série de questions qui insistent sur sa perspective dynamique et gravitaire :

« Comment, à un certain moment, on essaie d'inventer une autre forme de rapport à l'autre. Mais quelle forme de rapport à l'autre ? Celle du poids ? De la gravité ? De l'espace pur ? C'est-à-dire, que ce n'est plus l'autre avec une histoire psychologique, mais l'autre en tant que poids, vecteur de mouvements, de géographie fluctuante⁷⁸⁰ ».

Cette perspective gravitaire, tangible, mouvante, semble se mettre en place quand nous marchons avec des inconnus, parfois dans le silence, parfois en touchant le corps d'autrui, en partageant l'espace avec, et en nous orientant de manière à avoir l'autre dans le champ de notre expérience, à chaque pas effectué. Il paraît alors que si nous arrivons à un regard aveugle, si l'autre y arrive aussi, nous pourrions parler d'une possibilité d'un commun, par une présence corporelle partagée. Ce ne serait pas le seul commun possible sur la durée du projet (je parlerai du commun dans le sens de présence au paysage et du partage du territoire). Toutefois, il fera partie d'une relation complexe et multiscalaire se formant parmi les personnes qui traversent l'espace ensemble en tant que groupe. Ainsi, Hubert Godard attribue un potentiel collectif à ce processus qui serait le regard aveugle de chacun : « Et si je reste dans cette vigilance pure, qui est le regard aveugle et le toucher aveugle, il y a une espèce de manière de rejoindre le collectif⁷⁸¹ ». Quand Hubert Godard parle du collectif, il ne définit pas cette notion expressément. Il se réfère à l'expression utilisée par l'artiste Lygia Clark⁷⁸² – « se dissoudre dans le collectif ». Il y réfléchit, avec elle, toujours dans l'optique de la relation « moi – autre », non pas dans le sens d'une séparation, mais dans le sens d'une reconnaissance, d'une prise en compte de l'autre qui est en même temps une transformation de soi. Un mouvement double s'effectue – accueillir l'autre et tout en accueillant l'autre, être traversé par un changement. Si nous pouvons supposer qu'un regard aveugle peut faire partie de l'expérience d'une personne et que c'est un état englobant sans hiérarchisation, ce regard aveugle pourrait alors aller au-delà de la relation qu'un sujet peut établir avec une autre personne et proposer le potentiel d'inclure d'autres personnes dans le champ de son expérience. Par ailleurs, l'analyste du mouvement se penche sur la métaphore du toucher et de l'écoute pour éclairer cette ouverture :

« Cette capacité de garder le différentiel dans le toucher permet une écoute monumentale. C'est d'emblée une reconnaissance de l'autre. Je peux toucher d'un point de vue subjectif, je peux regarder d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire que je suis en accueil de la personne. À travers cet accueil, je vais avoir un toucher qui va être aussi en accueil⁷⁸³ ».

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² Lygia Clark a été une peintre, sculptrice et psychothérapeute brésilienne.

⁷⁸³ *Ibid.*

Le collectif désignerait alors moins des personnes concrètes, mais plutôt une prédisposition vers l'altérité, une humeur générale qui, à travers le regard aveugle, permet d'avoir la première considération d'autrui. Dans ce processus, une transformation de soi ne devient possible que si nous sommes disponibles à accepter autrui, ressentir notre propre mouvement comme étant en prolongement de son mouvement, s'ouvrir à la totalité de l'expérience avec autrui.

5.2.4. Entre regard aveugle et vision périphérique, quelle convergence ?

Je souhaite faire converger les perspectives sur le regard aveugle et la vision périphérique et supposer que l'entrelacement des deux fait partie de l'expérience vécue par les participants de projets de marche collective. Ces processus contribueraient à ce que j'ai appelé le mouvement commun.

Considérons les qualités de la vision périphérique. Isabelle Ginot identifie trois processus corporels principaux qui permettent au danseur d'accéder à l'équilibre postural, dont le regard :

« On le décrit aujourd'hui comme composé de trois fonctions principales : la proprioception (complexe et méconnue, qui nous permet notamment de savoir dans quelle position nous sommes – assis, debout, couché, etc. – et de sentir comment s'exerce sur nous la force gravitaire) ; l'oreille interne (ou fonction vestibulaire, qui nous informe des changements d'orientations spatiaux et gravitaires de notre tête) et le regard. Chacun de nous compose singulièrement ces trois fonctions afin, pourrait-on dire, d'inventer son propre équilibre⁷⁸⁴ ».

Selon la chercheuse, le regard, avec la proprioception et l'appareil vestibulaire, participe à l'établissement de l'équilibre postural, qui, à son tour, reflète comment nous pouvons nous orienter et prendre mesure de ce qui nous entoure, et être conscients des réagencements corporels en lien avec l'environnement. Les fonctions attribuées au regard par Isabelle Ginot différencient deux manières d'être présent au monde. En fonction de la manière dont nous regardons, il peut s'agir tantôt de comprendre, tantôt de sentir⁷⁸⁵. Le regard dit périphérique s'associe avec cette deuxième manière ancrée dans le sentir et dans l'ouverture, selon la chercheuse. Odile Rouquet, à son tour, met en relation la vision périphérique et notre orientation dans l'espace, où cette première permet d'insister sur le mouvement du corps dans l'espace : « [...] si je mets l'accent sur la vision fovéale, je vois l'environnement bouger, et si je mets l'accent sur la vision

⁷⁸⁴ Ginot, I., «Regarder », *op. cit.*, p. 219.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 223.

périphérique, l'environnement reste stable et c'est moi qui bouge⁷⁸⁶ ». La manière dont le sujet regarde (et le regard ici inclut également les processus corporels qui y sont associés) définit ainsi son rapport à ce qui l'entoure, selon cette citation.

Le regard périphérique, selon Isabelle Ginot, s'inscrit dans ce qu'elle appelle l'« empathie du regard » qui favorise une relation avec autrui, un échange autant gravitaire, que corporel et affectif. Ceci rejoint la réflexion sur les relations qui s'établissent entre le danseur et le spectateur à travers le geste dansé. La notion d'empathie, par ailleurs, émerge à plusieurs reprises pour caractériser les façons dont une relation entre les spectateurs et les danseurs peuvent s'établir. J'ai introduit la notion d'empathie kinesthésique selon laquelle le rapport au poids et à la gravité crée un échange entre le spectateur et le danseur, et par analogie – entre le marcheur et le passant. Dans ce qu'Isabelle Ginot énonce, il est à la fois question du regard qui est engagé par le danseur, mais aussi, il s'agit de la façon dont ses manières de se mouvoir, de produire un geste peuvent engager le spectateur, proposer des conditions pour une relation avec celui-ci : « [...] il s'agirait moins d'opposer regard culturel et regard empathique que de penser comment chaque danse incite à un mode de regard plutôt qu'à un autre, et surtout, combine et fait varier différentes modalités du regard⁷⁸⁷ ». La chercheuse insiste sur le fait que, dans le contexte de la réception de la danse, il est moins question de séparer la nature du regard (plus savant et maîtrisé ou plus spontané), que de considérer comment une œuvre chorégraphique peut solliciter spécifiquement son spectateur, y compris, à travers les modalités du regard qu'elle produit.

Ainsi, la vision périphérique propose une modalité de présence au monde à la personne qui en fait l'expérience, et elle induit également les qualités du rapport qui s'instaure entre cette personne et autrui (spectateur, passant). J'ai convoqué les références qui traitent de la question du geste dansé et son spectateur, mais il me semble que ce cadre peut être considéré au sein des expériences telles que la « Slow Walk », entre autres. J'ai suggéré plus tôt, avec l'appui sur les textes d'Odile Rouquet et de Marie Bardet, que les différentes façons de regarder peuvent avoir lieu dans une expérience complexe - celle de la marche dans le cadre d'un projet proposé au public, ou dans le cadre d'une performance chorégraphique (telle que « Dark Red »). Ces propos dialoguent également avec ceux d'Isabelle Ginot exposés ici. Les différentes manières de regarder (vision périphérique, vision fovéale) peuvent être présentes et s'interchanger ou se succéder sur la durée d'une expérience d'un projet ainsi alternant non seulement

⁷⁸⁶ Rouquet, O., *La tête aux pieds*, op.cit., p. 54.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 225.

les façons d'être de celui ou de celle qui marche et qui se meut, mais modifiant l'état de celui ou celle qui les voit.

Si je suis partie du regard dans les projets « Dark Red » et « Slow Walk », d'autres projets fournissent des éléments qui permettent tout autant parler des façons dont la manière de regarder peut être indicative du rapport à son propre corps en mouvement, au monde et à autrui. Par exemple, j'ai cité Isabelle Ginot concernant le projet « Les Promenades Blanches ». La chercheuse met en avant le recours au regard périphérique (qui devient possible au vu du dispositif des lunettes floues) comme au processus gravitaire qui permet de prendre pleine mesure de son mouvement, de la manière dont le sujet évolue dans l'espace et dont les autres personnes peuvent faire partie de son expérience. C'est notamment la dimension attentionnelle de l'expérience de son propre corps en mouvement, en commençant par le contact au sol, en ressentant les volumes d'espace, en captant le mouvement d'autrui qu'il soit près ou plus loin, qui permet le développement d'un certain état qui accompagne cette vision périphérique et qui pourrait aussi se conjuguer au regard aveugle. Enfin, ce regard aveugle semble aussi faire partie de l'expérience les yeux complètement fermés, telle qu'elle est vécue dans le projet « Toile d'écoute » de Myriam Lefkowitz que je vais analyser dans la partie qui suivra. Ne pas voir réarrange la relation gravitaire, les manières de prendre ses appuis au sol, les prendre sur autrui qui guide, tout en transformant le rapport que la personne peut avoir avec ce qui l'entoure dans une attention qui n'est pas focalisée mais qui enveloppe et qui fait que le contour du corps en mouvement devient perméable.

Pour conclure, dans mon hypothèse, quelle que soit la façon de regarder, ou le passage d'une manière de regarder à une autre, voire le fait de ne pas voir du tout, le « regard aveugle », tel qu'il est désigné par Hubert Godard, pourrait faire partie de la manière d'être présent à l'espace et à autrui. C'est un état qui pourrait émerger à un moment ou un autre de la marche, tout en proposant l'attitude générale et l'ouverture au monde et à autrui, danseur ou participant d'un projet de la marche, et en suggérant ainsi une perspective du commun.

Le regard qui constitue une facette importante de l'analyse de l'expérience du projet « Slow Walk », et qui ressort chez les danseurs de la compagnie Rosas lors de leur avancée dans la Galerie du Temps au Louvre Lens, serait porteur de plusieurs dimensions permettant d'en déceler un sens complexe. Ce regard, de premier abord directionnel, ne serait pas celui qui s'adresse à un objet concret, délimité. Il résulterait d'un processus complexe de verticalisation, en commençant par les appuis au sol, la gestion de l'attirance gravitaire, les processus tonico-posturaux, la recherche de

l'équilibre, les réajustements corporels, l'orientation, le tout permettant une présence ouverte et dynamique à l'espace. Il serait celui d'une attention particulière portée à son propre corps en mouvement et à la façon dont il se meut avec l'espace. Ce serait un regard adressé à l'intérieur de soi-même, mais seulement à condition que ce dialogue devienne possible dans l'ouverture, vers l'extérieur et vers autrui. C'est aussi une voie vers le partage de l'espace avec autrui et une indication concernant la possibilité de l'établissement d'un mouvement commun, par la perspective gravitaire, kinesthésique, sensorielle et par une relation qu'il rend possible.

5.3. Relation de binôme – approche par un projet liminaire. Disponibilité, attention, rapport au monde dans « Toile d'écoute »

5.3.1. S'ouvrir puisqu'il y a autrui ?

Je souhaite remonter à une des hypothèses que j'ai proposée en analysant les manières d'entrer dans l'expérience et les processus émergeant au début des projets de marche que j'étudie. Dans le chapitre I j'ai réfléchi aux notions de disponibilité et d'attention à partir de la dimension gravitaire, corporelle et relationnelle., et dans le chapitre II j'ai analysé comment ces processus peuvent faire partie de l'expérience des participants des projets de la marche. Il me semble que ces deux processus qui se retrouvent dans une dynamique réciproque, prennent un double aspect. En analysant les entretiens avec les participants et en revenant sur mes propres récits et vécu des projets expérimentés, j'ai été amenée à questionner le déploiement de ces processus à partir de deux perspectives. D'une part, ils relèvent d'une ouverture progressive du participant à ce qui lui arrive gravitairement, corporellement et en dialogue avec l'espace traversée. D'autre part, il est devenu apparent que dans certains cas ces processus sont favorisés grâce à une relation qui s'établit avec autrui. Par extension, les protocoles des projets étudiés ont été indiqués comme un autre élément déterminant l'établissement d'un certain mode de présence. Ainsi, si le mode de présence ouvert et attentif (mais pas le seul possible) a été confirmé comme un état auquel la personne parvient tout en étant en relation réciproque avec ce qui l'entoure, le rôle d'autrui dans cette émergence peut porter des intensités différentes. Si la relation et l'altérité ne sont pas remises en question comme faisant partie intégrante de l'expérience qui se développe chez le participant du projet, il s'agit toutefois de considérer les voies de l'émergence des processus de disponibilité et d'attention, surtout à leur instar.

Dans les projets traités, plusieurs cas de figures peuvent être identifiés à cet égard. Par exemple, dans « Les Promenades Blanches » chaque participant se retrouve en binôme, tout en faisant partie du groupe, alors que dans « Slow Walk » les personnes marchent dans un grand groupe d'inconnus. Dans « Attention à la marche ! », en fonction des propositions artistiques, les configurations engageant les participants de façon corporelle et sensorielle avec les autres participants, sont nombreuses, tandis que la totalité de projet joue sur la dimension collective en proposant également d'autres manières d'être ensemble ou de se sentir faire partie du groupe.

Si je mets un accent sur l'aspect collectif de l'expérience et sur les relations s'établissant dans le groupe de marcheurs et entre le groupe et les autres personnes n'en faisant pas partie, il y a un projet qui se démarque des autres en termes de la composition du groupe. Notamment, il s'agit de la constitution du groupe par les binômes dans le projet « Les Promenades Blanches ». D'après mes entretiens avec les participants de ce projet et son analyse, il est devenu apparent que même si le fait d'être en groupe marchant sous un protocole se manifeste comme étant majeur dans l'émergence de l'expérience collective et potentiellement commune, c'est surtout la relation établie avec son partenaire du binôme qui est déterminante dans le déploiement des processus gravitaires, sensori-moteurs et corporels des participants. Si j'ai déjà donné des exemples de la relation qui s'établit dans les binômes, je souhaite la travailler plus profondément afin d'analyser ensuite quelle portée cette relation a dans l'expérience du groupe et comment le passage de l'expérience du binôme à celle du groupe s'effectue. Pour ceci, je vais m'attarder sur le projet liminaire de mon corpus proposé par la chorégraphe Myriam Lefkowitz qui s'intitule « Toile d'écoute ». Je souhaite spécifiquement approfondir certaines notions que j'ai soulevées comme faisant partie de l'expérience gravitaire, corporelle et relationnelle émergeant chez les participants de projet « Les Promenades Blanches », qui sont celle d'attention et de disponibilité et qui seraient conditionnées par des états corporels se formant en binôme, en présence d'autrui. La notion d'attention sera particulièrement étudiée comme elle constitue la base du protocole et de la conception du projet « Toile d'écoute ». Ma proposition consiste à traiter l'expérience en binôme que j'ai vécue en participant à ce projet et la comparer avec celle des « Promenades Blanches » pour ensuite dégager une façon spécifique de former un groupe constituant de binômes.

5.3.2. Se mettre en binôme

À Nantes, du premier moment où je me mets en binôme avec ma partenaire, inconnue, que j'ai à peine eu le temps d'apercevoir avant de mettre les lunettes floues, je me confie à elle, sa présence est rassurante et douce. Je me sens en quelque sorte protégée par le protocole, par la présence des artistes et des accompagnateurs, par le fait que la promenade va se dérouler suivant un itinéraire établi, de concert avec les lieux d'accueil. Comme je l'ai suggéré auparavant, ce cadre formel, conscient, contribue considérablement au fait de se détendre et de se mettre en préparation à ce qui va être vécu lors d'une heure et demie de la promenade. Toutefois, si le protocole peut figurer

comme un cadre favorisant la disponibilité et l'ouverture, il ne serait pas sa condition principale. Il sert plutôt comme un des éléments rassurants, préalables à l'expérience que le participant vivra, qui facilite son entrée dans celle-ci. En ce premier moment du début de la promenade, juste après la mise des lunettes, je suis tenue par quelqu'un que je ne connais pas. Le toucher est léger et rassurant en même temps, je sens un appui stable, il me porte. Peut-être, avant même que je retrouve mes appuis au sol comme ma vue est modifiée, je les retrouve par le contact avec cette autre personne. À partir de là, mes états corporels et un mode de présence se forment et se modifient dans cette présence à deux, tout au long du parcours. Le contact au sol, mon équilibre, ma verticalisation viennent avec mon premier pas, un pas ensemble, dans l'espace de Cosmopolis, sur son sol laminé et grinçant. Si je ne vois pas l'espace autour clairement (j'ai seulement retenu certaines de ses configurations, comme nous y étions un certain temps avant que la promenade commence), je pense que ce n'est pas pour autant que je suis dérangée. Cette courte présence préalable dans cette salle d'accueil me donne une durée, une avance, pour que je puisse me fier à ma partenaire, sans penser comment m'orienter dans cet espace ou m'y mouvoir, mais en m'appuyant surtout sur ma partenaire et sur la relation muette que je développe avec elle lors de la promenade. Ma disponibilité, et avec elle mon attention, serait un processus qui découle de cette relation que j'établis avec ma partenaire, qui me reconstitue dans mon organisation corporelle et sensori-motrice, me permet de me fier à mon imaginaire des espaces traversés et des gestes et mouvements que ceux-ci sollicitent, et de faire partie du groupe en mouvement. J'ai écrit dans mon récit de cette promenade :

« Je suis à l'écoute. Je suis au toucher. Je suis ma partenaire. Ma respiration est stable, tranquille, je me sens détendue. Quand un escalier ou une descente/montée, le changement de qualité de sol arrive, ma guide me touche légèrement la main. C'est un petit signe préventif que j'adopte d'elle pour ma partie en tant que guide par la suite. Ce toucher me rassure, je peux me préparer. Des fois elle dirige ma main, elle la met sur les rampes pour que je puisse m'appuyer, pour monter ou descendre l'escalier. [...] Je ressens la légèreté – dans mes mouvements, dans l'équilibre entre mes membres, dans le rapport aux surfaces de sol. [...] Je me rends complètement, par mon corps et par mon état d'esprit, à cette expérience. Je me sens à l'aise avec ma guide⁷⁸⁸ ».

Cette relation de binôme qui se forme, semble déterminante dans le rapport au monde du participant dans « Les Promenades Blanches ». Elle semble émerger de manière progressive à partir de la dynamique d'échange gravitaire, corporel, sensoriel et affectif avec son partenaire. En cela, l'expérience vécue dans l'immédiateté aux

⁷⁸⁸ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Nantes.

« Promenades Blanches » serait exemplaire et différente de celle dans les autres projets du corpus choisi.

Ma participation dans un autre projet déjà annoncé m'a permis d'approfondir l'analyse de la relation de binôme (il s'agit uniquement d'expérience en binôme, comme il n'y avait pas d'expérience de groupe). Ce projet, intitulé « Toile d'écoute » était proposé par la chorégraphe Myriam Lefkowitz lors des journées d'études « Les promenades chorégraphiques et sonores en question » organisées par le Labex arts H2H « Arts, écologies, transitions » au Centre National de la Danse à Pantin le 12 et 13 janvier 2018. Ce projet fait partie du protocole du projet « Walk, Hands, Eyes : a City », et présente une version modifiée qui garde la trame du projet principal.

5.3.3. « Toile d'écoute », prémices du protocole

Pour situer la version le projet « Toile d'écoute » auquel j'ai participé, je souhaite tout d'abord expliciter les enjeux et les fondements expérientiels du projet « Walk, Hands, Eyes : a City » dont la trame a servi de base pour cette expérimentation.

Ce projet a fait l'objet d'une publication éponyme parue en 2015 aux Editions des Laboratoires d'Aubervilliers et Beaux-Arts de Paris. Il s'agit d'une promenade en ville, où deux personnes se mettent en binôme, devenant guide et guidée respectivement. Cette promenade est silencieuse et dure une heure. Le guide mène son partenaire par la main, en le soutenant sur l'épaule. La promenade s'effectue les yeux fermés, sauf les courts moments, les « flashes », comme les appelle l'artiste, où le guide invite son binôme à ouvrir les yeux, permettant à celui-ci de voir les éléments de la ville qu'il a prélevés. De manière générale, les guides sont formés en amont de la promenade, par la chorégraphe elle-même.

La notion d'attention constitue l'élément central du contenu expérientiel de ce projet. Elle se concrétise à travers l'axe toucher/binôme/marche. Si je suppose que l'attention à elle seule ne serait pas l'unique fondement de la manière d'être présent au monde telle qu'elle émerge dans ce projet, je vais essayer de comprendre quel sens est attribué à ce processus dans le protocole du projet et dans ses visées d'ordre corporel et sensori-moteur. Comment l'attention se développe-t-elle en expérimentant, quelle est la nature et les degrés de cette attention, et en quoi constitue-t-elle une des conditions du rapport au monde ? Je proposerai ensuite à étudier comment l'attention indiquée par Myriam Lefkowitz se croise avec les autres processus en jeu, notamment avec celui de la disponibilité, et quels rapports s'établissent dans l'expérience des participants du

point de vue corporel, sensoriel, relationnel et potentiellement ouvert et dynamique avec le monde dans lequel ils se meuvent. En deuxième temps, je vais proposer un rapprochement avec la relation en binôme vécue au sein du projet « Les Promenades Blanches », tout à la fois en tenant compte de différences d'émergence de cet état et des possibles éléments communs dans les façons dont une certaine relation basée sur l'attention et la disponibilité s'instaure.

5.3.4. Le protocole

Dans son entretien dans le cadre du Plymouth Art Weekender organisé par Situations, organisme artistique proposant des projets dans l'espace public, en Angleterre en 2016, Myriam Lefkowitz revient sur les prémices du projet « Walk Hands, Eyes : a City » et sur sa création. Le point de départ était l'impression qu'elle a eue en visitant un bâtiment industriel en friche. Elle a ensuite proposé une visite les yeux fermés de ce bâtiment à un de ses amis. Pendant cette visite, comme l'artiste le raconte :

« Comme nous avons dansé ensemble auparavant, nous avons eu une connexion physique instantanée, ce qui a rendu intéressant notre promenade dans cet espace. Tout d'un coup, il y avait beaucoup de choses qui étaient en train de se produire, dans la relation de nos deux corps accordés l'un à l'autre et se mouvant dans l'espace⁷⁸⁹ ».

À partir de cette première expérience avec une personne connue, à travers le mouvement ensemble et les sensations que ce mouvement à deux procure du point de vue gravitaire, corporel et sensoriel, dans un lieu désaffecté, la chorégraphe a commencé à développer le protocole de son futur projet. Elle a ensuite proposé l'expérimentation de ce même espace aux autres personnes affinant ainsi la trame du projet qui germait. Myriam Lefkowitz décrit le processus de cette élaboration : « Il paraît que j'ai constitué une partition de mouvement dans l'espace dans ce lieu industriel qui pouvait s'appliquer à toute autre situation. Je n'avais pas besoin de savoir où j'étais. J'avais juste besoin de savoir comment je marche avec quelqu'un⁷⁹⁰ ». Il est possible de déduire que la première impression que l'artiste a eue en marchant et éprouvant seule un espace particulier, s'est transformée dans un mode de présence dans l'espace qui serait davantage informé par la présence à autrui et le mouvement avec cette autre personne devient déterminant dans l'expérience. Dans son article « Traverser

⁷⁸⁹ Entretien avec Myriam Lefkowitz, par Situations, Plymouth, 2016, accédé via <https://www.situations.org.uk/resources/an-interview-with-myriam-lefkowitz/>, traduction de l'auteure.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

la ville ininterrompue », Julie Perrin qui a expérimenté le projet avec Myriam Lefkowitz, décrit ces qualités de l'expérience de projet et l'articulation qu'il peut y avoir entre la perception procurée par le lieu initial de l'expérimentation et la vision de la ville comme matière à projet :

« La matrice n'est donc pas proprement urbaine, mais clairement architecturale, sombre et accidentée. Il me semble que s'y élabore une forme de partition qui préside encore aujourd'hui à la structure improvisée de la balade. Apparaît là une sorte de coordination perceptive faite de l'attention à ce lieu particulier qui va être fondatrice dans la mise en place de schémas de parcours, de logiques d'orientation et d'ingrédients indispensables à la partition de la balade : le noir total contrastant avec la lumière crue, les seuils à franchir, les recoins, les décrochages, l'alternance entre intérieur et extérieur, la qualité du silence, la répétition de motifs, les changements de niveaux, les ambiances de parking, les étendues soudaines, les contrastes d'ambiance⁷⁹¹ ».

La partition dont il est question met ensemble deux processus qui se trouvent complémentaires dans l'expérience proposée et vécue. D'un côté, la trame initiale de l'expérience qui s'inspire des qualités physiques, des ambiances, des formes, des sonorités, des échelles d'un lieu particulier, et des manières de les faire entrer dans l'expérience. De l'autre côté, un élargissement de cette trame s'effectue à l'échelle de l'espace urbain et aux compositions spatiales et expérientielles que celui-ci propose. Ainsi, la promenade, telle qu'elle se constitue dans le projet « Walk, Hands, Eyes » et dans chaque ville où ce projet s'implante, peut être comprise comme une forme de composition et d'agencement des éléments spatiaux en s'appuyant sur leurs qualités, l'enclenchement entre eux, les passages d'une ambiance à une autre, d'une échelle à une autre, le tout étant intimement lié aux dynamiques entre ces espaces et l'expérience corporelle, sensorielle et imaginaire que ces lieux procurent.

Julie Perrin parle de l'attention qui pourrait être comprise dans un sens double. C'est une attention portée initialement à ce lieu désaffecté originaire de l'expérimentation qui constitue le socle du protocole. Mais c'est aussi un rapport à l'espace qui est interrogé en fonction de chaque nouveau terrain d'expérimentation du projet, retranscrit pour chacun à travers l'expérience vécue en binôme. Comme le dit une historienne de l'art Anne-Lou Vicente dans son article sur le projet, « "Walk, Hands, Eyes : a city" ne vient pas modifier le réel, mais bien notre attention et notre attitude à son égard⁷⁹² ». L'attention qui informe le protocole et la substance de la promenade dans sa composition spatiale et ses visées expérientielles, est aussi quelque

⁷⁹¹ Perrin, J., « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », dans *Ambiances*, N° 3, 2017, accédé via <https://journals.openedition.org/ambiances/962>, consulté le 13 mars 2020.

⁷⁹² Vicente, A.-L., « Les yeux remplis d'eau », dans *Revue Espace*, N° 117, Montréal, 2017, p. 47.

chose qui serait potentiellement éprouvé pour le participant du projet, et se traduirait, entre autres, par la capacité d'un lieu de susciter un nouvel imaginaire, ce qui est accentuée par Myriam Lefkowitz :

« [...] comment je pourrais composer une balade constituée du toucher, des volumes d'espace, des images s'appuyant sur les contrastes disponibles que l'environnement dans lequel je suis, produit. Ce qui était véritablement impressionnant c'est de voir à quel point notre capacité de créer de nouveaux espaces, de nouveaux mondes est forte. La réalité que nous montrons en tant que guides est une sorte de tremplin : quelque chose sur quoi tu rebondis pour pouvoir t'envoler et avoir une perspective différente sur le monde⁷⁹³ ».

Ce qui est alors important de noter, c'est un ancrage du protocole dans le réel qui se compose, mais qui n'utilise pas des éléments autres que ceux qui sont déjà présents, et la manière dont ces éléments, qualités, contrastes, changements se trouvent imbriqués dans l'expérience corporelle, sensori-motrice et imaginaire du participant, avec son guide, en nourrissant ainsi sa capacité de produire de « nouveaux mondes ». C'est une qualité qui est aussi soulignée par Julie Perrin :

« Cette ville générique née de la matrice d'une architecture industrielle maintient une forme d'indéfinition propice à la production imaginaire. Il s'agit moins de reconnaître une ville définie que de déployer des enveloppes sensibles propices aux fictions elles-mêmes amplificatrices de sensations⁷⁹⁴ ».

Retenons cette idée d'« indéfinition » et ce qui est entendu par ce mot en termes d'expérience vécue. Dans la conception du projet et la vision de l'espace dans celui-ci, ainsi que dans la manière dont l'espace urbain se déploie pour le participant et fait partie de son expérience, la situation identifiée géographiquement, voir la reconnaissance concrète des lieux parcourus ne priment pas sur leur succession, changement d'ambiances, de textures, de qualités d'espaces. Les yeux fermés, ils deviennent potentiellement évocateurs de nouveaux imaginaires nourris par le vécu immédiat du participant guidé. Je m'attarderai sur ces aspects en analysant l'expérience vécue lors de ce projet, tout en intégrant les différences avec le protocole original du projet. Mais si nous pouvons parler des états de corps qui se développent chez la personne guidée dans le cadre de ce projet, il me semble judicieux de parler également de l'expérience de celui qui guide, puisque c'est seulement dans une dynamique réciproque que la relation s'établit.

⁷⁹³ Entretien avec Myriam Lefkowitz, *op. cit.*

⁷⁹⁴ Perrin, J., « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », *op. cit.*

5.3.5. Guider l'autre, être guidé, quelles dynamiques engagées ?

Sur le site web de l'association Situations qui a accueilli le projet « Walk, Hands, Eyes » en 2016 durant le Plymouth Art Weekender, se trouvent quelques témoignages des personnes qui ont été entraînées comme guides pour le projet. Le témoignage de Louise Riou-Djukic semble confirmer l'hypothèse que j'ai exprimée concernant la manière dont le monde parvient au sujet qui serait conditionnée par la présence à autrui et avec autrui :

« Quand je marchais avec quelqu'un, ma conscience de l'environnement qui m'entourait se trouvait élargie, mais cela pouvait seulement avoir lieu grâce au sentiment de moi-même et d'une autre personne. Je pense que l'état de pleine conscience pourrait être utilisé pour désigner ce qui m'est arrivé dans cette expérimentation, et ce qui m'a poussée de m'ouvrir en regardant autour et en acceptant. Pendant tout le processus il y avait quelque chose d'important concernant l'acceptation et l'adaptation. En effet, comme tout change d'une personne à l'autre quand nous traversons les mêmes obstacles ou lieux, nous devons nous adapter. Cela pouvait relever de la peur, de la paix, voire de l'ennui, mais ça allait toujours⁷⁹⁵ ».

La participante insiste alors, d'une part, sur le fait qu'elle a pu seulement vivre l'expérience avec ce qui l'entourait d'une certaine manière avec la présence d'autrui, le guidé, et dans un rapport qui se jouait entre eux. Louise Riou-Djukic parle en termes d'adaptation et d'acceptation, ce qui suggère le caractère progressif de l'établissement de la relation. S'adapter à autrui, s'adapter à son propre corps et au monde traversé permet une transformation de l'état de présence – la personne parle de ce qu'elle appelle « pleine conscience ». La dernière indication est intéressante – la manière dont la relation avec autrui se forme n'est pas toujours aisée. Si la relation à autrui se prononce comme un fondement de ce qui est vécu lors de la promenade, ces adaptation, acceptation, accord, ne sont pas acquis. Pour parvenir à une relation fluide, réciproque avec autrui en termes gravitaires, corporels et sensoriels, une durée est nécessaire – autant pour le guidé que pour le guide, comme en témoigne cet exemple. Myriam Lefkowitz désigne ce lieu⁷⁹⁶ qui se forme entre deux personnes par une relation comme un processus de négociation : « Mais ça se négocie. [...] À chaque fois qu'on part on ne sait pas à quel endroit on va tisser cette toile et si ça va être plus ou moins possible. Et donc des fois ça résiste, [...] des balades où ça court tout de

⁷⁹⁵ Riou-Djukic, L., « Walk, Hands, Eyes. My experience as a guide », accédé via <https://www.situations.org.uk/content/uploads/2020/04/Walk-Hands-Eyes.pdf>, consulté le 24 septembre 2021, traduction de l'auteure.

⁷⁹⁶ Je reprends ce terme chez Myriam Lefkowitz et j'y reviendrai par la suite.

suite⁷⁹⁷ ». Dans le témoignage cité plus haut, il était question de la confiance qui ne serait pas illimitée. Cette confiance ne serait pas donnée d'office (ou du moins, pas toujours ou pas tout de suite), mais aussi, elle peut être dure voire impossible à acquérir. Il s'agit de tenir compte de cette progressivité de la relation qui s'établit, ou de son impossibilité, ou de l'alternance entre les états différents ou divergents, pour pouvoir analyser au plus juste le rapport qui s'établit avec le monde. De la qualité et de l'intensité de cette relation avec autrui dépendra également l'expérience qui est vécue par chacun. J'en ai pu faire l'expérience dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches ». Il peut y avoir des difficultés, des réticences, de la peur. Cette relation qui permet une expérience ouverte et attentive avec ce qui nous entoure et avec autrui, est parsemée d'intensités différentes et de réajustements, autant de la part du guide que du guidé. Les autres termes que cette participante utilise pointent la manière dont nous nous retrouvons en rapport avec une autre personne (dans le sens du guide au guidé) :

« Pour moi, être guide a une forte implication sociale. Quand tu prends la main de quelqu'un et tu le demandes de fermer les yeux, un accord se fait et la personne se met en confiance. Ce n'est pas une confiance illimitée, mais quand tu marches avec la personne c'est quelque chose qui se développe, et le lien se crée. Cela m'a frappée de découvrir à quel point cela peut être intime. Certaines personnes disent qu'ils l'ont ressenti comme un secret. A la fin du parcours, je sentais presque comme si je connaissais déjà la personne que je guidais⁷⁹⁸ ».

La guide parle alors de la progressivité du lien qui s'instaure avec la personne qu'elle guide. C'est une confiance, de par le fait de se confier, les yeux fermés, à autrui, et marcher avec lui. C'est ce premier niveau, social, un « accord », comme elle l'appelle. Il semblerait que le mot « accord » convient pour désigner ce premier degré de relation – avant de commencer à expérimenter, le participant s'autorise à se confier à autrui, c'est un acte intentionnel. Puis, il y aurait alors un second degré de ce rapport qui s'instaure dans la présence à deux, entre les deux, qu'il serait possible d'apparenter à ce qu'Hubert Godard a appelé « le troisième corps ». Il explique ce terme de la manière suivante : la première altérité s'effectue en amont à l'intérieur de nous (comme nous l'avions vu, c'est une fonction phorique, dissociée du sens de la gravité) et qui permet d'accueillir l'autre. Le troisième corps commence à se former par la main (« offrir son bras », faire le premier détachement qui est dans son propre corps, selon Godard) que

⁷⁹⁷ « Faire l'expérience sensible de la ville (presque sans les yeux) », entretien avec Myriam Lefkowitz par Marie Richeux, émission *Les Nouvelles Vagues*, France Culture, mis en ligne le 05 février 2015, accédé via <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/l'experience-45-faire-l'experience-sensible-de-la-ville-presque-sans>, consulté le 16 février 2018.

⁷⁹⁸ Riou-Djukic, L., « Walk, Hands, Eyes. My experience as a guide », *op. cit.*, traduction de l'auteure.

nous donnons à autrui, sans pour autant nous fondre avec lui⁷⁹⁹. Puis, par la relation gravitaire et les réorganisations dans notre attitude, proprioception et schéma postural, le contact entre les deux mains, ou entre l'épaule du guidé et la main du guide dans le cas de « Walk, Hand, Eyes », une relation se crée. Hubert Godard remarque : « Donc, je détache quelque chose en moi, et le fait d'aller vers l'autre avec mon détachement va le faire faire le même détachement [...]. On continue d'être deux, mais il y a un tiers qui apparaît⁸⁰⁰ ». Le troisième corps désigne ainsi l'espace transversal entre deux personnes qui ne se limite pas aux contours des corps et se caractérise par un échange, par un partage des territoires internes. Dans son entretien avec Marie Richeux dans l'émission *Les Nouvelles Vagues* sur la radio France Culture, Myriam Lefkowitz insiste sur la relation à l'autre comme étant fondamentale à la formation du rapport attentif à l'espace :

« [...] ça passe par cette relation très spécifique, silencieuse de peau à peau avec quelqu'un, de variations très légères et subtiles de rythmes, et c'est cette relation en fait qui me tient et qui me permet d'aller découvrir, fouiller. C'est vraiment une idée qu'il y aurait des strates à l'intérieur desquelles on fouille dans une ville. Mais si un autre n'est pas là, je crois que je n'ai pas autant d'attention à l'environnement que je traverse. Je pense que c'est vraiment la relation qui produit ce mode d'attention particulier⁸⁰¹ ».

Plusieurs dimensions sont à relever. Il s'agit du processus de formation de l'attention à l'espace qui serait uniquement possible par le rapport que nous entretenons avec autrui, que ce soit guide ou guidé, un rapport qui s'établit dans un échange renouvelé et réciproque. Ce ne serait pas un accord univoque, cette relation s'établit en progression, par la mise en confiance et, pour reprendre le terme de Tim Ingold, en « correspondance » corporelle, kinesthésique et sensorielle soumise à des variations d'ordre divers (gravitaire, proprioceptif, relationnel, imaginaire), toujours en lien avec autrui et avec l'environnement traversé. Si nous nous confions à notre guide, cet autre que nous avons à nos côtés qui n'est pas un simple observateur qui nous surveille, mais quelqu'un qui est là, qui nous sert d'appui, nous nous tenons à lui, touchons sa peau, sentons sa force ou sa douceur, sa respiration, son rythme. La notion du toucher est une des notions phares qui définissent l'expérience vécue pendant la promenade : « On s'adresse à la peau comme une toile qui viendrait créer la relation. [...] Elle est intersubjective, cette relation. La peau n'est plus une limite, mais devient une espèce de

⁷⁹⁹ « Fond/figure : entretien avec Hubert Godard », « 3/6. L'altérité dans le corps propre : les chiasmes », *op. cit.*, 07.05 – 07.35.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, 08.35 – 09.00.

⁸⁰¹ « Faire l'expérience sensible de la ville (presque sans les yeux) », entretien avec Myriam Lefkowitz par Marie Richeux, *op. cit.*

lieu poreux, c'est très-très poreux⁸⁰² », dit Myriam Lefkowitz. Pour la chorégraphe la relation entre deux personnes dépasse ainsi les limites de chaque corps, voire, elle devient un « lieu ». La métaphore de la toile intensifie ce supposé – aérienne et concrète en même temps, la toile vient souligner la relation en premier lieu corporelle entre deux personnes. À travers la relation touché/touchant avec le guide, le sujet semble entrer en contact avec le monde qu'il traverse. La notion de tactilité dépasse les limites de la peau et englobe le corps entier en mouvement qui dialogue avec autrui. Cette relation est à double sens. Le guide partage quelque chose avec le guidé, quelque chose d'ordre gravitaire, corporel et sensoriel, une présence, ce qui permet au guidé à son tour de s'ouvrir à l'espace par une ouverture à autrui :

« Donc, ce qu'on vient faire c'est associer le centre de la cage à l'extrémité du bout des doigts, et on dessine cet espace sur le corps du receveur-spectateur, mais aussi sur le nôtre. Donc, c'est une main qui tisse une toile pendant l'heure et qui vient aussi sans arrêt signaler notre présence, mais aussi en fait dessiner la présence en peau de l'autre. Donc, je crois que ce qui crée la possibilité d'y aller les yeux fermés, c'est qu'on a un support incroyable qui est cette enveloppe créée par le guide⁸⁰³ ».

« Faire dessiner la présence en peau de l'autre » renverrait à la notion de troisième corps godardien mentionnée tout à l'heure. Une différence est à souligner, car Hubert Godard base sa réflexion sur l'idée de l'altérité qui est tout d'abord acquise dans la fonction phorique (donc, une altérité dans son propre corps d'abord, avant d'insister sur la relation). Chez Myriam Lefkowitz, la réflexion s'articule autour de la peau comme première interface du rapport qui peut s'instaurer entre deux personnes. Par la peau, nous venons affecter une autre personne corporellement et sensoriellement, mais aussi, nous accueillons une partie de l'autre en nous, toujours à travers ce contact autant tangible qu'imaginaire (je poursuivrai avec les exemples). La chorégraphe ajoute par la suite : « On n'invente pas la peau. On la signale comme espace de la relation⁸⁰⁴ », en soulignant ainsi une des prémices de l'expérience à vivre avec autrui qui ne viendrait pas s'ajouter de l'extérieur, mais qui se révèle en relation.

Cette présence tactile et attentive d'autrui suggère une possibilité de se rendre disponible à ce qui va arriver. Sans que le mot « disponibilité » soit prononcé, il y a les indications dans le déploiement de l'expérience. Myriam Lefkowitz parle de l'état de vulnérabilité qui est susceptible d'émerger chez le guidé comme « quelque chose qui

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ *Ibid.*

flotte⁸⁰⁵ », qui ne serait pas une envie de contrôler son trajet et la façon de parcourir l'espace ce qui se traduirait dans l'état de corps du guidé. Elle utilise le concept d'une « suspension de l'intention⁸⁰⁶ » qui permettraient « d'autres manières d'être réveillé⁸⁰⁷ ». Dans le premier chapitre j'ai réfléchi sur le processus de la disponibilité en tant qu'un état non-intentionnel qui émerge dans la capacité des muscles à se détendre, s'étirer, et celle du corps de prendre ses appuis et d'établir un contact avec le sol et la gravité de façon progressive et non-commandée. La tonicité travaille alors dans un échange constant entre les processus internes au corps et la relation que le sujet établit avec l'extérieur. Dans cet échange apparaît la disponibilité qui se traduit par les réarrangements proprioceptifs, posturaux et corporels. Il est possible de suggérer ainsi que, sans utiliser directement le terme de disponibilité, cet état fasse partie intégrante de la réflexion sur la notion d'attention dans le cadre du projet « Walk, Hands, Eyes ». Cela se confirme par la description de l'expérience vécue de ses participants. Julie Perrin mentionne également le lien entre le refus de l'intention, l'attention et potentiellement la disponibilité qui apparaît : « Myriam Lefkowitz insiste à cet égard sur le passage de l'intention à l'attention : s'éloigner du modèle du but à atteindre permet que l'activité musculaire, le tonus, se calme profondément⁸⁰⁸ ». La chercheuse en danse n'emploie pas le terme « disponibilité », mais son analyse de l'activité musculaire et tonique qui « se calme profondément » laisse suggérer un tel processus.

Par ailleurs, Julie Perrin qui a elle-même participé à une des éditions du projet à Aubervilliers, décrit les changements d'ordre gravitaire et proprioceptif, le réajustement de repères et la requalification des orientations qui se développent et attestent d'un déploiement d'un état de corps modifié qui se rapproche de celui de la disponibilité et qui transforme la relation qu'elle a avec l'espace traversé :

« Le pied s'assure de son support, car l'équilibre est en jeu. Un nouveau rapport pondéral s'instaure, par ce travail du pied. Je pèse sur le sol, tandis que mon ouïe se tend et que s'éveillent les zones en contact avec Myriam : ce sont là les nouveaux modes d'orientation qui me permettent de cheminer, c'est-à-dire de tenir debout et de m'orienter. Je marche lentement d'abord, pour goûter cette exploration des supports. C'est une découverte des matériaux, de leur résonance aussi⁸⁰⁹ ».

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ Perrin, J., « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », *op. cit.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

Si la relation avec le guide constitue le fondement d'une disponibilité et d'une attention renouvelée à son propre corps en mouvement et aux façons d'être présent avec autrui, elle change sans cesse les manières d'être présent à l'espace. Les intensités du rapport, les distances entre le guide et le guidé, les formes du mouvement à deux, influent sans cesse sur la manière dont le guidé se meut avec ce qui l'entoure. Au croisement de la disponibilité et de l'attention surgit non seulement un rapport renouvelé à son corps propre, mais aussi à son corps en mouvement avec l'espace :

« La richesse de l'échange d'informations tactiles et proxémiques d'une part et l'activité proprioceptive augmentée par la privation de la vue d'autre part, orientent le guidé vers tout un imaginaire attaché à ce qui se joue dans cette relation. Le guidé est sollicité à l'endroit de son enveloppe corporelle (zones de contact avec le guide), de la modulation de son organisation gravitaire (en fonction des indications données par l'autre), de son acuité sensorielle modifiée (autre que visuelle). Autrement dit, ce qui l'entourne et constitue son monde, c'est pour une bonne part ce rapport mouvant au guide⁸¹⁰ ».

La présence du binôme vient constamment signaler un lieu de changement en permettant une ouverture et transformation sur le plan corporel, gravitaire, sensoriel et imaginaire. La relation qui s'instaure avec le partenaire transgresse les limites, poreuses, du binôme pour caractériser un mode de présence au monde qui n'est pas fixe, mais évolutif et changeant par le biais des qualités, formes et intensités variables de cette relation. Ne serait-il pas à ce moment-là, où une présente ouverte s'installe, où l'appui sur autrui se conçoit comme un prolongement de son propre mouvement, qu'une possibilité du regard aveugle comme faisant partie de cet état peut être envisagée ? C'est aussi le terme que Myriam Lefkowitz utilise elle-même en expliquant son intérêt de proposer une expérience les yeux fermés⁸¹¹. Elle parle du fait de s'éloigner de la fonction d'identification pour avoir une autre approche de l'expérience avec l'espace qui pourrait être de l'ordre du regard aveugle. En marchant les yeux fermés, si une transformation a eu lieu, si l'état de disponibilité est acquis, la personne s'oriente autrement, ne s'agrippe pas aux choses ou au sol, mais laisse l'environnement, qui inclut aussi les autres, faire pleinement partie de son expérience. C'est quelque chose que m'est arrivé lors du projet « Toile d'écoute ». Si notre état corporel, gravitaire et relationnel peut à un moment donné devenir tel, dès lors, il ne serait pas possible, voire semblerait incongru, de dissocier les états corporels qui adviennent, la présence d'autrui et la façon dont l'espace environnant devient partie et se manifeste dans l'expérience vécue. C'est ce point de vue que soutient Julie Perrin :

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ « Faire l'expérience sensible de la ville (presque sans les yeux) », entretien avec Myriam Lefkowitz par Marie Richeux, *op. cit.*

« Le déplacement se met au service d'une expérimentation sensible et la façon dont je marche module ma perception de l'environnement et réciproquement. De cette intrication précise, il est difficile de rendre compte, sinon de dire que l'attention propre à ma façon de marcher va singulièrement se suspendre pour laisser place à la perception de l'environnement⁸¹² ».

Cette analyse de l'expérience vécue au sein du projet « Walk, Hands, Eyes » peut être mise en parallèle avec celle relevée et décrite dans le cadre de deux éditions du projet « Les Promenades Blanches ». Elle confirme, entre autres, la nature située de celle-ci et la dissociation impossible entre l'expérience vécue du participant et les qualités de l'espace. Par ailleurs, comme j'ai déjà mentionné, l'expérience du participant de ces projets, que ce soit « Walk, Hands, Eyes » ou « Les Promenades Blanches » semble se déployer de manière à permettre de parler de « correspondance » telle que cette notion a été traitée par l'anthropologue Tim Ingold. La correspondance qui peut se comprendre comme un processus de communication entre le sujet et le monde, dans une perspective dynamique et ouverte, qui ne fige pas le sujet mais rend possible une transformation. Myriam Lefkowitz mentionne la notion du tissage – quelque chose qui se tisse progressivement entre deux personnes qui marchent ensemble, par le contact tactile, par la peau, par le rapport gravitaire, en mouvement, et puis entre ce binôme et l'environnement. Cette posture renvoie à un point de vue fondamental de la philosophie de Tim Ingold sur lequel je souhaite m'attarder afin d'approfondir l'analyse du projet et du rapport au monde qui s'établit dans le cadre de celui-ci.

5.3.6. Tisser un lien avec autrui

Dans un débat avec l'anthropologue Philippe Descola Tim Ingold présente une vision du monde et des rapports qui s'y forment comme un processus de développement où l'être humain est un sujet toujours en devenir :

« [...] nous pouvons donc comparer la vie à quelque chose qui suivrait des lignes, des cheminements. Si je parle de lignes ou de tramage, c'est parce qu'un tramage n'est pas une série de points interconnectés, mais une série de lignes qui se mélangent les unes aux autres. [...] il s'agirait de montrer qu'ainsi, la composition du monde est un processus continu. Ce n'est pas une composition achevée, mais un perpétuel développement. En d'autres termes, composer le monde n'est pas représenter la vie telle qu'elle préexisterait, mais faire advenir la vie telle qu'elle se développe. Si tout était complètement interconnecté – comme dans un réseau - il n'y aurait pas de place pour le mouvement ni pour le développement. Vivre, croître, faire partie d'une société :

⁸¹² Perrin, J., « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », *op. cit.*

tout cela peut se perpétuer parce qu'il y a, dans le tramage des existences, des embranchements laissés libres, des chemins inexplorés »⁸¹³.

Il y a plusieurs choses dans cette citation. Il y a un accent sur la notion du mouvement, comme, pour Ingold, un développement n'est pas possible sans qu'il y ait un mouvement. Cette pensée propose une ouverture au monde, dans son aspect non-figé, dans les relations entre les choses et les êtres. Il ne s'agit pas de voir le monde comme un objet achevé, mais comme une entité en constant changement, en devenir. Les liens s'établissent entre les personnes et les choses du monde qui attestent des transformations, et c'est dans ce tramage toujours renouvelé qu'il importe de considérer une expérience vivante. Dans son ouvrage *The Making. Anthropology, archaeology, art and architecture* Tim Ingold parle de l'existence des matières, plutôt que des objets, dans le monde. La manière dont les choses interagissent, ne serait pas « une imposition d'une forme préconçue sur une substance matérielle brute, mais le fait de se joindre avec le potentiel immanent du monde du devenir. Dans un monde phénoménologique chaque matériau est un tel devenir, une apparition⁸¹⁴ ». Pour l'anthropologue, il y a continuellement les allers-retours entre les choses, et la vie même serait « un entremêlement qui n'est pas formé pas des points reliés entre eux, mais par des lignes entrecroisées. Il ne s'agit pas d'un réseau, mais d'un maillage »⁸¹⁵. Cette métaphore est éloquente dans le cas du projet « Walk, Hands, Eyes », comme je viens de l'indiquer, et par extension dans le projet « Toile d'écoute ».

La relation qui se forme en binôme et entre le binôme et le monde environnant dans « Walk, Hands, Eyes » peut attester de ce maillage permanent qui redéfinit les contours des corps et les limites de présence. En étant ouverts et attentifs, nous laissons autant autrui faire partie de notre état de corps que nous devenons perméables à ce qui nous entoure, et vice versa. Notre mouvement dans l'espace signale sans cesse la nature toujours actualisée de ce rapport, suggérant ainsi la « correspondance » – les deux personnes correspondent, tout en étant en correspondance avec le monde. Par le contact tactile, les yeux fermés, une co-présence se forme entre deux personnes, sans hiérarchie et sans préconception quelconque, ce qui permettrait, à son tour, un rapport avec le monde environnant qui ne vient pas comme une donnée préalable, mais comme un milieu malléable, fluide, instable. En vue de ce qui a été dit sur le projet « Walk, Hands,

⁸¹³ « Être au monde. Quelle expérience commune. Philippe Descola et Tim Ingold », débat présenté par Michel Lussault, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 38-39.

⁸¹⁴ Ingold, T., *The Making. Anthropology, archeology, art and architecture*, op. cit., p. 31.

⁸¹⁵ Ingold, T., « La vie dans un monde sans objets », dans *Perspective*, N° 1, Paris, INHA, 2016, mis en ligne le 31 décembre 2017, accédé via <http://journals.openedition.org/perspective/6255>, consulté le 16 mars 2018.

Eyes », une citation de Tim Ingold, en lien avec la notion de « correspondance », peut être convoquée :

« Le voyageur itinérant adapte constamment son mouvement – son orientation et son rythme – à ce qu’il perçoit de l’environnement et train de se découvrir sur son chemin. Il observe, écoute, et ressent ce qui se passe, tout son corps est sur le qui-vive, attentif aux innombrables indices qui, à tout moment, peuvent l’inciter à modifier sa position⁸¹⁶ ».

Cette relation dynamique semble être au cœur de tous les projets de mon corpus, comme nous avons pu le voir à travers leur analyse dans le chapitre précédent. Dans le cas de marche en binôme, comme dans les projets de Myriam Lefkowitz ou « Les Promenades Blanches », sa nature située est accentuée par la présence du partenaire.

5.3.7. Comment écouter autrui ? Expérimentation du projet « Toile d’écoute »

Si j’ai exposé ici les prémices, la composition et les soubassements expérientiels et relationnels du projet « Walk, Hands, Eyes : a City », sa version que j’ai expérimentée à Pantin s’inspire largement de la trame de ce protocole, mais ne lui est pas identique. « Toile d’écoute » était en deux parties qui pourraient toutefois se caractériser comme relevant du même flux et se positionner en continuité. Pendant la première partie de l’expérience, nous nous sommes répartis en binômes dans un des studios du CND à Pantin, et, guidés par la chorégraphe, nous avons exécutés un certain nombre d’exercices corporels à deux, avant de procéder, en mêmes binômes, à la promenade dans le milieu urbain, dans le quartier autour du CND.

Dans le studio, comme dans la ville, chacun a eu la possibilité d’être d’abord le guide et ensuite le guidé, ou vice versa. Les exercices en studio se présentaient comme des outils qui nous permettaient d’abord de se mettre en accord avec notre binôme, et ensuite de nous orienter en ville. En ce qui concerne l’apport méthodologique, ces exercices et cette expérience nous ont permis de nous rapprocher de la compréhension de ce qui se produit, plus précisément, entre deux personnes reliées par l’expérience proposée, ce qui remettrait en question les modes d’être à autrui et les manières de percevoir ou construire l’espace autour de nous.

Un des aspects de l’expérience commun à deux versions du projet, l’originale et celle pratiquée à Pantin, est le fait d’avoir les yeux fermés. Au début de l’expérience en studio, Myriam Lefkowitz a expliqué son choix. Dans son parcours de danseuse, ainsi

⁸¹⁶ Ingold, T., *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 105.

que de manière générale, cette pratique est passée par des stades suivants : œil, toucher et ensuite écoute. Elle a choisi de concevoir un projet où ce que nous ne voyons pas, passe à travers la relation avec le guide, par le toucher, par l'écoute, par l'odorat, par l'espace, par les autres. Comme elle l'a souligné dans son introduction dans le studio avec nous, ces exercices servent à « augmenter ce qui est déjà là »⁸¹⁷.

Dans l'expérience qui a été vécue dans le cadre du projet « Toile d'écoute » il y aurait une convergence de deux strates qui constituent son expérience intégrale. Il s'agit d'abord du stade préliminaire à la déambulation en binôme en ville. Les exercices proposés par la chorégraphe dans le studio du CND permettent d'envisager la seconde phase du projet qui va se dérouler en ville, en l'absence de la chorégraphe cette fois-ci. À ce stade, l'artiste parle, explique les interactions corporelles proposées, parfois vient elle-même s'infiltrer, avoir contact avec les corps des autres. Il s'agit d'une série d'exercices progressifs qui commencent par une exploration très légère, par un toucher presque aérien sur le front d'une autre personne, pour passer ensuite à une présence de plus en plus tangible : malaxer le corps de l'autre ; la marche douce qui se transforme en course, parfois évitant, parfois se heurtant contre les autres binômes, toujours liés, sans jamais se séparer l'un de l'autre.

Quand j'ai demandé à mon partenaire, Gilles Malatray⁸¹⁸, ce que les exercices dans le studio ont impliqué pour lui, sa réponse s'est portée sur l'aspect progressif de l'expérience, et sur l'ouverture qu'on acquiert pas à pas envers l'autre, sous le guidage de quelqu'un qui a une certaine compétence : « La mise en confiance préalable a été pour moi un temps très fort de cet atelier. Sans ce préalable, jamais je n'aurais été aussi impliqué dans le parcours qui a suivi. Et cela me questionne encore au quotidien dans mes démarches professionnelles voire mes relations à autrui⁸¹⁹ ». Les exercices proposés dans le studio ont contribué à la mise en confiance du participant comme une condition nécessaire de ce qui a été vécu par la suite en ville. La relation à autrui est indiquée comme une des caractéristiques fondatrices de l'expérience, mais aussi comme un endroit d'interrogation et de réflexion, en son aval. Il semblerait également qu'au-delà de l'aspect de binôme, Gilles Malatray évoque le processus de mise en confiance comme l'entrée progressive dans un état corporel et sensoriel, qui ne serait pas détaché de la présence d'autrui (binôme), des autres (les autres participants dans le studio), et

⁸¹⁷ Discours de la chorégraphe précédant les exercices dans le studio, Pantin, le 13 janvier 2018.

⁸¹⁸ Gilles Malatray est un artiste sonore. Il met en place des parcours audio-sensibles, et porte son attention à l'écoute des paysages (urbains, naturels ou autres), et à la composition de l'environnement sonore. Source : <https://desartsonnantsbis.com/gilles-malatray-desartsonnants-cest-qui-cest-quoi/>, consulté le 14 avril 2023.

⁸¹⁹ Entretien avec Gilles Malatray, le 21 mars 2018, inédit.

aussi du fait d'avoir un protocole élaboré. Ainsi, le croisement s'effectue entre ce « préalable » fourni par le protocole et se déployant en studio, et le vécu du parcours improvisé dans l'immédiateté avec le même binôme dans le quartier sans le suivi par l'artiste. Il paraît aussi que dans ce croisement la notion de disponibilité, telle que je l'ai théorisée aussi en lien avec le projet « Walk, Hands, Eyes », peut être située à l'endroit de la tension entre le protocole proposé en studio et l'expérience telle qu'elle émerge, point que j'ai également questionné dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches » et d'autres projets principaux de mon corpus. Une différence est toutefois à souligner dans ce cas précis. Dans le cas du projet « Toile d'écoute » deux protocoles convergent. L'un est dirigé par la chorégraphe dans le studio en préparant au parcours en ville, mais aussi à la présence avec autrui. Le deuxième s'invente au gré du cheminement à deux dans le quartier, il semble souvent intuitif, immédiat, ou en tout cas, n'est pas déterminé par la connaissance des lieux. Les états de corps et les réarrangements corporels et sensori-moteurs soutenus par les processus de disponibilité et d'attention accrue à son propre corps en mouvement et au partage avec le binôme tels qu'ils arrivent en studio semblent favoriser la conception même du protocole en marchant en ville. En ayant eu ce stade préparatoire de connaissance d'autrui, un certain « troisième corps » godardien se formerait (du moins, cette possibilité ne peut pas être écartée, même si elle est difficilement identifiable après coup), et renforcerait notre disponibilité et ouverture à l'espace, par le fait d'être avec autrui. En revenant sur ma propre expérience dans le studio j'ai questionné les raisons de la transformation gravitaire, sensorielle, corporelle et relationnelle que j'ai vécue :

« Pendant ces exercices, je me rends disponible à mon partenaire – par le toucher, par le mouvement, par la marche. Est-ce que c'est comme ça parce que cela fait partie du protocole ? Quel est le moment quand la confiance corporelle, imaginaire, kinesthésique, s'instaure ? Cette disponibilité ne serait pas là comme quelque chose de déjà acquis. Et d'ailleurs, je me sens m'ouvrir à cette expérience par mon corps et par mon état d'esprit. Lors des exercices, avec les yeux fermés, il y a les moments où je me déconnecte des paroles de l'artiste, pour vivre cette relation entre. En ayant conscience de ma position, des appuis que je prends au sol, tout mon corps se prête à l'air, comme si je m'envolais, à l'espace autour. Je me sens plus haute que je suis (du fait de me tenir droit ?). Et quand on marche dans le studio je pense moins à mes pieds, mais plutôt à comment je me relie, par ce trajet qu'on fait, à mon partenaire et aux autres dans la salle⁸²⁰ ».

Dans cette description d'un changement progressif de mon état de corps il y a une insistance sur sa nature tout d'abord gravitaire et relationnelle : en prenant mes appuis, menée par mon partenaire, je me verticalise autrement, mes épaules s'ouvrent, la

⁸²⁰ Mon récit du projet « Toile d'écoute », Pantin, le 13 janvier 2018.

qualité de mon contact avec le sol modifie mon axe vertical. Je parlerais de ce qu'Odile Rouquet a appelé « allongement de la colonne », ou ce qu'Hubert Godard a désigné comme « autograndissement ». Je parle du sentiment d'envol, en pointant ainsi à mon mouvement dynamique entre la terre et le ciel, qui devient possible dans la relation et qui modifie mon vécu de l'espace autour. Ce changement amène d'autres réajustements corporels et sensori-moteurs qui accompagnent mon mouvement avec autrui et dans l'espace. De façon implicite, le protocole dans le studio contribue au développement de cet état. Si la présence de la chorégraphe s'estompe parfois derrière une relation plus assumée et ouverte avec son partenaire, elle reste tangible comme un accompagnement doux et non-intrusif qui donne une direction et une orientation à l'expérience émergente et partagée.

Le lien entre le protocole et la relation qui se développe et évolue tout en faisant évoluer l'état de corps est expressément souligné par Gilles Malatray : « J'ai découvert à quel point, par le contact physique progressif, savamment construit et dirigé, une confiance et une complicité s'installaient. À quel point elles allaient donner plus de densité, plus de corps (dans tous les sens du terme) au parcours urbain qui suivait cette mise en condition, cette mise en réceptivité élargie⁸²¹ ». Encore une fois, la notion de relation qui se construit et évolue avec la présence d'autrui, est indiquée comme un processus crucial qui précède et façonne ce qui sera vécu pendant la promenade à deux en ville et la manière dont l'espace traversé entrera dans le champ de l'expérience vécue sur la durée.

En ce qui concerne la deuxième partie de l'expérience, les consignes sont assez simples, de premier abord, sur le plan formel : une personne ferme les yeux, l'autre la guide en la tenant par le coude ou par l'épaule, dans la ville de Pantin aux alentours du CND, puis les rôles changent. Le tout d'une durée de 15-20 minutes pour chacun. Myriam propose de faire découvrir à son partenaire les éléments de l'environnement en ouvrant à des moments choisis les yeux pour un court moment (par voie d'indication « ouvre/ferme »), telles des images instantanées, qui ne seraient toutefois pas une indication brusque, mais qui s'inséreraient dans le flux continu, qui relèveraient de la même temporalité.

Pour revenir à ce que je viens de relever concernant le lien entre le protocole proposé et le vécu de la promenade à deux par la suite, Gilles Malatray, comme en confirmation de mon hypothèse, insiste sur l'importance du protocole construit qui assure le caractère progressif des expériences proposées en studio tout en mettant des

⁸²¹ Entretien avec Gilles Malatray, *op. cit.*

fondations à ce qui suivra (sans que nous sachions davantage comment cette expérience va se dérouler, une fois sortis en ville). Cette relation à autrui est non seulement pensée comme progressive par le protocole (comme déjà indiqué, il y a une progression dans les exercices en studio, en commençant par une mise en mouvement douce au début pour passer aux exercices qui impliquent davantage dans un contact rapproché et plus dynamique avec son partenaire), mais évolue progressivement aussi, par étapes, dans la co-présence avec l'autre et le groupe aussi. Pour désigner cette relation, les termes de « confiance » et de « complicité » sont employés par Gilles Malatray. Si nous avons vu que la notion de confiance revient à plusieurs reprises dans l'analyse de l'expérience de binôme, c'est surtout pertinent de voir apparaître le terme de « complicité ». Un complice est quelqu'un « qui manifeste un accord secret⁸²² », ce qui dans ce cas entendrait le fait d'instaurer le lien corporel et sensori-moteur avec autrui de manière non-intentionnelle (je ne m'oblige pas, mais quelque chose se développe) et aussi silencieuse, non-verbale. Le témoignage de la guide de projet « Walk, Hands, Eyes » à Plymouth cité précédemment dans cette sous-partie, comme pour faire un parallèle, révèle quelque chose de l'ordre de secret qui s'établit entre le guide et le guidé, par ce qu'ils partagent entre eux. Il paraît que le terme de « complicité » peut se référer à cette hypothèse. Les notions de « mise en condition », « mise en réceptivité » mentionnées par Gilles Malatray semblent refléter l'arrivée progressive de l'état de disponibilité et des processus corporels, sensori-moteurs et relationnels qui se forment avec le binôme.

Comme pour faire suite à cette hypothèse, Gilles Malatray utilise le terme d'« abandon ». Ceci pourrait également se rapprocher du processus de la disponibilité qui émerge en relation : « Une forme d'abandon corporel inhabituel et très plaisant pour moi qui ai plus l'habitude de guider que d'être emmené⁸²³ », un abandon notamment possible par la présence d'autrui. L'utilisation de la notion d'habitude dans ce cadre-là est pertinente. En vue de l'approche de cette notion que j'ai proposée dans le chapitre précédent, c'est sa nature dynamique et transitionnelle se situant entre mémoire corporelle et actualisation, renouvellement au présent, qui doit être mise en avant. Dans un autre morceau de l'entretien, Gilles Malatray revient à cette notion : « Malgré ma déjà longue habitude de me promener en ville, de l'écouter et d'y emmener du public, je n'aurais jamais été aussi réceptif, ou pas de la même façon, à cette appréhension urbaine partagée⁸²⁴ ». Ainsi, il semble possible de parler de quelque chose qui s'actualise dans

⁸²² Définition du dictionnaire CNRTL, accès via <https://www.cnrtl.fr/definition/complice>.

⁸²³ Entretien avec Gilles Malatray, *op. cit.*

⁸²⁴ *Ibid.*

l'expérience, tout en s'appuyant sur ce qui existe déjà. Gilles Malatray emploie le terme « réceptif » pour désigner la qualité de l'expérience qu'il a eue lors du projet « Toile d'écoute », tout en faisant la différence avec sa pratique habituelle de la ville. Comme cela a été discuté par Tim Ingold, l'habitude indique que nous ne faisons pas l'impasse sur notre mémoire corporelle ou habitudes perceptives, mais dans la situation actuelle de l'expérience elles se retrouvent interrogées et renouvelées, ainsi en insistant sur l'habitude comme sur une entité non-figée et changeante. Dans le cas de « Toile d'écoute », comme dans le cas du projet « Les Promenades Blanches », la présence en binôme semble donner une coloration spécifique à cette actualisation. Dans ce sens-là, le terme de réceptivité est aussi intéressant parce qu'il permet de questionner la dimension attentionnelle de l'expérience vécue, tout en requestionnant les habitudes sensori-motrices et perceptives. Par exemple, en parlant de l'expérience de la promenade dans le quartier autour du CND à Pantin, Gilles Malatray explique la déconstruction progressive d'une certaine manière de porter attention aux choses pour devenir attentif. En soulignant « [...] la richesse et la diversité de ressentis⁸²⁵ » mon partenaire de binôme indique que « [...] par habitude j'ai eu tendance, tout au moins au début, à focaliser mon attention sur les ambiances sonores⁸²⁶ ». Puis, dans la durée, d'autres éléments d'expérience vécue en dialogue avec l'espace et en présence avec autrui ont émergé : « beaucoup de souvenirs multisensoriels, kinesthésiques, synesthésies...⁸²⁷ ». La focalisation laisse place à la disponibilité et l'attention, à une présence ouverte à l'espace environnant. Une transition s'effectue entre ce qui est voulu, forcé (attention aux ambiances sonores) et l'ouverture progressive à l'espace parcouru dans la multitude de ces qualités, intensités et sollicitations. Gilles Malatray poursuit sur cette idée en développant les qualités de son champ d'expérience : « J'ai également ressenti, au bout d'un moment, des différences de lumière, même les yeux fermés, associées à des différences de chaleur, des courants d'air sur les mains et le visage, des odeurs, des matières et reliefs sous les pieds...⁸²⁸ ». Ainsi, l'expérience vécue dans sa durée obtient une épaisseur et une densité, et engage le corps au niveau proprioceptif, sensoriel et kinesthésique.

Gilles Malatray indique l'importance de la présence du binôme qui semble atténuer les éléments dérangeants de l'expérience. Il évoque le terme de « désorientation » :

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*

« Une "déroute" ou désorientation quasi permanente s'est installée (en tant que guidé), à la fois parfois un brin inquiétant et enthousiasmant, une joie aventureuse d'être "livré" à une aventure partagée, à un guide provisoire, des moments forts (paroles de personnes croisées), une impression bienveillante d'être "sous la protection de"⁸²⁹ ».

En s'attardant sur la nature de la relation avec son guide, Gilles Malatray évoque la dimension d'adresse à autrui, voire de sa prise en charge, qui pallie les éventuelles difficultés d'ordre corporel, sensoriel et situé. C'est notamment le sens de la phrase « sous la protection de » qui me fait envisager une telle hypothèse et qui suggère qu'il peut y avoir des éléments du monde environnant qui demandent une telle « protection ». La présence du guide s'avère ainsi primordiale dans notre expérience telle qu'elle évolue. Gilles Malatray qualifie cette relation de « rassurante, jamais intrusive, ou injonctive, plutôt comme une bienveillance⁸³⁰ », en désignant le guide comme « quelqu'un qui aurait envie de me faire partager ses approches sensorielles de la ville, de SA ville⁸³¹ », faisant preuve d'« une forme de complicité temporaire, d'échange physique, kinesthésique, sensible⁸³² ». La présence en binôme et les manières de guider posent une question : Comment être là pour autrui, et avec autrui, sans pour autant que notre présence soit imposée ? Si je pense cet aspect dans le cadre du projet « Toile d'écoute », cette interrogation est légitime dans ce sens-là pour les autres projets de mon corpus, sous les modalités variables d'un projet à l'autre. La relation du guide-guidé pose cette question de façon tout à fait directe – tenir quelqu'un, le guider, non pas diriger, mais construire une dynamique partagée et évolutive.

Je souhaite revenir à l'hypothèse que j'ai posée en début de ce chapitre, notamment, celle sur le mouvement commun. À ce stade d'analyse de deux projets, il me semble que l'expérience du binôme telle qu'elle se développe dans le projet « Toile d'écoute » et telle qu'elle peut se rapprocher de celle vécue dans « Les Promenades Blanches » permet d'être au cœur de la définition du mouvement commun tel que je l'ai proposé, à l'échelle de deux personnes marchant ensemble. Tout d'abord, il s'agit de la façon d'un partage qui s'établit par la relation gravitaire. Les états corporels et sensoriels, les processus de disponibilité et d'attention, les réajustements gravitaires, proprioceptifs et kinesthésiques qui apparaissent et évoluent sur la durée de la promenade, ne sont tels que par le biais d'une relation non-hiérarchisée et dynamique avec autrui. Nous revenons ainsi à la première définition du commun proposée par

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Ibid.*

Marie Bardet – « danser ensemble/marcher ensemble ». Cette marche, ce mouvement ensemble n'est toutefois pas homogène – nous ne marchons pas à l'unisson avec autrui, mais notre relation et les façons de se mouvoir ensemble s'installent dans la durée, tout en faisant preuve de différences et de variations – « danser comme/marcher comme », en revenant ainsi à la deuxième définition du commun selon Marie Bardet. Si la confiance et la complicité s'obtiennent au cours de la promenade, l'expérience n'est pas identique pour le guide et le guidé. L'un et l'autre voient leurs manières de s'adresser à autrui évoluer et s'ajuster au gré du chemin, dans une relation réciproque et en dialogue avec l'environnement traversé. Les paroles recueillies, ainsi que le témoignage de la chorégraphe elle-même laissent entrevoir cette évolutivité. Toutefois, ce qui émerge en binôme atteste d'un partage et d'une écoute, d'une attention portée autant à son corps en mouvement qu'au corps d'autrui et aux manières d'être présent ensemble, toujours actualisées. La troisième définition du commun s'envisage ainsi – « danser avec/marcher avec ».

5.3.8. La composition du parcours avec les « flashes » visuels

Pour finaliser l'analyse du projet « Toile d'écoute », je souhaite m'attarder sur sa deuxième partie marquée par la sortie en ville des binômes formés dans le studio. Deux éléments méritent d'être spécifiquement traités – la composition du parcours dans l'immédiateté et le choix des « flashes visuels » qui en font partie. Les « flashes » visuels (« ouvre/ferme ») ne durent que quelques courts instants, ces surgissements soudains donnent un rythme saccadé à la promenade. D'autre part, ces flashes suggèrent également une modification dans l'état de présence du guidé. Guidée, la personne se rend compte où elle se trouve, quelle est l'échelle de l'espace, sa composition, en revenant momentanément à la manière habituelle de percevoir l'espace. Ces « flashes » contiennent également une évocation d'autrui – du guide - en faisant naître les questions : Pourquoi me propose-t-il cet endroit particulier ? Comment le choix a-t-il été fait ? Comment ces flashes construisent-ils ma propre perception ? Comment s'inscrivent-ils dans la continuité du champ de mon expérience, et dans celui de mon expérience partagée avec une autre personne ? Ces « flashes » sont un support de l'imaginaire en amont et en aval de leur apparition effective comme une image perçue. Le guidé ne sait pas à quel moment un « flash » va lui être proposé. Sans le voir, par le ressenti gravitaire, proprioceptif, sensoriel et relationnel, nous imaginons ce qui nous entoure, ses spatialités, ses temporalités, les moindres mouvements, nous composons

avec ce qui nous est donné par cet espace même à son contact avec notre corps, dans les manières dont il nous sollicite sensoriellement, dont il oriente notre posture, nos mouvements, couplé avec ce qui est prélevé dans cet espace par notre guide. Cette tension entre deux conceptions d'espace et la façon dont elles se croisent dans l'expérience vécue du guidé, est également soulignée par mon interlocuteur :

« Représentation, modélisation, récit intérieur, synesthésie, projection, ville revue, réécoutée et corrigée, imaginée, reconstruite, une sorte de promenade immersive étendue où les modes de narrations internes prenaient le pas sur une préexistence de "réalité objective", de concrétude urbaine⁸³³ ».

En convoquant une multitude de termes qui se réfèrent à la dimension à la fois vécue et imaginaire de l'espace parcouru, mon interlocuteur indique la convergence d'éléments hétérogènes qui constitue la façon dont, en tant que sujet sensible en mouvement, il a pu établir le rapport avec ce qui l'entoure. Gilles Malatray évoque les « modes de narrations internes » qui peuvent désigner autant les éléments du récit imaginaire que le promeneur constitue (et en ce sens-là il y aurait le lien avec la « représentation », « récit intérieur », « modélisations » qu'il mentionne), que des éléments de l'expérience corpo-sensori-motrice et relationnelle avec l'espace entourant qui devient possible à travers la marche. Il me semble également qu'il souligne ce que j'ai identifié comme faisant partie intégrante de cette relation à travers les projets – sa nature située qui insiste sur la dynamique irrévocable entre le sujet en mouvement et les qualités de l'espace, à partir du moment où une présence disponible et ouverte s'installe. En écartant le concept de la « réalité objective » de la ville, Gilles Malatray met l'accent sur la façon dont l'espace qui nous environne nous parvient tel qu'il est à travers notre expérience vivante de celui-ci, dont la composition du parcours par notre binôme fait partie.

Le protocole de la promenade entendait le changement de rôles au bout d'une vingtaine de minutes de parcours. Comme dans « Les Promenades Blanches », ce moment est attendu – le participant sait qu'il va arriver, et il sait (en termes du temps concret) à quel moment. Mais ce moment n'est pas seulement un point dans le déroulement du temps chronologique, c'est aussi un moment d'expérience qui signifie un changement d'état pour les deux. Comment peut-il être qualifié ? Il est important de le traiter aussi du point de vue de l'état de disponibilité que j'ai identifié comme potentiellement sous-jacent à l'expérience qui se déploie. Quelle incidence a-t-il pour

⁸³³ *Ibid.*

celui qui devient guide, par exemple ? S'agit-il d'une transition ou d'un changement plus brusque ? Quelles sont ses implications pour l'expérience partagée avec autrui ?

Dans la composition de notre parcours, j'ai d'abord guidé, avant de devenir guidé. Le changement de rôles représente un moment décisif dans la redéfinition des statuts de l'un et de l'autre (guide et guidé), tout comme il suggère potentiellement une transformation de l'état de présence. La description que Gilles Malatray donne de ce moment de changement de rôles révèle à la fois la nature de cette temporalité courte, mais aussi l'incidence que l'état de présence et le fait d'être en relation avec autrui, a sur ces façons de se mettre en état de disponibilité par rapport à autrui : « Être guidé, conduit, sécurisé, livré à la bienveillance et à l'attention d'autrui, partager ses intérêts du moment, puis, par un basculement, un inversement, devenir à son tour veilleur, tenter d'éveiller, faire des propositions, et être quelque part, modestement, initiateur, narrateur et constructeur pour le guidé⁸³⁴ ». Il semblerait que ce qui vient d'être vécu en tant que guidé a un prolongement dans les manières de guider autrui par la suite, et de concevoir dans l'immédiateté pour autrui et avec l'espace parcouru. Une forme de bienveillance reçue dont Gilles Malatray parle, le rapport de confiance, la correspondance qui s'instaure et qui fait émerger un état attentif et disponible de présence, trouverait son prolongement dans la composition immédiate du parcours en tant que guide.

Si dans cette expérience nous concevons en quelque sorte le parcours dans l'immédiateté tout en ayant le rapport à autrui comme repère, nos propres manières de percevoir et vivre l'espace n'en sont pas moins cruciales, les deux créant des prémices d'une expérience potentiellement partagée. Si je nous dirige vers une pente ou si je nous arrête au milieu d'une place vide après le cheminement dans les rues bordées d'immeubles et de voitures, si je m'approche d'une fenêtre d'où une brise de conversation s'échappe, c'est que moi-même je suis sollicitée par certaines qualités des espaces, par leurs profondeurs ou ouvertures, par leurs sonorités, par leurs textures, tout en pensant à mon partenaire. Par ailleurs, l'aspect immédiat de cette composition n'en constitue pas moins un élément pertinent. Cette envie de partager est à la fois intentionnelle dans le fait de vouloir que l'autre sente, ressente, parcourt l'espace d'une certaine manière, et non-intentionnelle dans les façons dont l'espace nous parvient à nous-mêmes dans cette même durée. C'est aussi une disponibilité, dans le sens plus général, de vivre le hasard au coin de la rue, se préparer aux rencontres passagères, aux changements soudains dans la qualité même de l'air. Gilles Malatray souligne la tension entre les façons de construire un parcours et de le faire tout en acceptant cette part de

⁸³⁴ *Ibid.*

l'imprévu, autant pour sa propre expérience, que pour celle avec autrui (ce qui vient aussi de sa pratique respective de conception des parcours audio-sensibles) :

« Je n'ai aucune difficulté avec l'immédiateté, l'imprévu, bien au contraire, j'en joue avec délectation, comme une façon d'écrire un parcours toujours renouvelé, à la fois composé et improvisé, avec des repères liés à l'expérience de la marche sensible. Je crois en la sérendipité comme un moteur amplificateur de stimuli et de recherche d'actions/sensations potentielles. Il s'agit bien là d'une forme de composition, d'écriture sensible, territoriale, liée avec une improvisation, elle aussi composée à sa façon⁸³⁵ ».

À la différence du projet « Walk, Hands, Eyes », où les guides sont spécifiquement formés par la chorégraphe et le parcours est établi en amont, notre expérience dans le cadre de la « Toile d'écoute » relevait d'une « composition » qui devait se faire dans l'immédiateté et, pour certaines personnes, dans une ville inconnue (tel était mon cas, par exemple). Je reviens ici au sens de la notion de composition en m'appuyant sur la manière dont Julie Perrin la définit comme faisant partie de l'expérience située de la personne dans le cadre de projets chorégraphiques⁸³⁶. Dans le parcours mené autour du CND à Pantin, deux perspectives convergent – celle de la composition et celle de l'improvisation. Il ne s'agit pas d'une écriture chorégraphique à proprement parler. Le guide compose le parcours à même qu'il y engage autrui. Les choix sont dictés souvent par une expérience qui est elle-même située et topologique pour celui qui guide. Attirés ou repoussés par l'étroitesse de la rue, sollicités par un bruit, curieux de l'ouverture d'une place, les guides éprouvent autant le trajet qu'ils l'inventent. Cela dit, la relation qui s'établit entre le guide et le guidé, comme cela fut déjà remarqué, s'étend dans les deux sens. Myriam Lefkowitz parle de la contamination : « L'état du spectateur-receveur nous contamine⁸³⁷ », ainsi indiquant une transformation réciproque, une écoute corporelle et gravitaire (qui peut avoir lieu, toutefois, dans une situation où le guide et le guidé ont un certain état de présence). La présence du guide entre en correspondance avec celle du guidé ce qui influence potentiellement la composition du parcours, qui s'avère ainsi moins comme une activité décisionnelle et directive que comme une exploration avec une envie de partager soutenue par un dialogue silencieux, corporel et attentif avec autrui.

Ainsi, l'expérience vécue immédiate du guide se mélange avec la composition, pointant à un propos que j'ai déjà mis en avant dans le premier chapitre. Notamment,

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ Je renvoie notamment à mon analyse du projet « Les Promenades Blanches » dans le chapitre I où ce terme a été traité.

⁸³⁷ « Faire l'expérience sensible de la ville (presque sans les yeux) », entretien avec Myriam Lefkowitz par Marie Richeux, *op. cit.*

nous devons à Julie Perrin l'idée selon laquelle l'activité du spectateur dans des œuvres situées est déjà en quelque sorte la composition. En s'appuyant sur le critique de danse Michel Bernard, je le rappelle, elle parle de l'« agencement inventif » attribué à l'activité de perception. Le spectateur, dans la manière d'« agencer » les éléments de la réalité tels qu'ils lui parviennent et tels qu'il les appréhende dans les dynamiques qui sollicitent son corps, ses sens et son imaginaire, se rapprocherait ainsi d'une forme de « composition ». Ici, l'accent est mis sur le fait que, même à l'intérieur d'un protocole engagé par l'artiste, une composition s'effectue qui s'inscrit dans la durée de l'expérience du participant telle qu'elle se déploie. Or, il importe de rappeler que le cas de « Toile d'écoute » est exceptionnel à cet égard, vu que la promenade en ville se déroule sans la présence ou guidage de l'artiste. Il semble donc que l'hypothèse mise en avant par Julie Perrin s'applique d'autant plus dans ce cas concret. Quel que soit le degré d'intervention du protocole, l'expérience vécue du participant fait émerger des processus gravitaires, kinesthésiques, sensori-moteurs et relationnels en lien avec l'espace traversé et avec autrui. Un changement s'opère qui permet de parler de la notion de situation se déployant sur une temporalité donnée de l'expérience : « [...] que l'activité perceptive soit précisément guidée ou simplement sollicitée, que la motricité du marcheur soit profondément modifiée ou simplement régulée, la situation émerge d'un réagencement général des coordinations perceptives⁸³⁸ ». Il est important de rajouter ici l'émergence de l'expérience imaginaire qui accompagne ces réarrangements et qui fait tout autant partie des processus qui justifient l'hypothèse avancée précédemment sur le caractère compositionnel de l'expérience telle qu'elle est vécue dans l'immédiateté, avec l'espace et avec autrui.

Je souhaite rapprocher ici le protocole du parcours composé en marchant et la question de la composition dans le domaine de l'improvisation qui semble donner quelques appuis à cet égard. Il ne serait toutefois pas possible de mettre un signe d'équation entre les deux comme il ne s'agit pas de danseurs faisant une improvisation et donc pas de la même maîtrise du geste. Également, il ne s'agit pas d'un geste dansé, mais d'une manière de se mouvoir ensemble qui fait émerger un certain état de présence à l'espace et à autrui et dont l'analyse peut s'appuyer sur le domaine de la chorégraphie et de l'analyse du mouvement. Ainsi, si je fais un parallèle entre la conception du parcours dans « Toile d'écoute » renouvelée à chaque pas avec autrui et avec

⁸³⁸ Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p. 164.

l'environnement, le domaine de l'improvisation peut apporter des éclairages précieux quant à la compréhension des mécanismes d'une telle composition.

Marie Bardet travaille la frontière entre inscription de la danse et improvisation, la tension entre la nature même de la composition en danse et l'improvisation⁸³⁹. Si la question de l'écriture ne s'applique pas dans le cas d'étude de la « Toile d'écoute », en revanche, ce en quoi le domaine de l'improvisation peut être éclairant est le lien entre les dynamiques corpo-sensori-motrices, leur aspect immédiat et toujours en renouvellement et la façon dont l'expérience se déploie dans la durée. Étant disponibles et attentifs, nous évoluons dans et avec l'espace que nous traversons, avec les autres qui y sont présents, et cette relation n'est pas fixée une fois pour toutes, elle peut basculer, changer, voire s'arrêter et réapparaître de nouveau. Marie Bardet souligne l'aspect imprévisible de la composition en improvisation : « Sur la crête de ce qui est en train de se passer, composer à même l'évanescence, de ce qui ne cesse de disparaître-apparaître au présent. Dans l'impossibilité d'une visibilité totale, une composition qui n'est pas *pré-vue*, mais une vision en cours⁸⁴⁰ ». La chercheuse en danse désigne la composition en improvisation comme étant « entre » une envie d'inscrire la danse et celle de travailler son imprévisibilité dans le présent. Elle attribue une importance principale au rapport gravitaire qui est le lieu où résident les changements des états corporels et l'effectuation d'un geste dansé :

« Les enjeux de l'imprévisible et d'une composition *entre* exigent de repenser les temporalités propres à ce choix, toujours à la limite de l'intenable, d'*improviser*. En ce sens il ne sera pas étonnant de voir qu'elles se déploient particulièrement dans la sensation de la relation à la gravité, une durée hétérogène qui mêle sensation présente et production du geste⁸⁴¹ ».

Il faut toutefois tenir compte du fait que la citation précédente s'applique aux danseurs qui improvisent et de l'intention de la « production du geste » dont parle Marie Bardet. Ce que dit Marie Bardet s'appuie sur un enjeu double – d'une part, il y a un état de corps et une relation gravitaire qui s'actualisent dans le présent. D'autre part, le danseur a une intention du mouvement. Comme elle le remarque, dans l'improvisation cette intention se positionne entre cette actualisation permanente et l'envie de l'inscription de la danse. La chercheuse se pose notamment la question de la manière dont l'improvisation avec son mode de composition peut explorer les limites de la danse et sa possible écriture. C'est une intention qui ne semble pas être en jeu dans le projet

⁸³⁹ Je me réfère plus spécifiquement à son ouvrage déjà cité *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie*.

⁸⁴⁰ Bardet., M., *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie, op. cit.*, p. 110. Les italiques correspondent aux italiques dans le texte original, souligne par l'auteure.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 111.

« Toile d'écoute » et dans l'expérience que vivent le guide et le guidé. Si je peux comparer certains aspects de l'expérience marchée en ville dans le cadre du projet « Toile d'écoute » avec les enjeux de l'improvisation, c'est principalement en m'appuyant sur son aspect vécu immédiat ancré dans le dialogue avec le milieu, dans notre rapport gravitaire qui se modifie en prolongement de notre communication avec ce qui nous entoure. Tout en prenant garde par rapport aux lignes de rapprochement entre l'improvisation et l'expérience vécue telle que je la traite à travers les projets chorégraphiques de marche collective, il me semble que la dimension toujours changeante et non-homogène de cette expérience au gré des pas permet de suggérer un tel rapprochement. Cela s'avère valable de manière plus juste dans le cas du projet « Toile d'écoute » où le parcours se fait de façon instantanée par le guide qui se meut lui-même et établit une relation avec l'espace qu'il traverse. Marie Bardet s'interroge : « Imprévisibilité d'une composition ? Affirmation des questions, composition à même les sensations présentes, l'improvisation est une expérience, jamais totalement réalisée, de cette durée singulière⁸⁴² ». « À même les sensations présentes » semble refléter de manière juste l'expérience vécue par le guide, dans la durée de sa relation gravitaire partagée avec son binôme et donnant un ton aux processus corporels et sensori-moteurs émergeant en marchant. Pour finir, je souhaite revenir à une notion utilisée par Catherine Grout en lien avec la notion d'horizon. Il s'agit notamment de la « stabilité vivante⁸⁴³ », du mouvement d'ouverture et de changement qui insiste, d'une part, sur la manière dont nous prenons nos appuis dans le monde, et d'autre part, sur le fait que la prise d'appuis n'entend pas une position fixe avec ce qui nous entoure. Il s'agit d'une réciprocité et d'une évolution de cette relation en prise avec le monde, et avec nous-mêmes, étant en mouvement. Cette relation serait à la base d'une « composition » au gré du déplacement, susceptible de répondre aux sollicitations soudaines, aux changements d'air, aux rugosités ou caractère lisse des textures du sol, aux rencontres passagères.

5.3.9. Du binôme au groupe – retour sur le projet « Les Promenades Blanches »

Le détour par un projet liminaire à mon corpus principal a permis d'approfondir une configuration particulière qui est celle de binôme. En m'attardant sur le projet « Toile d'écoute » et sur les manières dont la relation à deux s'établit et évolue sur la

⁸⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁸⁴³ Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*, op. cit., p. 47.

durée de la promenade, j'ai pu entrer davantage dans les processus gravitaires, kinesthésiques, corporels, sensoriels et attentionnels qui s'établissent entre les deux personnes marchant ensemble comme guide et guidé qui seraient comparables avec l'expérience vécue lors du projet « Les Promenades Blanches ». Il semblerait que dans les deux cas de figures la relation en binôme agit comme un élément fondateur dans l'émergence de ces processus. Le rapport établi avec autrui fait partie du champ d'expérience du guidé, n'étant pas toutefois dissocié de son rapport avec ce qui l'entoure. L'apport du projet « Toile d'écoute » se situe à l'endroit du travail approfondi sur les processus gravitaires, attentionnels et de disponibilité qui sont sous-jacents au déploiement d'autres processus corporels et sensori-moteurs se développant chez les participants du projet et qui peuvent être mis en parallèle avec l'analyse des expériences des participants du projet « Les Promenades Blanches ». Ce projet a également permis d'avoir un regard plus pointu sur l'expérience du guide qui est souvent moins accentuée dans les entretiens sur « Les Promenades Blanches », et de voir de quelle façon l'échange, ou comme le dit Myriam Lefkowitz, la « contamination » s'effectue du guide au guidé et vice versa. Nous avons pu voir à quel point la relation de binôme, tout en passant par différents stades d'ajustement, peut devenir un état de correspondance et de complicité entre les personnes. Le travail approfondi sur ce partage a permis d'appuyer l'hypothèse concernant le mouvement commun qui semble émerger dans cette configuration particulière de binôme.

Quelques différences sont bien évidemment à mentionner. C'est notamment l'absence de dimension collective dans le projet « Toile d'écoute » où le binôme n'a pas de contact avec les autres binômes, si ce n'est par un croisement hasardeux de parcours. Une autre différence consiste dans le protocole même du projet. Dans la « Toile d'écoute » il s'agit d'un protocole consistant en deux phases, où la première vise à donner les outils aux participants et par des strates progressives des exercices arriver à une co-présence dynamique et fluide en binôme. La deuxième phase s'appuie sur cette première expérience où chaque binôme invente son propre parcours en ville. Il s'agirait peut-être d'une expérience plus assimilée ou du moins, ayant plus de repères, car les consignes données par la chorégraphe explicitent et permettent de se rendre compte de ce qui sera vécu en ville en amont de la promenade effective. En revanche, ce stade est indispensable au vu de la particularité du deuxième stade de l'expérience qui consiste dans la nécessité de composer le parcours *in situ*. Une autre différence qui peut être soulignée est notamment la relation de binôme qui devient plus tangible et plus aisée grâce à ce moment d'exercices dans le studio. Une durée semble nécessaire pour se faire

au corps de l'autrui, retrouver ses repères autrement avec cette présence proche d'autrui. Dans le cas du projet « Les Promenades Blanches » le fait d'être guidé peut s'avérer par moments problématique pour la personne guidée, ce qui peut potentiellement engager les modalités de sa présence à l'espace.

Pour conclure, le rapport établi avec autrui fait partie de la façon dont ce qui nous entoure nous parvient, et permet d'insister davantage sur l'impossibilité de dissocier les états corporels de la personne, sa relation avec son partenaire et l'expérience vécue du monde en mouvement. Il me semble que cette qualité de l'expérience surgit dans la même mesure dans le projet « Toile d'écoute » et « Les Promenades Blanches ». Il semblerait de ce fait que la relation du groupe qui se forme dans ce dernier peut quelque fois être atténuée par celle du binôme. Il ne s'agit pas de dire que le groupe n'est pas perçu par les participants en tant que tel. Toutefois, il peut s'agir des configurations spécifiques du projet qui permettent davantage de se rendre compte d'une présence collective dans l'espace (ce que les artistes ont appelé les formes du groupe). Le sentiment du groupe n'est donc pas homogène le long de la promenade, et il importe d'en relever les qualités à partir de la relation de binôme qui semble dominante dans le rapport que chaque participant établit avec l'espace qui l'entoure.

Toutefois, une autre différenciation doit être faite. Je parlerais de deux façons d'approcher la question du groupe. D'une part, et c'est ce qui m'a été communiqué dans les entretiens, le groupe se perçoit à partir de l'endroit où se trouve le participant concret. Ainsi, en vue de la configuration de la promenade, il me semble important de tenir compte du rapport au groupe en fonction du statut des personnes formant les binômes. Sur la durée de la marche, deux statuts sont successivement incarnés – celui du guide et du guidé, et chacun d'entre eux propose des degrés différents de la considération du groupe. D'autre part, le groupe serait aussi à considérer dans sa globalité, un partage parmi les marcheurs émerge ainsi indépendamment du statut des uns et des autres, comme une confirmation ou du moins comme le pressentiment d'un mouvement commun. Les figures proposées par les artistes, les formes que le groupe prend en fonction des espaces, les distances entre les binômes, leurs croisements, reflètent à la fois l'importance du protocole dans l'apparition d'un mouvement commun et la possibilité de son émergence au gré du parcours. Enfin, en revenant sur le point que j'ai précédemment évoqué, le fait d'être en groupe semble contribuer à l'émergence de certains processus gravitaires, corporels et sensori-moteurs chez les participants, par la prise de conscience d'être encadrés ou protégés par le protocole. Ces facteurs semblent ainsi contribuer à l'hypothèse d'un mouvement commun.

Je souhaite revenir sur certains éléments des entretiens avec les participants du projet « Les Promenades Blanches » notamment par rapport à la réflexion sur la question du groupe. Parfois, le rôle de la présence en groupe n'est pas explicité directement, mais certains éléments de l'expérience vécue permettent de suggérer le sentiment du groupe qui fait partie de l'expérience vécue des participants.

Un de mes interlocuteurs pour le projet à Paris m'a fait part de certaines expériences pendant la promenade qui accentuent davantage le fait de se retrouver avec les autres participants, débordant les limites du binôme. Sans toutefois indiquer les retombées concrètes en termes d'expérience, il pointe les moments où la présence collective était particulièrement prononcée :

« Il y a les moments intéressants. Il y a un moment où notamment on était coincé dans le parking, dans un lieu tout à fait étroit. Toi comme moi on était guides à ce moment-là. On s'est senti tous les uns contre les autres. C'est la même chose d'ailleurs sous le préau, et nous on avait les yeux bandés – tu sais à l'endroit où il y avait plein de colonnes⁸⁴⁴ ».

La pensée sur le groupe apparaît aux moments des configurations particulières du mouvement des binômes et du groupe où les distances, les proximités, les rapprochements entre les personnes insistent davantage sur l'expérience qui en est faite. L'expérience du groupe est étroitement liée aux qualités des espaces. Dans ce cas précis, c'est aussi la configuration du lieu concret (comme le parking) qui peut contribuer au sentiment du groupe, mais surtout la temporalité et la modalité de la présence dans ce lieu. Une petite pièce dans un parking sollicite un rapprochement, une concentration extrême du groupe. Le fait de s'y retrouver pendant un temps indéfini, suspendu, renforcerait le sentiment de présence avec autrui. Les colonnes du parc proposent un mouvement de circulation s'achevant par un regroupement qui suspend le groupe entier pendant quelques moments, arrêté au milieu d'un parc, avec les bruits de la rue adoucis par la distance. Dans mes propres récits ces mêmes expériences ont été décrites comme particulièrement marquantes. Par exemple, en me souvenant du moment de regroupement dans le parking⁸⁴⁵ à Nantes, je mets spécifiquement en avant sa dimension sonore qui accentue la relation proche-lointain (le lien avec l'espace que nous ne voyons pas par le son qui nous parvient) :

« Un moment dans un parking me marque particulièrement comme un moment très intense, un jeu sur les intensités sonores et sur le silence. On descend dans le parking peu après le changement de rôles. On marche sur le sol rouge avec la signalétique blanche pour les piétons. On longe cette signalétique, on entre dans une petite pièce par les portes de deux côtés. On forme une sorte

⁸⁴⁴ Entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁸⁴⁵ Dans les deux projets auxquels j'ai participé il y avait un passage par un parking souterrain.

de cercle, chaque binôme s'arrête après (ou devant) l'autre. Les deux portes se ferment. Tout devient silence. On entend les chants des oiseaux, quelques bruits de la rue. C'était un moment de suspension. On ne sait pas combien de temps il va durer, mais on se consent tous, sans le prononcer, à ce silence et à cette attente. Les portes s'ouvrent, on prend celle par laquelle on accède aux escaliers, on monte un couloir étroit de 2 étages. On sort à l'extérieur⁸⁴⁶ ».

Si j'accentue la dimension sonore de ce moment de la promenade, ce silence extrême se joint à la configuration de la pièce où nous nous retrouvons tous ensemble. L'espace minuscule avec un plafond bas, les deux portes fermées, la seule source de lumière provenant d'une ampoule, influe sur la composition du groupe. Nous nous retrouvons quasiment blottis les uns contre les autres. Nous nous réajustons autrement à cette présence dans le groupe, dans une durée indéterminée de l'arrêt dans cet espace et dans une confiance donnée au protocole et au guidage.

Un autre moment mentionné par mon interlocuteur à Paris a également retenu mon attention. Je l'ai également décrit dans mon propre récit de cette promenade :

« Un autre passage qui revient très vivement est un passage dans un espace ouvert avec une grande structure type rotonde ou pavillon du parc aux grandes colonnes. Ces colonnes sont nombreuses. Les binômes circulent en trajectoires sinueuses à travers celles-ci, sans se heurter. Puis on marche en cercle, quelques tours, on s'arrête. On se rapproche tous, en formant un cercle très dense. On reste quelques instants comme ça, silence, respiration. On s'éloigne et on reprend la route⁸⁴⁷ ».

Le mouvement sinueux du groupe, le rapprochement, la proximité avec les autres binômes, l'arrêt, le fait d'entendre la respiration des autres semblent renforcer la conscience de la présence en groupe et non pas seulement en binôme. Ces expériences réfléchies par les artistes font partie d'une composition préalable et permettent de prendre la mesure du collectif, proposant ainsi une autre façon de percevoir l'espace qui complète le rapport se développant en binôme. Les formes qui sont proposés au groupe semblent contribuer au sentiment collectif. Par exemple, le cercle rapproché, tel qu'il est décrit dans la citation précédente, de par la concentration extrême qu'il propose, par la durée de cette présence savamment choisie par les artistes, pourrait être susceptible de procurer, sur un temps donné, davantage le sentiment du groupe.

Pour compléter les allers-retours entre l'expérience du binôme et l'expérience du groupe, la notion de paysage semble apporter une précision importante. Je vais notamment citer deux phrases, une qui décrit un rapport dans le binôme et une autre concernant la dimension collective, qui font figurer cette notion. La géographe Élise

⁸⁴⁶ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Nantes.

⁸⁴⁷ Mon récit, « Les Promenades Blanches », Paris.

Olmédo que j'ai déjà brièvement mentionnée en lien avec son travail sur le projet « Les Promenades Blanches », fait une remarque pertinente sur la relation du binôme qui inclut également la relation avec le paysage : « Dans cette communication non verbale se joue l'expression de sensations, d'émotions avec l'autre et le paysage, en dialogue avec le paysage. Cette empathie est nécessaire pour se déplacer avec un corps tout proche dont l'expérience sensible peut différer pourtant radicalement⁸⁴⁸ ». De son côté, en réfléchissant à la configuration collective de la marche, Alain Michard parle du fait que « [...] le groupe ne cesse de se former et se déformer, pour se reformer de nouveau plus loin. Il développe sa plasticité, au gré du paysage⁸⁴⁹ ». La question que je me pose concerne la signification du terme « paysage ». Il me semble y avoir, dans les deux cas, une mise en avant des qualités matérielles du paysage, le paysage étant perçu comme un environnement propice au surgissement d'une expérience. Cette dernière, à son tour, dans mon hypothèse et d'après les analyses des paroles de certains participants, peut devenir celle d'un lien irréductible entre le sujet en mouvement et ce qui l'entourne (dans le sens notamment phénoménologique) dans un état d'ouverture et de disponibilité. Si ce dernier sens ne se dégage pas de deux citations ci-dessus, toutes les deux insistent néanmoins sur une réciprocité entre le paysage et le sujet qui s'y meut/Élise Olmédo la désigne comme « dialogue avec le paysage », ce qui me permet de suggérer que ce deuxième sens du paysage. Les deux remarques semblent également évoquer la dimension relationnelle du paysage qui se traduit autant dans l'expérience du binôme que dans celle du groupe entier, en mouvement. Les lieux parcourus semblent procurer une expérience qui serait en même temps relié à autrui (qu'il soit guide ou guidé) et qui ne se développera d'une certaine façon qu'en s'appuyant simultanément sur une autre personne et sur l'environnement. La présence avec les autres (membres du groupe ou personnes extérieures) renforce cette perspective relationnelle par le mouvement du groupe entier et par les manières dont il se croise avec d'autres présences.

Ainsi, si j'ai émis l'hypothèse qu'il ne serait pas possible de dissocier l'expérience du sujet et l'espace dans lequel il évolue, il semblerait qu'il en serait de même dans le cas d'une présence collective. Ce même point a été souligné par Mathias Poisson qui, en parlant de l'évolution du protocole du projet, a indiqué qu'à un moment donné ils ont commencé à introduire les figures chorégraphiques dans le protocole pour

⁸⁴⁸ Olmédo, E., « Quelque part, une carte s'écrit », *op. cit.*, p. 61.

⁸⁴⁹ Michard, A., « L'art est une marche », *op. cit.*, p. 76.

donner une forme au groupe en mouvement⁸⁵⁰. Au début, le projet « Les Promenades Blanches » se déroulait davantage dans les espaces naturels et non pas dans les villes. C'était une façon de travailler avec ces espaces naturels qui ne proposaient pas des variations d'ambiances et des lieux telles qu'elles peuvent apparaître dans une ville. Proposer une forme du mouvement au groupe a servi donc comme un moyen d'entrer en relation avec l'espace en s'y mouvant d'une certaine façon en collectif. Depuis, les figures chorégraphiques sont devenues partie intégrante de chaque édition du projet. Du point de vue du paysage il me semble que les figures développées par les artistes et proposées aux participants en fonction de lieux et des ambiances traversées peuvent être qualifiées comme des procédés qui contribuent à l'expérience avec le paysage. Elles semblent composer avec les éléments de l'espace, avec ses volumes et échelles, avec ses textures, tout en engageant la dimension collective de présence dans celui-ci :

« La promenade comporte plusieurs figures qui la ponctuent : l'avancée en zigzaguant ; le regroupement dans un espace confiné (un ascenseur, par exemple) ; l'avancée alignés comme une ligne de front ; le cercle (autour d'un arbre, par exemple) ; l'alignement de chacun des duos face à un panorama large... Les figures peuvent procurer des sensations fortes⁸⁵¹ ».

Chacune de ces figures engage différemment chaque participant du projet, tout en proposant une relation avec l'espace environnant et avec les autres membres du groupe, en insistant sur les manières collectives d'être présents à l'espace. Mes souvenirs du projet ne me permettent pas de revenir sur toutes les configurations nommées par la chercheuse. Toutefois, d'après ce que j'en retiens, une étendue dégagée du paysage urbain, par exemple, appelle un alignement de participants. Les binômes se placent à des distances assez proches l'un de l'autre – on ne se touche pas, mais on se trouve suffisamment près pour ressentir la présence des binômes de deux côtés, prendre la mesure de la présence en groupe. Un espace confiné, à son tour, sollicite une concentration, un cercle dense, tel que j'ai pu le décrire plus haut avec un exemple du parking ou d'un cercle dans un parc. Zigzaguer à travers les colonnes d'un parc joue à la fois sur la présence d'autres binômes et sur la vitesse du mouvement. Dans un mouvement accéléré, les guides veillent à ne pas se heurter aux autres binômes, tandis que les guidés se confient à leurs guides. Le groupe se compose et se recompose ainsi à travers les multiples configurations. Ainsi, l'espace parvient aux participants non seulement par l'expérience que chacun en fait, mais aussi par les formes du mouvement collectif.

⁸⁵⁰ Entretien avec Mathias Poisson, Marseille, le 31 mai 2018, *op. cit.*

⁸⁵¹ Perrin, J., « Composer la ville », *op. cit.*, p. 31-32.



Fig. 29. « Les Promenades Blanches », Rennes, juillet 2009, photo par Mathieu Harel-Vivier.

Dans l'image ci-dessus (fig. 29) représentant un moment du projet « Les Promenades Blanches » à Rennes, le groupe de marcheurs se met autour d'un lampadaire, se rapprochant lentement et formant un cercle dans un espace vaste et dégagé de ce qui ressemble à un campus. Ce mouvement instaure plusieurs dimensions. C'est un moment où l'aspect de la marche en binôme s'élargit à quelque chose qui est partagé collectivement à plusieurs niveaux : par la forme du mouvement qui semble en même temps être inspirée par l'espace environnant (la possibilité de se mettre en cercle dans un grand espace, et un objet servant de repère pour un regroupement), par la présence aux autres dans le groupe (les binômes se rapprochent des autres binômes jusqu'au point de se toucher ; il est possible d'entendre la respiration des autres, voire le bruit de leurs pas, ce qui rendrait les participants conscients d'une autre modalité du mouvement), par le rythme que prend le mouvement (de la marche à une vitesse moyenne à un ralentissement pour former le cercle). Cela permet de penser la question de la présence à plusieurs dans le paysage urbain qui a une incidence sur la forme du mouvement et sur le sentiment que chacun peut avoir de faire partie du groupe. Ces moments approfondissent la réflexion sur les manières dont un groupe de personnes peut être présent ensemble. La forme et le mouvement du groupe pourrait, en fonction des moments du projet, proposer des temporalités susceptibles de faire émerger un commun qui se développerait dans une intrication entre le mouvement du groupe,

l'espace environnant et les processus corporels, sensoriels et gravitaires amenant un état de disponibilité et d'ouverture chez les participants.

Une autre image traite du lien entre la forme que peut prendre le groupe, la relation au paysage et le changement de modalité de présence collective (une forme du groupe qui insisterait davantage sur la possibilité d'une forme collective et non seulement du binôme) (fig. 30).



Fig. 30. « Les Promenades Blanches », Marseille, juin 2012, photo par Yohanne Lamoulère.

La photo présentant un moment d'une promenade à Marseille montre quelques binômes alignés face à un paysage urbain, le contemplant (ou ressentant, pour ceux avec les lunettes floues) en plongée. Il s'agit d'une forme de groupe qui s'étend, s'aligne contre un élément du bâti, s'allonge. Le rapport au paysage s'articule avec la relation entre les personnes. C'est un rapport au paysage quelque fois distancié toutefois : ceux qui n'ont pas de lunettes, le contemplant de haut, leur sentiment peut être bien différent de celui des personnes guidées. Si le sentiment du paysage peut différer, c'est bien la présence d'autrui qui permet de créer un sentiment commun, ou du moins, ce sentiment peut être supposé. Je suggérerais ici ce qu'Hubert Godard a nommé regard aveugle comme processus ouvrant à un collectif : dans un rapport gravitaire face à une étendue d'espace, à un horizon, et en même temps en partageant le rapport au poids à plusieurs. Il y aurait quelque chose de l'ordre du sentiment de présence d'une autre personne, sans

qu'on la voie forcément, qui ouvrirait une possibilité de considération d'un commun émergeant dans le rapport à autrui. Étant guidée, je me souviens de ce moment d'alignement face à un paysage flouté dans la ville de Nantes. Le support qui m'a été donné par ma guide est mon point de repère au même titre que la conscience de la présence des autres binômes alignés avec nous. Je n'ai pas besoin de les voir, mais leur présence imprègne mon corps. Parce que mon champ d'expérience est poreux et que je suis disponible et attentive, je laisse autrui en faire partie. Au-delà de ma partenaire, il s'agit des personnes qui marchent avec nous. Le commun s'établit ainsi dans ce partage gravitaire et souvent presque aérien (cette présence n'est pas tangible, mais je peux percevoir la présence des autres en les entendant marcher, en percevant leur mouvement), dans l'échange silencieux des mouvements et des rythmes. Cela m'ouvre à l'horizon du paysage mais seulement si j'ai un certain état de présence, qui, lui, ne dure pas et n'est pas homogène sur la totalité de la marche. Toutefois, si cet état est acquis, cet horizon se transcrit dans l'expérience corporelle et gravitaire que je ressens avec cette étendue face à moi et autour de moi. De surcroît, cet horizon se perçoit comme une relation avec autrui qui fait partie de ce que Françoise Dastur a désigné comme « profondeur » de paysage.

Au-delà des figures expressément conçues par les artistes, la dimension du groupe est souvent tangible dans l'étalement du mouvement le long des trottoirs, dans la prise de distances ou des rapprochements, dans les croisements des binômes, dans l'ajustement des pas sur les pas des autres marchant à côté ou devant. Il y aurait implicitement une conscience de la masse du groupe entier (pour revenir au terme de Marie Bardet), la distribution gravitaire. Ne pas empiéter sur l'autre, mais rester relié. À ma question sur la présence du groupe et des autres binômes, une participante du projet à Paris a répondu de la manière suivante : « Moi, ce n'était pas super important. Je ne les voyais pas non plus. Je me sentais entraînée vers une direction forcément. C'est bien, c'était réfléchi le parcours et ça nous fait traverser les choses différentes. Mais après, je n'ai pas eu trop d'interaction avec les autres⁸⁵² ». Sans peut-être se rendre compte du sens implicite de sa réponse, elle indique l'existence du sentiment du collectif qui serait de l'ordre du mouvement commun se traduisant par une manière d'être présent avec autrui sans être dans une position d'agrippement ou de suivi, mais dans une sorte de regard aveugle godardien, dans un échange gravitaire. La remarque sur la direction est intéressante – « je me sentais entraînée vers une direction ». Cette phrase permet de donner une autre dimension à ce qui est dit, sans même que la personne qui parle

⁸⁵² Entretien avec participante 1, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

s'aperçoit qu'elle analyse la présence collective, et la façon dont elle se retrouvait en groupe. « Se sentir entraînée » me semble désigner notamment la relation gravitaire, le partage avec les autres comme partage du poids, l'émergence d'une orientation commune en mouvement. Je supposerais l'apparition d'un mouvement commun ici, dans une relation non-verbale et kinesthésique qui s'établit entre les binômes et qui permet de les considérer comme un groupe de personnes qui se meuvent ensemble. Dans ce que la participante dit une indication est présente de l'émergence d'un mode attentif et disponible de présence qui permet d'aller dans le mouvement du groupe. Le rôle du protocole est également souligné dans la formation de la modalité de présence collective. Cela rejoint mon hypothèse, ainsi que les témoignages des participants de ce projet, sur l'importance du protocole dans l'émergence du processus de disponibilité. Ce protocole qui encadre les marcheurs et qui propose également des modes de présence collective dans l'espace, la légitime ainsi ou du moins contribue au sentiment de légitimité d'une telle présence. Mon autre interlocutrice sur « Les Promenades Blanches » à Paris insiste particulièrement sur cet aspect de son expérience :

« C'était bien parce que pour moi le fait d'être en groupe donne force aussi, comme une légitimité à le faire. [...] Je me suis dit – oui, je suis en train de faire cette chose-là déjà en binôme, et en plus, on est dans un groupe et on est guidé par des guides, des artistes, qui ont aussi une intention, des intentions des choses. Il y a un processus, ce n'est pas n'importe quoi un jour parce qu'on a envie de le faire⁸⁵³ ».

Cette personne semble avoir une conscience du rôle du groupe par rapport à l'expérience qui est vécue, ainsi proposant des allers-retours entre les dimensions du groupe, du binôme et de ce qui est vécu par chacun des participants. Ces différentes dimensions se croisent avec la présence du protocole et des artistes, ce qui renforce la considération sur le groupe et comment il peut être perçu, en débordant ainsi sur l'implication d'une telle présence en ville.

Le témoignage précédent permet de réinterroger un autre avis communiqué par une participante du projet à Nantes. Dans sa réponse à ma question sur le rôle du groupe dans l'expérience qu'elle a vécue, elle m'a dit : « Je n'ai quasiment pas fait attention aux autres binômes, à part celui de devant nous quand je guidais ma partenaire. Mes repères étaient surtout les autres guides⁸⁵⁴ autour de nous⁸⁵⁵ ». En vue de ce qui vient d'être analysé, est-ce que le fait de dire que la participante ne faisait pas attention aux

⁸⁵³ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁸⁵⁴ Pour rappel, il s'agit d'accompagnateurs du groupe que les artistes sollicitent sur place et qu'ils forment spécifiquement. Généralement ce sont les personnes qui travaillent dans l'institution de l'accueil du projet.

⁸⁵⁵ Entretien avec participante 3, « Les Promenades Blanches », Nantes, *op. cit.*

autres membres du groupe, entend qu'elle n'avait pas conscience du groupe ? Ou est-ce que cela a à faire avec le mouvement commun qui se développe de manière non intentionnelle, comme le fait d'être porté par le mouvement du groupe, sans qu'on se focalise sur les autres ? Les autres deviennent partie de notre champ d'expérience aussi parce que nous nous sentons protégés par le protocole.

Le raisonnement mené dans cette partie permet de développer l'hypothèse sur l'émergence d'un mouvement commun autant comme un processus gravitaire et partagé que comme quelque chose qui se développe grâce au protocole proposé servant comme un cadre sécurisant et sollicitant de l'expérience vécue. La présence collective dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches », bien que soumise à la spécificité d'être composée par les binômes, semble dépasser la relation de binôme pour devenir un mouvement du groupe. Les processus attentionnels et de disponibilité, le changement de posture, les réajustements corporels et sensori-moteurs qui font partie de l'expérience vécue individuellement par chaque participant permettent d'établir autant un rapport avec l'espace traversé, qu'avec son partenaire du binôme. Les états corporels qui se développent en disponibilité à ce qui nous entoure et à autrui intègrent également le rapport que nous instaurons avec les autres binômes, ce qui nous constitue comme un groupe, rapport renforcé par les figures et les modalités du mouvement accentuant la présence collective dans l'espace. De l'ordre d'une orientation commune, du partage potentiel du même sol ou du regard aveugle qui ouvre un espace en partage, la présence collective semble confirmer l'hypothèse du mouvement commun émise en début de ce chapitre. Il y a donc une possibilité de cette émergence à un moment donné, sans que cela soit un processus permanent sur la durée totale du projet. Ce mouvement commun peut être soumis aux aléas du parcours (arrêt, situation imprévue, étalement du groupe), ainsi qu'aux états des uns et des autres (les participants peuvent autant devenir disponibles que de se mettre en retrait, ou ne pas du tout prêter attention au groupe). C'est ainsi que j'insiste sur l'émergence d'un mouvement commun comme une possibilité sujette à des temporalités variables, et non pas comme un processus homogène et permanent. Dans le cas des « Promenades Blanches », les formes et le mouvement du groupe constitué de binômes semble renforcer cette perspective, tout en rendant cette présence relationnelle au-delà du groupe même. Les manières dont le groupe se meut dans l'espace urbain engagent les configurations des espaces traversés autant que les personnes rencontrées, ce qui complexifie le commun potentiel et le place à la fois à l'intérieur et en dehors des limites de ce groupe. Ainsi, cette émergence d'un mouvement commun, si elle a lieu, permet de réfléchir sur les manières d'être présent

ensemble et d'être avec les autres qui sont proposées par un projet chorégraphique et qui relèvent de la spécificité de son protocole, de sa configuration et de l'expérience qu'il procure.

5.4. D'autres manières d'être ensemble – complément sur le mouvement commun

5.4.1. Faire groupe par le jeu

En rapport avec l'hypothèse du mouvement commun, quelques éléments du projet « Attention à la marche ! » méritent d'être mentionnés explicitement, même si l'expérience collective vécue par les participants de ce projet partage des traits communs avec les projets « Slow Walk » et « Les Promenades Blanches » (présence en groupe, protocoles chorégraphiques, expériences sensibles). Toutefois, comme je l'ai indiqué précédemment, la particularité de ce projet, du point de vue de son déroulement et du point de vue de son protocole et des intentions des artistes, relève d'une double qualité. Les expériences proposées par les artistes interrogent les façons collectives d'être présents dans l'espace, en engageant les dimensions corporelle, kinesthésique, sensorielle et imaginaire. Au-delà de cette intention, dans la façon dont le projet a été pensé par les artistes et dont il se déploie, une part de jeu est engagée, comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent. Le parti-pris des artistes a été de s'adresser à tout le monde en accentuant l'aspect collectif du projet sur la durée de deux jours de la marche. Ainsi, au-delà des expériences collectives qui étaient centrées sur une idée de faire ensemble, les expériences sensibles portaient aussi en partie un caractère de jeu. Il me semble pertinent de considérer la façon dont l'hypothèse du mouvement commun peut être réinterrogée en prenant en compte ces manières de présence collective proposées dans le cadre du projet « Attention à la marche ! ».

Une expérience en particulière me revient. Lors du deuxième jour de la marche le groupe passait par un chemin en pente. C'est à ce moment-là qu'une expérience avec une corde a été proposée par Mathias Poisson et Robin Decourcy pour monter le chemin. Dans mon carnet de bord, j'ai noté de cette proposition :

« On marche un peu avant d'arriver à un nouveau chapitre de notre parcours, "La bascule". On s'arrête au début d'un petit chemin qui est immiscé entre quelques maisons. Je vois que ce chemin monte. Je vois que les personnes du devant tiennent une longue corde. Tous les marcheurs s'alignent un par un en tenant la corde. Arrive mon tour et celui de ceux derrière moi. Je me tiens bien à la corde, il faut faire de sorte que ce soit tendu. On commence à monter le chemin de cette manière-ci. J'ai une sensation double de la corde extrêmement tendue et du frottement de mes mains contre ses fibres rudes. Dirait-on que la tension se prolonge dans mes mains, mes bras, à travers mon dos dans mes pieds qui s'agrippent au sol en montant. La route ne monte pas très brusquement mais il y a des pentes plus abruptes que les autres. On doit

changer le côté par lequel on se tient à la corde en fonction de la manière dont le sentier tourne, de ses virages, mais aussi en fonction de la tension de la corde elle-même. De ce fait j'ai des fois l'impression que si je lâchais la corde soit c'est moi qui vais tomber, ou celui après moi. En réalité, je crois, ce ne serait ni l'un ni l'autre. Cela donne un sentiment fort du lien avec autrui, de l'appartenance à cette montée groupée, et de sa propre responsabilité⁸⁵⁶ ».

Ce moment du projet travaille avec la dimension collective de l'expérience par l'introduction d'un objet que tout le monde tient. Le groupe en mouvement qui monte la pente crée une tension de la corde en jouant en même temps sur la tension des corps : agrippement à la corde, sentiment augmenté de son propre poids, appuis au sol en montant pour ne pas tomber. Ce chemin qui monte est un sentier en terre couvert des feuilles et des branches. Il semble monter sous un angle haut, mais en vérité il n'y a pas de risque de glisser, le chemin est assez sec et n'est pas glissant. La corde semble tenir le groupe entier, les personnes de devant, mêmes celles qu'il ne m'est pas possible de voir à partir de ma position, se retrouvent reliées avec celles après elles. De l'autre côté, tout en engageant les participants de cette manière spectaculaire sur le plan corporel et gravitaire, cette expérience revêt encore un autre aspect. En réalité, personne ne va tomber si elle se détache de la corde. Nous n'allons pas glisser sur la pente si nous ne nous y tenons pas. Si au début de la montée j'ai l'impression que la tension de la corde et le fait de s'y tenir est essentiel à ma bonne montée, au fur et à mesure je me rends compte que cela relève d'un jeu voulu par les artistes et auquel les participants se prêtent (fig. 31).

⁸⁵⁶ Mon récit, « Attention à la marche ! », Bordeaux.



Fig. 31. « Attention à la marche ! », le 8-9 juillet 2017.

Ainsi, cette expérience de la montée relève d'une expérience physique et dans l'apparence éprouvante pour chacun et chacune. Elle est aussi commune pour les participants soudés par la tension de la corde qu'ils doivent toujours produire et maintenir pour ne pas tomber. Quelques-uns de participants du projet ont évoqué la pertinence de cet exercice de la corde du point de vue du sentiment collectif. Par exemple, un participant interrogé a souligné « la force générée par des dizaines de personnes tenant une même corde et allant dans la même direction⁸⁵⁷ » comme étant un des moments marquants de son expérience du projet. Une autre participante a également mis en avant la portée corporelle et sensorielle de cette expérience qui permet aussi de se rendre compte d'une présence avec les autres personnes : « J'ai trouvé revigorant lorsque l'on marchait accrochés à une corde pour des dénivelés⁸⁵⁸ ». Sentir la tension de la corde, faire un effort collectif, se diriger vers une direction ensemble sont ainsi mentionnés comme les éléments qui peuvent amener à un sentiment collectif.

D'autre part, cette même expérience porte un caractère délirant et enjoué – la tension de la corde ne semble pas être vitale à notre montée. En même temps, du point de vue des processus collectifs, elle semble dans cette situation concrète engager les participants comme un collectif et porter une dynamique commune. Il me semble ainsi

⁸⁵⁷ Entretien avec participant 1, « Attention à la marche ! », *op. cit.*

⁸⁵⁸ Entretien avec participante 3, « Attention à la marche ! », *op. cit.*

que l'hypothèse du mouvement commun telle que je la traite à partir de la perspective gravitaire et corporelle mérite d'être précisée et complétée dans le cadre de ce projet spécifique. La durée du projet, la distance parcourue, ainsi que le nombre de participants engagés, ont imposé des choix aux artistes dont un des enjeux était de proposer des manières de faire le groupe. Les expériences sensibles alternées avec les moments de fiction, de traversée et des moments de convivialité ont formé une structure dans laquelle, en fonction des moments et des situations, chacun de participants pourrait se sentir faire partie du groupe. Si telles étaient les intentions des artistes et des commanditaires, c'est quelque chose qui me semble avoir émergé sur la durée du projet. Ainsi, si je dois compléter mon hypothèse sur le mouvement commun, elle va inclure également les manières d'être ensemble qui peuvent ou pas avoir une composante sensible, corporelle et sensorielle. Dans ce sens-là, je parlerais d'un mouvement commun qui serait de l'ordre de cohésion, ou du moins, d'un développement d'un sentiment collectif dans des situations précises qui pourraient inclure le plus grand nombre de participants (sans affirmer que tous les participants aient ce sentiment). Comme nous avons vu précédemment avec les témoignages et analyses de la composante collective des projets « Slow Walk » et « Les Promenades Blanches », un mouvement commun qui peut à un moment donné se former, ou en tout cas relève des expériences et des paroles de certains participants, revêt des qualités gravitaires, kinesthésiques et relationnelles. Au-delà de ça, comme le suggèrent certaines expériences dans le cadre d'« Attention à la marche ! », le sentiment d'un mouvement commun peut aussi être engendré par le jeu, la fiction, le paradoxe, ce qui permet d'adresser autrement la question du collectif.

5.4.2. Le commun – approche sociologique et politique

L'hypothèse du mouvement commun qui a amené les définitions du terme du commun du point de vue gravitaire et corporel s'est trouvée à plusieurs reprises élargie au cours de ce chapitre. Puisqu'il s'agit du groupe et de la potentialité de produire quelque chose ensemble, sur la durée d'un projet donné, une autre définition du commun s'invite pour compléter la perspective de définition abordée. Je propose d'aborder le terme du commun à partir de la perspective socio-politique qui reflète le processus de fabrication du commun ensemble, y compris par le biais de l'expérience.

Dans ce qui suivra, je vais me baser sur certaines acceptations du commun exprimées par le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat. Dans son essai *Arts de faire*

commun (construction d'un commun/ constitution du commun) il parle de différentes pratiques qui portent des caractéristiques qui permettent de leur attribuer une capacité du produire un commun. Ainsi, il avance la notion d'expérimentation comme étant primordiale dans la qualification du commun :

« Dès lors que "commun" vient nommer la volonté des individus à s'assembler pour développer ensemble, sur un mode autonome, leur projet de vie et d'activité, alors ce commun ne cesse d'être expérimenté. Il n'est jamais définitivement acquis. Il est constamment remis en chantier et réinstallé sur l'établi de nos désirs et de nos utopies⁸⁵⁹ ».

Le sociologue met ainsi en avant le caractère processuel et toujours renouvelé de ce commun en prenant garde par rapport à la possibilité pour un commun de devenir figé. Un commun est aussi une affaire collective. Le commun dont il est question dans l'extrait choisi est caractérisé comme « projet de vie et d'activité », ce qui soutient sa nature renouvelée qui se conçoit dans l'expérimentation collective. De cette notion d'expérimentation découle une autre caractéristique du commun, qui est son caractère inappropriable : « Un commun est fondamentalement inappropriable, en tout cas dans son principe, mais, dans les faits, il restera inappropriable – et demeurera donc entre les mains de tous – à condition d'être conçu et vécu sans relâche en ces termes⁸⁶⁰ ». En employant un article indéfini – « un commun » - le sociologue montre ainsi la diversité des communs qui peuvent exister, et la spécificité de ces communs en fonction de manières dont ils peuvent être constitués, gérés, et partagés. La qualification d'un commun comme inappropriable semble entrer en dialogue avec une des définitions du commun de Jean-Marc Besse que j'ai employée dans le chapitre II à l'égard du paysage. Je rappelle la question posée par le philosophe – « En quoi le paysage relève-t-il de l'interrogation politique sur la constitution du commun ? ». En répondant à cette question, Jean-Marc Besse donne les arguments qui permettent de considérer les acteurs d'un commun, les manières de sa gestion, nécessairement liées à ses qualités propres, en insistant de son côté sur le caractère partagé et non-exclusif d'un tel commun. Comme je l'ai également supposé, cette définition de Jean-Marc Besse ne serait pas éloignée de l'approche du paysage en tant que bien commun dans un premier temps grâce à l'expérience sensible que nous pouvons en faire, étant accessible à chacun. Si le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat ne traite pas directement la dimension de paysage, sa

⁸⁵⁹ Nicolas-Le Strat, P., « Arts de faire commun (construction d'un commun / constitution du commun) », mis en ligne en août 2015, accédé via <https://pnls.fr/arts-de-faire-commun-construction-dun-commun-constitution-du-commun/>, consulté le 14 août 2022.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

perspective sur les manières de faire commun me semble comparable à la posture de Jean-Marc Besse.

Cela dit, je dois faire une différenciation entre l'idée du commun telle qu'elle est avancée par Pascal Nicolas-Le Strat et la définition du commun à partir de la perspective gravitaire. Il ne s'agit pas du même commun. Le mouvement commun qui devient commun par un échange gravitaire, le partage potentiel du sol, les processus de la disponibilité et de l'ouverture ne seraient par de l'ordre de l'expérimentation. Ainsi, si je propose une définition supplémentaire du commun et je suppose que les perspectives gravitaire et sociologique peuvent co-exister au sein d'un seul et même projet, il ne s'agit pas des mêmes dimensions de ces communs relevés. Le commun gravitaire n'est pas un « projet de vie et d'activité » qui semble sonner comme un engagement, il n'implique pas non plus les manières de gestion. Le commun gravitaire émerge en mouvement, sur une durée toujours variable, et ne se pense pas comme un « projet ». Toutefois, sur une échelle plus générale de tel ou tel projet, ce qui se développe de manière expérientielle peut se croiser avec la perspective du commun où celui-ci attesterait d'un certain degré d'organisation collective.

Parmi les projets étudiés, le projet « Attention à la marche ! » semble révéler davantage le croisement entre ces deux perspectives sur le commun. Du point de vue de l'expérience qui est faite par les marcheurs ayant participé à ce projet, au-delà de sa composante kinesthésique, corporelle et sensorielle, ce qui mérite d'être souligné est son aspect intrinsèquement politique. Si je parle du politique, il est question, au-delà du politique de présence ensemble sur un territoire et partage de l'expérience, une inscription dans une temporalité plus large⁸⁶¹. J'ai commenté sur les cadres respectifs de l'inscription de ce projet dans la continuité des actions menées dans le périurbain bordelais, y compris du point de vue de la possible définition du paysage et de la considération du paysage périurbain. Ce questionnement m'a amenée notamment au travail autour de la question du commun du paysage. Ces propos méritent maintenant d'être complétés par un travail plus approfondi sur les manières de faire du commun. Si l'expérience de la traversée du groupe dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » ne peut pas à elle seule désigner ce qui se fabrique sur le territoire périurbain bordelais, elle s'inscrit dans une lignée des processus se produisant sur le territoire. Il ne me serait pas possible d'affirmer l'établissement d'un commun à travers la diversité de

⁸⁶¹ Je renvoie à ma réflexion sur cette question dans le chapitre II, notamment en ce qui concerne mon analyse des différents cadres d'inscription du projet « Attention à la marche ! » et des actions menées sur le territoire périurbain bordelais.

ces démarches, comme il faudrait étudier au plus précis les intentions de tous les acteurs de ce territoire et les manières d'y œuvrer. Je ne peux pas non plus affirmer que l'expérience collective qui s'appuie sur un nombre d'intentions et de volontés relèverait de la définition du commun telle que formulé par Pascal Nicolas-Le Strat. Toutefois, il me semble possible notamment en revenant à la question du commun du paysage, de suggérer que ce qui se produit dans le cadre d'« Attention à la marche ! » (sur le plan de l'expérience vécue collectivement avec le paysage qui s'inscrit dans un contexte d'intentions et des actions particulières) aurait trait à un commun désigné comme non-figé et situé.

C'est notamment avec cette dernière qualité que je souhaite poursuivre mon analyse de l'idée du commun selon Pascal Nicolas-Le Strat. Une autre qualité du commun qui ressort dans la réflexion du sociologue est sa nature située et toujours renouvelée : « Le travail du commun auquel j'aspire est un travail situé au sens où il s'ancre dans l'expérience d'une communauté et où il s'arrime à ce que les personnes concernées ont appris à faire et à voir ensemble⁸⁶² ». Le commun est situé dans le sens de ce qui est expérimenté, dans des circonstances particulières et par un groupe de personnes, en prenant en compte la situation dans sa spécificité. J'introduis encore une nuance, comme cette qualité ne peut pas être appliquée en pleine mesure au projet « Attention à la marche ! », comme il ne s'agit pas d'une communauté qui se réunit spécifiquement pour traiter une problématique en particulier. En cela ce commun est différent du « projet de vie » prôné par le sociologue et qui engage une communauté particulière au travail d'expérimentation. Si je retiens le terme « situé », il s'agit davantage de l'expérience que de l'expérimentation, et c'est dans cette optique-là que j'envisage un rapprochement entre le commun tel qu'il est défini par Pascal Nicolas-Le Strat et tel qu'il peut être traité à travers le projet « Attention à la marche ! ». La nature située de l'expérience individuelle et collective est sans cesse réaffirmée au gré des espaces et situations traversées. Par ailleurs, Pascal Nicolas-Le Strat, dans son autre essai *Agir en commun / agir le commun*, insiste sur la nature expérientielle du commun et va jusqu'à employer la notion de disponibilité (au pluriel) comme conséquence de la relation que nous avons avec notre environnement immédiat et étant un des préalables à la constitution du commun :

« La question du commun interpelle tout d'abord le rapport que nous entretenons avec notre environnement de vie (une écologie). Le commun englobe dans ce cas de nombreuses ressources nécessaires : l'eau, l'air,

⁸⁶² Nicolas-Le Strat, P., « Arts de faire commun (construction d'un commun / constitution du commun) », *op. cit.*

l'espace... Mais, au-delà de ces réalités, de première intention politique, notre environnement nous ouvre de nombreuses autres opportunités et disponibilités, qui peuvent être pensées et agies en tant que commun⁸⁶³ ».

En utilisant le terme de disponibilités le sociologue implique la manière dont nous accédons aux choses, ce qui soutient le point de vue sur le commun du paysage mentionné plus haut. En employant le terme de disponibilité au pluriel il se réfère surtout aux choses du quotidien qui nous entourent et qui peuvent présenter un potentiel du commun, ainsi en décelant une réflexion sur leur problématisation, accès et gestion. Pascal Nicolas-Le Strat parle des démarches qui, tout en proposant un cadre institutionnel et politique, s'assurent que les disponibilités ainsi gérées puissent rester « un commun vécu et pratiqué⁸⁶⁴ ». Si je reviens au projet « Attention à la marche ! » sur sa durée et avec les enjeux qui lui sont propres, il ne serait pas cohérent de parler du potentiel du groupe de fabriquer du commun de façon durable ou institutionnalisée, dans le sens d'une gestion ou d'une administration. En revanche, je propose de croiser la perspective esquissée par le sociologue avec la perspective paysagère et la façon dont nous pouvons approcher le paysage. C'est en replaçant ce projet dans le tableau plus large des démarches menées sur le territoire périurbain bordelais en termes du paysage qu'il me semble possible de tisser le lien entre cette expérience particulière et la continuité des actions proposées et réalisées comme susceptibles de proposer un potentiel pour l'émergence d'un commun. J'ai proposé auparavant les différentes dimensions du paysage qui émergent par le projet « Attention à la marche ! ». Que ce soit sa définition en tant qu'expérience sensible du monde, en tant que pratique culturelle ou encore comme potentiel pour fabriquer le territoire (dans les deux derniers cas nous sortons des limites de ce projet particulier pour embrasser les autres pratiques et usages du paysage périurbain), toutes ces dimensions incluent ses éléments matériels, mais aussi symboliques (les représentations qui peuvent être formées ou véhiculées soit par ses acteurs, soit par ses usagers), que nous pouvons ressentir, auxquels nous pouvons ou pas avoir accès, que nous chercherons à valoriser ou à l'inverse à oblitérer. Ainsi il me semble que la définition du commun à partir de la perspective de la relation avec l'environnement proche résonne avec quelques définitions du paysage que j'ai développées dans le chapitre I (paysage comme expérience, paysage comme territoire fabriqué), en particulier si nous prenons l'exemple des habitants qui traversent ce territoire. La question de disponibilités de ce qui nous entoure entend également les

⁸⁶³ Nicolas-Le Strat, P., « Agir en commun/ agir le commun », mis en ligne en avril 2016, accédé via <https://pnls.fr/agir-en-commun-agir-le-commun/>, consulté le 14 août 2022.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

manières dont nous pouvons les pratiquer et les vivre collectivement, sur une temporalité longue. S'il n'est pas toujours question de parler en termes de décisions concrètes institutionnelles, le paysage de la métropole bordelaise serait une entité en constante construction par les expériences qui en sont faites, par ses différents usages, pratiques et perceptions. Le commun serait aussi pluriel, et il dépendra des acteurs, des pratiques et des temporalités concrètes.

Du point de vue de l'hypothèse principale de ce chapitre, notamment sur l'émergence d'un mouvement commun lors de projets de marche étudiés, la considération de la notion de commun à travers le prisme de ce qui se fabrique ensemble, semble élargir le cadre temporel de l'expérience du projet pour l'inscrire dans les dynamiques plus larges. La définition du commun à partir de la perspective sociologique et politique ne pourrait pas toutefois être étendue à tous les projets de mon corpus. C'est ainsi que je souhaite dorénavant, comme je l'ai expliqué dans cette partie, de l'associer uniquement au projet « Attention à la marche ! » qui, pris dans la continuité des démarches se déroulant sur le même territoire, permet d'attribuer à la notion du commun une signification temporelle et politique excédant la durée et les enjeux d'un projet particulier. Je reviendrai sur ces questions au chapitre suivant.

PARTIE 6. MARCHER ENSEMBLE, MARCHER AVEC LES AUTRES

En commençant ce chapitre par un questionnement sur le mouvement commun, j'ai proposé une réflexion selon laquelle ce processus peut être considéré au niveau du groupe qui marche, tout en élargissant cette perspective aux personnes n'en faisant pas partie. Si je dois revenir à la formulation que j'ai proposée en m'inspirant du texte de Marie Bardet, la première acceptation – celle de marcher ensemble, mérite d'être étendue à ces autres personnes nous accompagnant, nous observant, parfois se joignant à nous ou à l'inverse nous évitant qui font partie de notre champ d'expérience. La question posée sera la suivante – comment marchons-nous ensemble tout en marchant en présence des autres ?

Dans cette partie, je m'attarderai sur la nature des relations qui se forment entre les personnes qui marchent et les autres qui les voient, en insistant sur les spécificités des projets abordés. Dans la partie précédente, des processus kinesthésiques, gravitaires et corporels ont été mis en avant pour insister sur la nature éminemment relationnelle de l'expérience vécue des participants des projets étudiés. Si ces processus définissent la façon dont les participants se rapportent entre eux dans le groupe, ils peuvent également désigner la manière dont ils établissent une relation avec les autres n'en faisant pas partie. Par exemple, en analysant la qualité du mouvement et du regard dans les projets « Slow Walk » et « Dark Red » j'ai spécifiquement souligné à quel point cette expérience revêt des qualités qui la définissent comme relationnelle et ce, autant par rapport aux participants du projet que par rapport aux personnes extérieures.

Une dimension supplémentaire doit toutefois être abordée en parlant de la présence et du rôle d'autrui dans l'expérience individuelle et collective qui se développe sur la durée d'un projet. Pour celui qui en devient témoin, spectateur, observateur, voire participant, il peut s'agir tantôt de personnes qui traversent l'espace d'une certaine façon, tantôt de quelque chose qui serait de l'ordre de l'événement, même si le statut de ce qui se déroule serait compliqué à définir pour ceux qui témoignent la traversée du groupe. Dans ce sens-là, les projets étudiés peuvent permettre de prendre en compte la présence d'autrui tout en permettant ainsi de définir le statut de celui-ci qui, à son tour, restera fluctuant : passant, riverain, observateur, spectateur, jusqu'à aller au terme du public. L'espace que les groupes traversent dans chacun des projets, n'est pas homogène et revêt des composantes, des intensités, des traits et des ambiances variables, du point

de vue de ses qualités physiques et matérielles, de ses sollicitations, de ses dynamiques et flux. À chaque étape de l'analyse de l'expérience vécue au sein des projets traités, tous ces différents éléments se sont retrouvés imbriqués dans les qualités de cette expérience même et dans ses temporalités. Il y aurait quelque chose de similaire à travers la réflexion sur tous les projets du corpus, du point de vue de l'inscription du geste artistique et des manières dont celui-ci propose de marquer une présence collective dans l'espace de la ville, tout en révélant les dynamiques de celui-ci. Le fait de se retrouver avec les autres personnes que le groupe peut croiser tout au long de son parcours, qui le regardent, le suivent, se posent des questions quant à ce qui se déroule devant eux, voire interrogent les participants, présuppose une interrogation sur les manières de partager l'espace traversé. Ce partage possible de l'espace me ramène à réfléchir sur les modalités d'une présence ensemble dans l'espace public, celui d'une rue, d'un quartier, d'une portion de la ville. Mais ce qui plus est, la présence d'un projet artistique dans l'espace public me fait interroger la définition même de ce qu'est un espace public, et comment ce même projet y apporte des questionnements, des ruptures ou alors des complémentarités. La réflexion qui suivra s'attachera donc à traiter la dimension de l'altérité et de la relation du point de vue de la présence partagée dans l'espace public.

Je pourrais affirmer d'office que les projets ont lieu dans l'espace de la ville et dans l'espace public. Mais partir d'un constat ne laisse pas de marge de questionnement. Tout comme la notion d'espace public ne se définit pas de façon univoque pour apporter une réponse quant aux relations qui s'y forment par la présence d'un certain type de projets artistiques. Plusieurs questions permettent d'accéder à ses dimensions multiples. Comment un groupe qui marche, qui expérimente l'espace d'une certaine façon, s'inscrit-il dans le contexte de l'espace public ? Quelles potentialités de cet espace permet-il de déceler ? Ces questions, et d'autres qui en découleront, permettent de remonter à toutes les dimensions constitutives des projets traités (institutionnelle, conceptuelle, politique, expérientielle, relationnelle, collective) et voir comment elles s'entremêlent dans une situation concrète. De façon heuristique, ma participation et mes observations personnelles, les petites remarques relevées dans les paroles de mes interlocuteurs, le regard des passants croisés dans la rue, les paroles entendues, les gestes aperçus, se sont constitués dans leur ensemble dans un certain fond. Ce fond s'étend avec la présence corporelle et sensori-motrice avec autrui et avec les autres et au-delà de celle-ci, en la rendant signifiante du point de vue également politique, comme partage de l'espace. Notamment, comment pouvons-nous nous retrouver

ensemble dans l'espace public ? Quelles relations établissons-nous avec les autres ? Quel est l'apport de la dimension expérientielle dans cette perspective ? Il sera question d'évoquer certaines caractéristiques inhérentes à la notion d'espace public pour ensuite passer aux manières d'y être avec les autres, pour enfin toucher au statut ambivalent de celui ou celle qui voit le groupe marchant. Un statut entre le passant, le témoin, le spectateur, le public, le regardeur, voire le participant, de cet événement éphémère et en mouvement qui peut apparaître comme une présence douce et silencieuse (« Les Promenades Blanches »), comme une traversée joyeuse et bruyante (« Attention à la marche ! ») ou comme une occupation obstinée et ralentie (« Slow Walk »). Tant de formes de visibilité et de configurations, présupposent-elles chacune son spectateur, son passant ? Ou y aurait-il quelque chose qui réunirait toutes ces figures possibles des autres ?

6.1. Pour une définition de l'espace public

Quelle est la définition de l'espace public qui s'impose quand nous analysons les implications des projets collectifs de la marche ? Si les particularités de la configuration expérientielle et spatiale de ces projets les inscrivent à des degrés différents d'intensité dans l'espace public traversé, toujours est-il qu'une altérité s'expérimente qui définit en partie la manière dont le projet se situe par rapport au cadre dans lequel il se déroule.

Je vais dresser ici un panorama succinct des points de vue sur la définition de cette notion. Une des définitions de la notion provient de la distinction qui doit être faite entre son pluriel et son singulier. Selon le philosophe et lexicologue Thierry Paquot, les espaces publics désignent les endroits et configurations concrètes et délimités géographiquement : les rues, les places, etc., accessibles au public. L'espace public au singulier est davantage compris comme une catégorie qui entend une forme de communication, de partage, de croisement, et il peut être autant physique qu'immatériel (comme un espace d'échange d'opinions)⁸⁶⁵. Le sociologue insiste que les deux termes peuvent être considérés autant ensemble (les espaces publics entendent, quant à eux, la possibilité de communication et de partage), que séparément (le terme d'espace public aurait plusieurs niveaux de sens qui le constitueraient dans sa complexité). Les espaces publics, ou les lieux urbains comme les nomme autrement Thierry Paquot, quelle que soit leur nature, sont susceptibles de proposer des conditions pour une rencontre entre les personnes, une de leurs vocations principales devenant donc d'être un support de l'altérité. Comme le met Thierry Paquot, « [c]'est dans ces espaces dits publics que chacun perçoit dans l'étrangeté de l'autre la garantie de sa propre différence⁸⁶⁶ ». Les espaces publics revêtent une pluralité de présences ainsi que d'opinions. C'est ainsi que selon certains philosophes et sociologues le terme d'espace public a commencé à désigner la sphère publique d'expression d'opinions. Le travail du philosophe allemand Jürgen Habermas est particulièrement convoqué dans ce sens-là, y compris par Thierry Paquot dans son ouvrage que je cite ici. Thierry Paquot donne également un aperçu du positionnement du sociologue américain Richard Sennett sur l'espace public. Sennett déplore l'emprise de la sphère privée sur la sphère publique. Paquot cite Sennett : « Nous sommes ainsi confrontés à une idéologie de l'intimité : les rapports sociaux ne sont réels, crédibles et véridiques que lorsqu'ils tiennent compte de la psychologie interne de chacun. Cette idéologie transforme les catégories politiques en catégories

⁸⁶⁵ Paquot, T., *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2015, p. 3-4.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

psychologiques » (Sennett, R., *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979, p. 197)⁸⁶⁷. Selon Sennett, ainsi, la sphère de l'intime prend le pas sur la vie sociale et sur les distances nécessaires à ce qu'il appelle la civilité qui serait un outil viable pour l'espace public : « [...] la civilité est l'activité qui protège le moi des autres moi, et lui permet donc de jouir de la compagnie d'autrui. Le masque est l'essence même de la civilité. Le masque permet la pure sociabilité, indépendamment des sentiments subjectifs de puissance, de gêne, etc., de ceux qui les portent. La civilité préserve l'autre du poids du moi » [*ibid.*, p. 202]⁸⁶⁸. Ainsi, l'espace public, selon Richard Sennett, devrait s'appuyer sur une co-présence des personnes se basant sur l'apparence, la manière dont les personnes apparaissent devant les autres, et non pas sur un rapprochement trop personnel, émotionnel. C'est cela que, avec la référence à Richard Sennett, Thierry Paquot appelle l'« en-commun » - « ce qui engage chacun vis-à-vis de l'autre, sans jamais se le subordonner⁸⁶⁹ ».

La politologue allemande Hannah Arendt interroge la relation entre le public et le privé en s'appuyant sur l'exemple de la cité grecque (*polis*⁸⁷⁰) « où espace public et espace politique coïncident parfaitement et s'opposent à l'espace privé⁸⁷¹ ». Pour un espace public d'exister, la vie privée et la vie publique doivent être séparées. L'espace public pour Arendt devient un lieu de visibilité. Le chercheur en sciences de l'information et de la communication Eric Dacheux résume ainsi le positionnement de la politologue : « Hannah Arendt définit l'activité politique comme une mise en relation des hommes qui se réalise dans la cité, une action commune concertée qui obéit moins à la raison qu'à la figuration, plus à la présentation de soi qu'à l'argumentation⁸⁷² ». Hannah Arendt parle ainsi d'espace public comme d'un lieu où s'effectue la politique, d'où son appui sur l'idée de la *polis* grecque. Toutefois, dans cette considération, il existe une composante également sensible à l'espace public – la manière dont les uns apparaissent devant les autres n'est pas seulement de l'ordre du discours, elle est une présence concrète⁸⁷³.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁷⁰ La *polis* se traduit comme « cité-état » et se définit par une forme politique d'organisation d'une communauté de citoyens autonomes qui « se régit par ses propres lois, possède sa juridiction indépendante, et se gouverne elle-même » (Castoriadis, C., « La polis grecque et la création de la démocratie », dans *Le Débat*, N° 38, Paris, Gallimard, 1986, p. 126-144, accédé via <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1986-1-page-126.htm>).

⁸⁷¹ Dacheux, E., « Présentation générale. L'espace public : un concept clef de la démocratie », dans *L'espace public*, Dacheux, E. (dir.), Paris, CNRS éditions, 2008, accédé en ligne via <https://books-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/editions-cnrs/13746>, consulté le 23 mai 2023.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ Arendt, H., *Condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, 1988.

Quelle que soit la définition de l'espace public à travers les auteurs dont la liste ici n'est pas exhaustive et va être élargie à travers cette partie, chacune d'entre elles sous-entend une relation entre les individus, et ce, au-delà des compositions spatiales, l'espace public étant considéré comme un espace d'échange et d'expression (en dehors de sa composante politique). Ce qui est aussi apparu de ces quelques définitions est le fait que s'il est question d'espace public, il est aussi question de rencontre entre des inconnus (Paquot, Sennett). La dimension relationnelle de l'espace public que je retiens ici, serait aussi à considérer dans ce sens-là, d'autant plus que les projets étudiés proposent davantage cette modalité. J'appuierai le raisonnement qui suivra sur la qualité relationnelle du possible espace public qui peut émerger à travers ces projets.

6.2. Espace public et paysage – une convergence par la perspective relationnelle

L'espace public, quelle que soit sa configuration, entend une relation entre les personnes, une question de l'altérité. En vue de cette qualité et en vue des questions posées en début de cette partie sur l'implication de la présence collective dans l'espace public, l'approche du philosophe Jean-Marc Besse me semble éclairer ce point. Dans son texte « Le paysage, espace sensible, espace public » il insiste sur le caractère relationnel de ce qui peut être nommé espace public :

« Reconnaître l'existence d'un espace public, c'est, très concrètement reconnaître que nous avons un dehors, si je puis dire, c'est-à-dire un corps, et que nous ne sommes pas invisibles dans une bulle imperméable. Reconnaître l'espace public c'est reconnaître cette forme de fragilité immédiate qui est en même temps le signe de notre responsabilité. La question de l'espace public est donc en tout premier lieu, avant d'être une question d'argumentaire politique, une question de sensibilité (de sensibilité morale) à l'autre, une prise de conscience de la présence de l'autre, un autre qui n'est pas seulement un être de pensée, un être abstrait, mais qui a un corps⁸⁷⁴ ».

Ainsi, Jean-Marc Besse touche à quelques composantes qui font qu'un espace public peut être considéré comme un espace de relation, et ce, à travers la dimension de présence avec les autres, le fait d'être avec les autres de manière incarnée, corporelle, à proximité ou à distance, dans un rapport concret en situation. Le philosophe met ainsi en avant la présence – si l'espace public est un espace d'expression d'opinion, ce ne serait pas un espace neutre, il est bien concret. De ce fait, la « reconnaissance » de l'espace public passe par les manières dont les uns et les autres se retrouvent ensemble tout d'abord en tant qu'individus sensibles. Le potentiel politique de l'espace public recèle ainsi en premier lieu son potentiel d'accueillir la diversité des présences, et pour chacun, c'est aussi se rendre conscient de la présence d'autrui en tant qu'un sujet sensible. C'est dans ce sens-là que le philosophe me semble utiliser l'expression « sensibilité morale ». J'ajoute à cela, en vue de questions gravitaires, corporelles et kinesthésiques discutées précédemment, que cet autrui est aussi celui qui a très concrètement un poids, un corps qui a une direction, une orientation, un rythme. Selon Jean-Marc Besse il est ainsi impossible de penser l'espace public sans une réflexion sur les conditions concrètes de la rencontre avec autrui. Il poursuit ainsi : « [...] si l'espace public est par définition un espace de pluralité, un espace de croisement des opinions et

⁸⁷⁴ Besse, J.-M., « Le paysage, espace sensible, espace public », dans *META: Research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy*, Vol. II, №2, 2010, p. 274-275.

des valeurs, il faut le considérer également comme un espace de croisement des présences physiques⁸⁷⁵ ». Il faut mentionner que dans l'article cité le philosophe réfléchit sur l'espace public également à partir de la perspective des acteurs de l'espace urbain (urbanistes, architectes, paysagistes, etc.) qui participent notamment à la conception, orientation, configuration des conditions concrètes, spatiales et sensorielles de co-présence des individus. C'est dans ce sens-là que la notion de « pluralité », qui peut s'appliquer à la pluralité politique, transcrit également la perspective spatiale et expérientielle de l'espace public. L'architecte Jérémy Gaubert dans son livre *Philosophie du marcheur* aborde la notion de pluralité du point de vue de la perspective relationnelle :

« En particulier au sein des espaces publics, l'enjeu du possible de la rencontre opère un glissement, l'existence se comprend alors toujours comme co-existence ; du singulier naît le pluriel. En effet, lorsque nous marchons dans les rues, nous sommes à côté d'autres, avec d'autres, et au-delà de chaque rencontre singulière, il y a un pluriel, un jeu de relation⁸⁷⁶ ».

Jérémy Gaubert, tout en insistant sur la pluralité de présences dans une perspective sensible et corporelle, ne parle pas toutefois de l'espace public comme concept, mais comme une configuration (en l'employant au pluriel). Il est notamment question de la différenciation entre le pluriel et le singulier de l'espace public, telle que je l'ai annoncée précédemment dans cette partie. Les espaces publics au pluriel revêtent ainsi des qualités concrètes de co-présence, ou « co-existence », comme le dit Jérémy Gaubert, n'étant pas dissociés de la portée du singulier de ce terme (comme espace de communication, d'échange et de visibilité). Si je reviens dans la dimension de projets de mon corpus, la perspective relationnelle de l'espace public pose tout d'abord la question de la présence à l'intérieur du groupe de participants marchant dans le cadre du projet, et de l'expérience collective vécue dans ses aspects corporels, sensori-moteurs et imaginaires. En même temps, cette perspective relationnelle transgresse les limites du groupe pour inclure ceux que nous croisons tout au long de la marche - non pas comme une imposition unilatérale, mais comme une pluralité et une co-existence possible (mais pas toujours assurée, comme je le montrerai avec certains exemples). Je suppose donc une potentialité de partage sans toutefois affirmer que c'est toujours le cas. De par la configuration et les processus d'émergence de l'expérience qui est vécue dans le cadre de projets étudiés, la perspective sensible et relationnelle de l'espace public semble davantage faire partie des rapports qui peuvent s'instaurer entre le groupe marchant et

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁷⁶ Gaubert, J., *Philosophie du marcheur*, Vincennes, Terre Urbaine, 2021, p. 142.

les autres, que ce soit dans l'acceptation d'autrui, ou à l'inverse, dans les logiques de négociation, d'exclusion, voire d'agressivité. La pluralité du point de vue expérientiel et spatial entend donc aussi cela – non pas seulement une adhésion unanime, mais toute une panoplie de relations possibles. Je continue avec Jean-Marc Besse qui, s'appuyant sur la dimension relationnelle et expérientielle d'une co-présence, fait un rapprochement entre la notion d'espace public et celle de paysage. Le philosophe réfléchit surtout dans le sens « espace public – paysage », donc, plus précisément, quelles qualités de l'espace public permettent à ce dernier d'avoir également des caractéristiques du paysage. Il insiste surtout sur la notion de paysage ordinaire – sur la manière dont l'espace public peut être vécu quotidiennement, mais aussi, conçu de façon à répondre aux besoins quotidiens autant spatiaux, que sociaux, sensibles et relationnels des gens. C'est ainsi que la problématique paysagère devient pour Jean-Marc Besse également celle qui peut porter la réflexion sur l'espace public, notamment en ce qui concerne ce qu'il appelle le « type d'action » qui peut être mené et qui présuppose ainsi autant l'usage de l'espace public et son expérience que ceux qui le conçoivent. L'espace public et le paysage se rencontrent alors pour lui à cet endroit-là. En outre, prenant toujours appui sur John Brinckerhoff Jackson et son idée du paysage comme étant porteur de sens et de valeurs pour satisfaire aux besoins existentiels des personnes, Jean-Marc Besse met également en avant sa portée relationnelle : « [...] parmi ces besoins, outre les besoins élémentaires, qui d'ailleurs ne sont pas seulement biologiques, mais aussi des besoins affectifs et sociaux, se trouve le lien entre les gens, un besoin politique si l'on veut. C'est sur cette question du lien que le paysage trouve un de ses enjeux majeurs⁸⁷⁷ ». Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'expérience vécue au sein des projets de marche relève d'une façon d'être présent dans le paysage. C'est aussi une expérience toujours éminemment relationnelle. Nous avons vu à quel point les processus corporels, gravitaires et sensori-moteurs, faisant partie du champ de l'expérience des participants de projets, portent l'empreinte de la présence avec autrui et ne peuvent pas être considérés autrement que dans la perspective relationnelle. Par ailleurs, plus tôt dans ce chapitre j'ai proposé quelques processus gravitaires et kinesthésiques qui semblent émerger autant dans le groupe de marcheurs que dans la relation avec les autres personnes n'en faisant pas partie. J'ai notamment évoqué la notion d'empathie kinesthésique qui semble soutenir la réflexion sur le rapport

⁸⁷⁷ Besse, J.-M., « L'espace public : espace politique et paysage familial », *Rencontres de l'espace public*, Lille Métropole Communauté Urbaine, décembre 2006, accédé via <https://shs.hal.science/halshs-00191977/document>.

gravitaire et pondéral qui s'établit entre les personnes en mouvement, et celle de regard aveugle qui circonscrit un état de disponibilité et d'ouverture susceptible d'émerger dans l'expérience du participant, mais aussi du spectateur/passant de projets de la marche. L'analyse de ces processus a permis d'insister sur la portée de la relation dans l'expérience vécue du point de vue individuel et collectif. Cela permet également d'appuyer la dimension paysagère de l'espace public tel que je souhaite le traiter dans ce chapitre. Au fur et à mesure de ce chapitre je vais approcher cette question de l'établissement de la relation à partir de perspectives différentes afin de répondre à la question phare de ce chapitre – comment marchons-nous avec les autres ? Je travaillerai également sur la définition du statut de ces autres personnes. Enfin, je reviendrai sur mon hypothèse qui sous-tend ce chapitre. Je mets en avant l'hypothèse que le mouvement commun émergent dans le groupe de personnes marchant ensemble, pourrait également faire partie des relations que ce groupe établit avec ceux qui n'en font pas partie.

Pour conclure, je souhaite mettre en parallèle les notions d'espace public et de paysage en me basant sur un terme que Jean-Marc Besse a utilisé concernant les deux. Il s'agit notamment du terme d'exposition, ou du fait de s'exposer à (quelque chose ou quelqu'un). J'ai traité cette qualité de l'expérience paysagère dans le chapitre précédent. J'ai retrouvé cette même notion dans la réflexion sur les rapports qui se forment entre les personnes dans l'espace public. Dans l'exemple cité, le philosophe prend un type de la configuration d'un espace public qui est la rue :

« Mais c'est aussi [la rue], d'autre part, l'espace d'exposition des autres, que l'on voit et qu'on entend dans la rue, sans nécessairement les connaître ou les reconnaître, mais que l'on peut aussi croiser, rencontrer, ou chercher à éviter. La rue se présente alors comme un espace [...] où se joue très concrètement, au niveau de la sensibilité, la question de la proximité et de la distance, la question de la distanciation, qui traverse toute réflexion sur l'espace public⁸⁷⁸ ».

En employant le terme d'exposition le philosophe semble, d'une part, faire un lien entre l'expérience dans l'espace public et celle paysagère. D'autre part, l'exposition en question concerne surtout la condition de l'altérité dans le sens d'être visible ou entendu par autrui. L'exposition entend à la fois une disponibilité et une certaine vulnérabilité, comme je l'ai suggéré par ailleurs. Nous pouvons autant accueillir autrui que le repousser, ne pas souhaiter avoir un quelconque contact avec lui. Dans l'optique de projets de mon corpus, c'est valable dans les deux sens – autant par rapport aux

⁸⁷⁸ *Ibid.*

participants de projets que par rapport à ceux qu'ils croisent. En convoquant la dimension sensible de l'expérience de l'altérité dans l'espace public, Jean-Marc Besse soulève le terme de distance. D'une part, cela renvoie aux modalités kinesthésiques et corporelles de présence avec autrui et à l'intersection constante entre ce qui est vécu individuellement, et ce qui s'ouvre dans la relation en devenant partie du champ de l'expérience de la personne. D'autre part, les soubassements de la distance peuvent relever d'une prise de position par rapport à autrui. Je reviens à la notion de distance telle que je l'ai évoquée partiellement avec Richard Sennett. Dans son article où elle analyse l'ouvrage de ce dernier *The Fall of the Public Man*, la sociologue suisse Laurence Kauffmann, en s'appuyant sur Sennett, définit l'espace public comme

« étant le lieu de la régulation de la distance et de la proximité entre les individus. Une telle caractérisation intègre aussi bien la définition matérielle de l'espace public comme un espace concret de visibilité et d'accessibilité mutuelles que sa définition immatérielle comme un espace virtuel de délibération et de participation collectives⁸⁷⁹ ».

La sociologue discute ainsi le binôme « distance/proximité » comme qualités indissociables de l'espace public, selon Sennett, autant dans sa dimension concrète et physique que dans sa dimension relevant de l'ordre de l'expression d'opinions. Je prends l'exemple du projet « Slow Walk » auquel je reviendrai plus *in fine* plus tard dans cette partie. Certains passants se joignaient au groupe marchant lors du projet « Slow Walk » sans qu'une invitation expresse soit faite. Si en tant que groupe marchant nous nous exposons aux autres, certains de ces autres, quant à eux, effectuent le même mouvement en s'insérant dans le groupe. La distance potentielle, en termes physiques, mais aussi relationnels et corporels, se réduit, la frontière devient poreuse, le statut s'inverse. Le changement du statut se produit autant par rapport au statut expérientiel de cet autrui (du spectateur ou témoin en participant), que par rapport à son statut en tant qu'usager de l'espace public, en questionnant ainsi les règles de visibilité et d'usage. En devenant participant de la marche, cette personne peut potentiellement traverser une transformation corporelle, sensorielle et gravitaire, mais aussi, temporairement, se rendre visible, voire vulnérable au regard d'autres usagers de ce même espace qu'elle traverse, ce qui permet de réinterroger plus globalement les relations se formant dans l'espace public. Dans ce sens-là, la distance physique devient aussi une question politique. Il ne s'agit pas de l'expression d'opinion à proprement parler. Une manière de se rapporter à autrui est engagée, une décision est prise sur son

⁸⁷⁹ Kauffman, L., « Sur The Fall of the Public Man de Richard Sennett », dans *Questions de communication*, N° 36, 2019, p. 284.

inclusion ou non dans la sphère de son expérience, sur la volonté de partage du territoire. Toutefois, il faut tenir compte de la situation concrète de cette possibilité. Je parle d'une possibilité, car chacun des participants fait une expérience différente lors de la marche. Celui-ci peut voir l'état de disponibilité et d'ouverture émerger, tout comme cet état peut ne pas arriver. Comme cela a été discuté auparavant, cet état gravitaire, corporel et relationnel définit les manières dont la personne peut inclure autrui dans le champ de son expérience. Cet état va également influencer la façon dont autrui est considéré en tant qu'un autre usager du même espace, ce qui engagera de différentes intensités du partage du territoire. Ceci m'amène, entre autres, à la réflexion autour d'un commun potentiel qui peut apparaître dans le temps d'un projet dans l'espace public et dans la situation d'une co-présence entre les personnes du même groupe et les autres.

6.3. Inscription du projet artistique en tant qu'événement

Je reviens sur la photo d'un moment du projet « Slow Walk » à Bruges pour finir l'analyse qui en était faite dans la partie 5 de ce chapitre (fig. 32). Dans cette prise de vue, au premier plan, nous voyons une participante du projet et plus loin deux danseurs de compagnie Rosas qui accompagnent les marcheurs, puis quelques autres membres du groupe marchant qui sont en train de traverser un pont.



Fig. 32. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Aïsha Baert.

Le mouvement très ralenti, presque arrêté des marcheurs, le silence qui l'entoure et fait partie de ce mouvement, un regard au loin, comme pour s'ouvrir à ce proche et au lointain en même temps, s'ouvrir au monde. Et donc cette figure du passant vue de dos, dont la vitesse et la direction du mouvement sont opposées à celles des participants. Ce croisement, cette rencontre éphémère, qui rend compte de la présence dans l'espace public, dans l'espace partagé avec les autres, et de la multiplicité des manières d'y co-exister. Cette prise de vue me permet de traiter davantage la problématique de la relation entre les participants de projets de marche et les autres personnes. S'agit-il d'un regard rapide ou d'un évitement par ce riverain aléatoire ? Est-ce qu'il y a juste de la curiosité et ou une attention plus prolongée ? Est-ce de la bienveillance, du refus ou de l'indifférence ? Et si nous prenons le cadre respectif de l'inscription du projet dans

l'espace public, comme un événement chorégraphique, s'agit-il du statut de spectateur que ce passant occasionnel peut incarner, d'après cette photo ?

Toutes ces questions simples, parfois naïves, attestent d'une complexité de cette rencontre produite par un événement particulier, et de la variété des approches qui peuvent permettre d'interroger et de circonscrire ce rapport qui s'établit entre le groupe marchant et les autres dans l'espace public. Ceci, tout en confirmant, voire en révélant certaines qualités de ce dernier, du point de vue de la présence collective, relationnelle, mais aussi de la présence des corps en mouvement, leurs rythmes et leurs orientations.

Dans ce sens-là, je souhaite aborder les projets de mon corpus du point de vue de ce qu'ils produisent dans l'espace public qu'ils traversent. Le terme d'événement semble éclairer ainsi leur statut et la manière dont ils s'inscrivent dans l'espace. Le sociologue Louis Quéré tente de comprendre la portée de l'événement du point de vue individuel et collectif, ainsi qu'historique, dans sa capacité de devenir une expérience. Il travaille sur ce qu'il appelle l'« herméneutique de l'événement » en mettant en avant particulièrement le fait que l'événement est « une transaction immédiate avec sa réalité, [...] éprouvée à même l'expérience⁸⁸⁰ » et s'appuyant à la fois sur les domaines de la phénoménologie et du pragmatisme. Il définit les qualités suivantes de l'événement :

« L'événement a la capacité de créer et de nouer des situations, et une situation a une structure d'intrigue, indépendamment de sa mise en récit : elle "ménage un suspens et laisse anticiper un dénouement" ; elle "progressive vers son propre achèvement par le biais d'une série d'incidents variés et reliés entre eux", de telle sorte que le terme est plus qu'une terminaison ; il est l'aboutissement de ce qui a précédé et qui s'est enchaîné de façon sérielle. Une situation ne se restreint donc pas à un événement se produisant *hic et nunc*. Une situation reste présente tant qu'elle ne s'est pas dénouée, tant qu'elle n'a pas trouvé son point final⁸⁸¹ ».

Dans cet extrait, les notions d'événement et de situation sont liées. On est dans un rapport double de la production et de la réception, et dans une logique de ce qui se passe à l'intérieur d'une situation quelconque. L'aspect de l'immédiateté est important, tout comme l'aval de l'événement. Il me semble que dans l'optique des projets chorégraphiques que j'étudie, les notions d'intrigue et de dénouement soulevées par Louis Quéré peuvent surtout être reliées aux façons dont le passant perçoit les membres du groupe qui marche. Puis, il est question du sens qu'il attribue à ce qui se dévoile devant ses yeux. Toutefois, comme je l'ai indiqué auparavant, la visibilité et l'apparition du groupe ne portent pas un caractère uniquement visuel. Il s'agit de nombreux autres

⁸⁸⁰ Quéré, L., « Entre fait et sens, la dualité de l'événement », dans *Réseaux* 2006/5, N° 139, Paris, La Découverte, p. 188.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 187.

processus corporels, gravitaires et relationnels qui entrent en jeu pour qualifier le rapport « groupe – autres ». Continuons avec Louis Quéré. Le sociologue insiste sur la nature transformatrice d'un événement : « Quand un événement s'est produit, quelle qu'en soit l'importance, le monde n'est plus tout à fait le même : les choses ont changé. L'événement introduit une discontinuité, qui n'est elle-même saisissable que sur l'arrière-plan de la continuité de l'expérience⁸⁸² ». Il faut nuancer et dire que Louis Quéré réfléchit en termes de tout événement (événements historiques, par exemple) et ne s'attache pas spécifiquement aux projets artistiques. Le lien m'a semblé pourtant possible à articuler entre son positionnement et les projets que j'étudie, notamment du point de vue de la réflexion sur l'expérience que l'événement fait émerger. Dans ce cas précis, cette expérience se conçoit à un double niveau – celle vécue par les participants des projets de marche, et celle vécue par les autres. Ainsi, quand il parle de l'« arrière-plan de la continuité de l'expérience », cela m'interpelle particulièrement et fait réfléchir sur ce que peut être ce plan dans les projets étudiés, et ce qui constitue alors la force discontinue. Selon Quéré, dans la majorité des cas « les événements [...] ne sont pas directement connectés à ceux qui les précèdent, ni aux éléments du contexte : ils sont discontinus par rapport à eux, excèdent les possibilités et les éventualités préalablement données ; ils rompent la sérialité du cours des choses⁸⁸³ ». Dans ce sens-là, un projet chorégraphique de marche peut être un événement qui se démarque par sa capacité à proposer une expérience différente dans l'espace de sa production (par rapport aux usages habituels de celui-ci). La « sérialité » dans ce sens se référerait à tout ce qui précède cet événement. Par ailleurs, une fois que l'événement s'est produit, il peut construire son propre passé et son futur, en créant ainsi sa propre continuité, selon Quéré : « il faut que l'événement ait surgi, qu'il se soit manifesté dans sa discontinuité, et qu'il ait été identifié sous une certaine description en fonction d'un contexte de sens possible, pour que l'on puisse lui associer un passé et un contexte explicatif⁸⁸⁴ ». Louis Quéré déduit le même principe pour le futur de l'événement qui serait produit à partir du présent de son apparition. Cela me semble revenir à la notion de situation évoquée plus haut, dans le sens que l'événement ne se renferme pas sur lui-même.

Je souhaite faire un parallèle avec la notion de discontinu introduit par Michel de Certeau afin de désigner les implications des manières dont la personne actualise l'espace urbain en marche. Avec Michel de Certeau, nous sommes dans une relation

⁸⁸² *Ibid.*, p. 189.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 191.

incarnée, kinesthésique, du sujet marchant à la ville. L'auteur insiste sur l'actualisation très concrète de la relation à l'espace à travers la marche. Ce qui plus est, cette présence n'est pas seulement prise dans son aspect de déplacement singulier, mais comme une manière d'être au monde. Ainsi, selon le philosophe, « [...] l'énonciation piétonnière présente trois caractéristiques qui d'emblée la distinguent du système spatial : le présent, le discontinu, le "phatique" ⁸⁸⁵ ». Ainsi, le discontinu s'établit par les manières d'avoir une relation en déplacement avec la ville où « les traverses, dérives ou improvisations de la marche, privilégient, muent ou délaissent les éléments spatiaux ⁸⁸⁶ » et où « [...] le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial ⁸⁸⁷ ». Nous sommes ici dans la dynamique de l'énonciation prônée par De Certeau, avec un accent mis sur une tension entre l'espace de la ville et la façon dont elle est actualisée dans la marche. « [Le piéton] crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la "langue" spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait ⁸⁸⁸ ». Une hypothèse semble possible : les projets de marche que j'étudie peuvent créer du discontinu dans le sens qui est attribué par Michel de Certeau. Chacun des participants évolue du pont de vue sensori-corporel et moteur, par les manières dont il ou elle marche, par les façons dont les sols parcourus influencent ses appuis et sa proprioception, comment il ou elle se laisse être sollicité par les lieux et les ambiances traversés, quelles relations sont établies avec les autres du groupe, et avec les autres personnes tout simplement. Ainsi, en suivant De Certeau, « [l]a marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle "parle". Toutes les modalités y jouent, changeantes de pas en pas, et réparties dans des proportions, en des successions et avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs ⁸⁸⁹ ». Dans le chapitre précédent, j'ai parlé de l'hétérogénéité de l'expérience vécue par chacun des participants de projets étudiés, qui, en fonction de moments de projet, de rapport avec autrui ou des qualités d'espace, peut être autant fluide et progressive que revêtir des basculements, des ruptures, des blocages. C'est dans ce sens-là qu'il me semble possible de traiter le discontinu évoqué par De Certeau. Mais ce discontinu peut être aussi regardé du point de vue de l'événement, et donc de la présence collective du groupe dans l'espace urbain qui va notamment « nouer une situation », pour reprendre les mots de Louis Quéré. Le discontinu a donc le potentiel de

⁸⁸⁵ De Certeau, M., *L'invention du quotidien : arts de faire*, op. cit., 1990, p. 149.

⁸⁸⁶ *Idem.*

⁸⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸⁸ *Idem.*

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 150-151.

proposer une continuité par l'expérience qu'il produit. Être perçu par les autres, s'inscrire dans la réalité aussi hétérogène et mouvante, une certaine spatialité et temporalité émergent partagées par le groupe, et peuvent également être partagées avec les autres. Le géographe Nicolas Canova qui travaille entre autres sur les projets artistiques dans l'espace public affirme que « [...] l'événement construit ponctuellement des espaces du quotidien, tant par la réalité tangible et sensorielle observée que par la réaction émotionnelle et les représentations induites⁸⁹⁰ ». L'événement artistique serait ainsi producteur d'un sens autant par les modalités de son apparition que par les relations qu'il fait émerger. Un autre géographe Luc Gwiazdzinski, en désignant un nombre de projets comme géo-artistiques⁸⁹¹, relève leur potentiel transformateur de l'espace public du point de vue de la fabrique de la ville, éphémère ou plus durable, en fonction de projets :

« Qu'il investisse une rue ou qu'il parcourt la ville, l'événement enchante le quotidien, transfigure le réel et humanise l'espace public. Pour quelques heures ou quelques jours, les mises en scène métamorphosent tout ou partie d'un quartier ou d'une rue. Les géo-artistes participent à la transformation (sociale, symbolique, matérielle etc.) des espaces⁸⁹² ».

En parlant de l'événement, le géographe évoque plus spécifiquement des projets artistiques qui ont lieu dans l'espace urbain et qui, selon lui, contiennent en soi une idée de transformation au contact avec l'espace dans lequel ils se produisent. S'il importe d'étudier plus spécifiquement ces « métamorphoses » dont parle l'auteur en fonction de projets, l'idée en tant que telle me semble propice en termes de réflexion sur le terme « événement » concernant le raisonnement sur le continu/discontinu développé précédemment. Les deux dernières citations ci-convoquées permettent de mettre en avant cette tension, me semble-t-il, que l'inscription d'un projet artistique dans l'espace public convoque et complexifie. Si dans l'immédiateté de son apparition un projet artistique peut être vu comme créant du discontinu, il ne peut pas être vu comme quelque chose qui existerait indépendamment de l'espace dans lequel il s'inscrit. À partir du moment où l'événement se produit, l'espace public gagne à être repensé. Jean-François Augoyard souligne ce potentiel transformateur d'un projet artistique :

⁸⁹⁰ Canova, N., « Inscrire l'événement dans l'espace et le temps », dans *L'Observatoire*, N° 50, Observatoire des politiques culturelles, 2017, p. 52.

⁸⁹¹ Terme introduit par le géographe pour désigner une catégorie vaste des artistes et des collectifs avec des agendas semblables à la frontière entre la réflexion sur l'espace public, l'urbanisme, le collectif, les enjeux sociétales et qui se produisent principalement dans l'espace urbain. Je reviendrai plus *in fine* sur ce terme dans le chapitre suivant.

⁸⁹² Gwiazdzinski, L., « Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires », dans *L'Observatoire*, N° 48, Observatoire des politiques culturelles, 2016, p. 35.

« [...] l'espace public n'est pas seulement le support de fonctionnalités essentielles, ni seulement l'entre-privé régi par le principe d'accessibilité, ni seulement l'aire des observables réciproques fondant les interactions sociales concrètes. Il est aussi objet de jeu, de dramatisation, de plaisir et d'expression des subjectivités [...] L'action artistique urbaine n'a pas à produire des effets en fonction d'objectifs fonctionnels et extrinsèques. Son sens est de manifester la création comme acte signifiant, comme ouverture sur le possible au sein d'un univers de fonctions et d'objets donnés⁸⁹³ ».

Tout d'abord, Jean-François Augoyard souligne la complexité de la définition de l'espace public qui serait doté de paramètres autant spatiaux que sociaux ou fonctionnels. Il met en avant son potentiel de « dramatisation », sans doute en vue de la réflexion sur les projets artistiques s'y produisant, ce qui convoque implicitement la métaphore de la scène, de la mise en visibilité et du rôle des usagers de l'espace public. Le projet artistique vient ainsi, selon le sociologue, mettre en avant ce potentiel d'« expression ». Il ne place pas un projet artistique comme extérieur, mais relie davantage sa portée au contexte de son inscription. Il parle en termes de l'« acte signifiant » qui chercherait à questionner non seulement les configurations, les usages et les fonctions, mais également les relations qui y sont présentes.

Pour étayer l'idée de l'inscription d'un projet artistique dans les dynamiques et relations existantes dans l'espace public je souhaite continuer la réflexion en me basant sur quelques propos de l'architecte Catherine Aventin. Dans sa thèse *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques* elle suggère, entre autres, que les actions artistiques qui prennent place dans l'espace public révèlent le potentiel « socialisateur » de celui-ci⁸⁹⁴. Selon elle, ces actions permettent de caractériser « les espaces publics [...] au croisement des dimensions construites, sensibles et sociales et où s'inscrivent des actions artistiques qui mettent alors en jeu des liens intersensoriels et envers autrui⁸⁹⁵ ». En utilisant le pluriel du terme, la chercheuse semble s'attarder sur la multiplicité des contextes dans lesquels s'inscrivent les actions artistiques. D'autre part, chacune de ces configurations pourrait être étudiée du point de vue de ce qui se révèle dans une situation concrète du déroulement d'un spectacle. Catherine Aventin souligne la portée de ces actions en termes d'interrogation sur les rapports entre les personnes, y compris à partir de la perspective de l'expérience vécue. Le questionnement sur l'élément relationnel qui sous-tend les interventions artistiques et les rapports qui sont susceptibles de se former entre les personnes amène Catherine Aventin à interroger le

⁸⁹³ Cité dans Jacob, L., « Spectacles spécifiques. Critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », dans *Sociologie et sociétés*, volume 37, N° 1, 2005, p. 136-137.

⁸⁹⁴ Aventin, C., *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, thèse, Université de Nantes, 2005, accédé via <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00397603>, consulté le 29 octobre 2020, p. 23.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

statut et le positionnement du spectateur de ces actions. Elle s'attache particulièrement aux spectacles de rue. Tout en tenant compte de la différence entre les projets que je traite et le genre qui est le spectacle des arts de la rue, il m'a semblé possible de puiser dans le raisonnement de la chercheuse en ce qui concerne la composante sociale et politique de ces projets. Une de ses hypothèses qui a attiré mon attention et qui résonne avec mes propres questionnements considère les spectateurs des spectacles des arts de la rue comme des citoyens sensibles et actifs : « Outre les situations de coprésence, nous faisons l'hypothèse que les représentations de spectacles de rue révèlent mais également activent des potentialités d'actions, de perceptions, rendent plus "tangibile" la dimension charnelle et sensible des citoyens eux-mêmes⁸⁹⁶ ». Dans ce propos, un accent double est fait. Il y a la considération collective qui entre en jeu. En nommant les spectateurs par le terme de citoyens⁸⁹⁷ et leur attribuant une capacité d'action, Catherine Aventin semble mettre en avant le potentiel politique d'une telle présence collective.

Pour compléter son point de vue, je souhaite citer l'auteur sur lequel l'architecte s'appuie, notamment le sociologue Philippe Chadoir. En prenant le terme « citoyen » l'architecte Catherine Aventin se réfère à la définition de l'espace public telle que ce dernier la donne dans son texte sur les arts de la rue et leur portée en termes de production du collectif et de la définition du « public » des spectacles de rue. Le sociologue renvoie à la définition de Jürgen Habermas pour qui l'espace public serait « un espace collectif envisagé comme support communicationnel de l'échange et de la constitution de l'opinion⁸⁹⁸ » (point évoqué précédemment), en complétant toutefois cette définition en vue de la spécificité des manifestations artistiques et en mettant ainsi en avant les spectateurs. En passant au pluriel du terme et désignant une multiplicité des espaces publics où les spectacles de rue peuvent s'inscrire, Philippe Chadoir leur attribue une fonction : « ils semblent aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, comme en aval, et ne serait-ce que momentanément, le public lui-même, comme ensemble⁸⁹⁹ ». C'est en cela que le terme du citoyen semble recevoir chez le sociologue sa consistance – le spectateur d'une manifestation artistique ferait partie d'un collectif qui devient possible dans une

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹⁷ Catherine Aventin s'appuie sur le terme de citoyenneté introduit par le sociologue Philippe Chadoir concernant les spectacles de rue et leur public, en insistant sur le renouvellement du lien entre le lieu et le public résultant dans une émergence d'une identité territoriale créée grâce au rassemblement des spectateurs face à une manifestation artistique (référence au texte « "Arts de la rue" et espace public » (1999) de Philippe Chadoir).

⁸⁹⁸ Chadoir, P., « "Arts de la rue" et espace public », Collège de philosophie – Institut Français de Barcelone, avril 1999, accédé via <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/barcelone.pdf>, consulté le 27 mars 2023.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

situation spécifique de sa production, un public. Il trace ainsi le lien entre la réception d'un spectacle et un positionnement en tant qu'acteur de l'espace public en définissant la portée d'une manifestation artistique comme susceptible d'« agir sur le collectif pour le faire devenir commun⁹⁰⁰ ». Toutefois, l'auteur ne parle pas de la fusion ou de l'homogénéité, il ne s'agirait pas non plus d'un simple rassemblement face à une œuvre. L'espace public qui est susceptible d'émerger dans cette situation redéfinit le statut des spectateurs par son potentiel de mettre ensemble tout en gardant les différences : « l'événement festif nous rassemblerait en un lieu, en un même temps, pour une même jouissance collective autour d'un même axe de connivences, ce qui n'exclut pas, au contraire même, une pluralité des formes de compréhension comme de participation⁹⁰¹ ». Le sociologue fait ainsi converger les manières dont chacun qui fait partie d'un ensemble formé dans une situation précise peut à la fois être spectateur (« compréhension ») et acteur de l'espace public (« participation »). C'est cette même veine de réflexion que développe également Catherine Aventin.

En outre, la chercheuse s'attarde sur la dimension sensible de l'espace public, ce qui semble venir en appui du point de vue de Jean-Marc Besse que j'ai exprimé en début de cette partie. La dimension sensible fait, pour Catherine Aventin, un élément intégrant de l'espace public : « [...] l'espace public est considéré comme un ensemble bâti, aux ambiances diverses et changeantes (visuelles, lumineuses, sonores, tactiles, olfactives), accessible aux citoyens et support de pratiques et usages variés⁹⁰² ». L'espace public tel qu'il est défini par l'architecte me semble relever notamment de son champ disciplinaire, en mettant un accent sur les configurations concrètes de l'espace qui peut être appelé public. Jean-Marc Besse, de son côté, comme déjà discuté, considère la place du concepteur de l'espace public et ne pense pas la composante sensible de ce dernier sans cette projection qui peut potentiellement faire partie de l'expérience de l'espace public par ses usagers, sujets sensibles. La définition donnée de l'espace public par Catherine Aventin ainsi que l'hypothèse exprimée permettent de parler du lien entre le collectif, le sensible et le relationnel. Les interventions artistiques permettraient de solliciter le spectateur du point de vue de son implication sensible, le temps du projet, mais aussi, du point de vue d'un potentiel d'action qui émerge avec le dévoilement des potentialités de l'espace public (autant matérielles, que sensibles et relationnelles) par l'acte artistique. Les qualités matérielles et spatiales des espaces

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² Aventin, C., *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, op. cit., p. 23.

publics deviennent ainsi objet de redéfinition, et ce, à travers les rapports qui peuvent se former durant la représentation artistique, soit en les provoquant soit en les faisant évoluer. L'hypothèse principale de la thèse de Catherine Aventin est formulée donc de façon suivante :

« [...] les spectacles de rue sont des révélateurs des qualités des espaces publics urbains, et non seulement ces qualités sont mises à jour lors de ces événements, mais les actions artistiques jouent le rôle singulier de modificateur des perceptions. Cette nouvelle "attention au monde" urbain est rendue possible par des interventions d'artistes de rue, qui redonnent à percevoir, à sentir, à agir, dans des espaces quotidiens⁹⁰³ ».

En s'appuyant sur le pluriel du terme « espace public », donc en s'attardant davantage sur les configurations concrètes des lieux, l'architecte attribue des fonctions à l'acte artistique. D'une part, celui-ci, en s'inscrivant dans le lieu de son effectuation, interroge ce lieu même, et d'autre part, par cette interrogation, l'acte artistique agit comme « modificateur des perceptions », par là même redéfinissant potentiellement le statut des personnes et des relations faisant partie d'un espace donné. La chercheuse souligne ainsi que le sensible, le collectif et le matériel de l'espace public se trouvent entrelacés faisant apparaître une nouvelle « attention au monde » qui, comme elle l'explique plus tard dans son travail, se forme de manière singulière non seulement dans le cadre d'un dispositif proposé, mais surtout par les modalités de relation avec autrui et avec l'espace urbain environnant que ce dispositif fait émerger. Je reviendrai sur le terme d'attention qui me semble faire inévitablement partie de la relation entre les participants de projets de la marche que j'étudie et les autres personnes, en m'attardant plus profondément sur l'expérience du spectateur.

Tantôt utilisant le terme de citoyen, tantôt celui de spectateur à travers sa thèse, Catherine Aventin identifie cette catégorie plurielle comme acteurs de la vie publique, au moins le temps de la représentation qui est susceptible de faire évoluer leur statut, en les incluant dans la situation, en les engageant dans un échange et une co-présence avec autrui. Par ailleurs, cette co-présence dans le cadre des projets de mon corpus peut avoir des formes et des intensités différentes. Ultérieurement, je parlerai notamment du binôme de notions « inclusion/exclusion » et des situations intermédiaires qui se manifestent en fonction des projets et des moments de projets.

La relation « inclusion/exclusion » peut de surcroît jouer dans les deux sens. Si nous parlons du groupe qui marche, on peut analyser les manières dont ce groupe peut ou non accueillir l'autre. Dans l'autre sens, les passants qui croisent le groupe peuvent

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 27.

également inclure ou non les marcheurs dans le champ de leur expérience. Dans le cadre de certains projets, notamment « Slow Walk », comme je l'ai déjà indiqué, le protocole prévoit littéralement la possibilité de marcher avec le groupe pour qui veut, et aussi repartir. Au-delà du binôme « inclusion/exclusion » il est possible de parler d'adhésion dans ce cas, par exemple. Il semblerait que chaque projet étudié proposerait ses propres façons d'établir une relation avec autrui qui pourra être susceptible aux transformations tout au long du projet en fonction des configurations des lieux, de la composition du groupe, de son rythme, de son orientation, etc., ce qui influera sur les manières de se retrouver avec les autres. Quant aux personnes extérieures, nous pouvons parler des façons dont le groupe est accueilli par les autres dans l'espace public, dans une situation. Si dans la partie précédente j'ai parlé du partage du territoire à l'intérieur du groupe, une question supplémentaire se pose – comment le groupe le partage-t-il avec les autres et vice versa ?

Cette double direction me semble aussi être formulée par Catherine Aventin. La chercheuse suggère que dans l'espace public :

« [...] plus ou moins consciemment, pour cohabiter dans cet espace peuplé "d'étrangers", chaque personne doit maîtriser ou tout au moins posséder une certaine aisance dans la gestion des rapports en public. Sont en jeu aussi bien l'image de soi que l'individu veut montrer (ce qui sous-entend d'ailleurs qu'il essaye de la contrôler) que l'attention qu'il porte à autrui, pour savoir quelle attitude adopter⁹⁰⁴ ».

La chercheuse souligne qu'au-delà de l'expérience sensible vécue, la visibilité constitue un élément de l'espace public, ce qui peut suggérer une certaine intentionnalité. L'individu, tout en observant un autre individu, considère la manière dont il apparaît aux yeux des autres. C'est dans ce sens-là qu'elle parle de « rapports en public » qui semblent relever des règles implicites de co-présence, comme un certain cadre dont les passants sont conscients. J'élargis ce propos en affirmant que nous ressentons la présence d'autrui autant qu'il ressent la nôtre, comme les relations avec autrui ne relèvent pas seulement du registre de la visibilité. De surcroît, Catherine Aventin soulève un autre point qui concerne les relations entre ceux qu'elle appelle « étrangers » dans l'espace public et qui se traduit par des stratégies de comportement (souvenons-nous de la notion de distance évoquée par Richard Sennett). Si cette deuxième indication semble moins s'appliquer dans le cadre de projets artistiques, j'y reviendrai toutefois pour notamment compléter la réflexion que j'ai entamée sur le regard, en la reliant à l'idée de visibilité.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 33.

Le croisement de différents champs disciplinaires autour de la définition du terme « espace public » a proposé un appui pour l'analyse des projets de marche étudiés. À partir des définitions données, l'espace public apparaît comme un espace dans un premier temps de l'altérité, de l'échange et d'un partage possible. L'apport du philosophe Thierry Paquot permet de délimiter entre le singulier et le pluriel du terme, où le pluriel se réfère aux configurations concrètes des lieux. Le philosophe Jean-Marc Besse insiste davantage sur la nature sensible de l'espace public, en ce que ce dernier se conçoit non seulement comme une pluralité de présences (en termes d'expression d'opinion), mais tout d'abord comme une pluralité de présences physiques et incarnées. Ainsi, la dimension de l'altérité du point de vue de l'expérience que les uns et les autres peuvent avoir avec autrui, est mise au premier plan. Cette perspective de l'altérité et de la relation est particulièrement présente dans les projets de mon corpus, qui, par la spécificité de l'expérience qu'ils proposent, par le protocole engagé et par la présence collective dans l'espace traversé, permettent ainsi d'interroger les manières de se retrouver ensemble dans l'espace public. L'architecte Catherine Aventin qui a travaillé sur les spectacles des arts de la rue, propose un point de vue légèrement différent sur l'espace public. Pour elle, l'espace public est dans un premier temps un espace construit. Toutefois, l'inscription d'un projet artistique permet de l'interroger du point de vue sensible, collectif et relationnel. Avec l'appui sur le sociologue Philippe Chadoir, Catherine Aventin met en avant le statut du spectateur des événements artistiques, qu'elle nomme aussi citoyen et acteur de la vie publique, pour insister sur le potentiel politique de certains projets artistiques et leur capacité de redéfinir les relations mêmes se développant dans l'espace public. Le sociologue Jean-François Augoyard parle du potentiel transformateur des projets artistiques qui, selon lui, ne seraient pas extérieurs aux contextes dans lesquels ils s'inscrivent, mais révélateurs de ces contextes mêmes et de leur potentiel en termes des relations et dynamiques susceptibles de s'y former. Ces différents apports m'amènent à interroger sous un angle supplémentaire les projets de mon corpus, notamment, en termes de leur portée relationnelle, politique et territoriale. En m'appuyant sur la notion d'espace public, j'ai pu dans un premier temps approfondir la portée relationnelle de ces projets qui va au-delà du groupe même et qui peut inclure les autres personnes. Le passage par la notion d'espace public permet, toujours en partant de la composante gravitaire et expérientielle, d'envisager la présence collective du groupe dans l'espace traversé non seulement comme une présence qui pourrait de produire une relation avec autrui, mais aussi celle qui est capable de réinterroger les relations existantes et le statut de ces autres personnes. La définition de

ce statut et de cette relation permettrait, à son tour, de réfléchir aux manières de partager le territoire avec autrui.

6.4. Statut du spectateur à interroger

Les questionnements et appuis précédents me ramènent progressivement à questionner le statut de ces autres personnes que les groupes marchant dans le cadre de projets étudiés de mon corpus rencontrent. J'ai à plusieurs reprises utilisé le terme de spectateur par analogie avec les performances ou manifestations artistiques. Toutefois, ce n'est qu'un terme provisoire que je souhaite déployer pour comprendre le statut de ces autres personnes qui ne font pas partie du groupe de participants de projets. Le statut ambigu des projets qui font partie de mon corpus ne permet pas d'affirmer de manière univoque le statut de ceux qui observent, témoignent, voire de ceux qui se joignent aux participants faisant une expérience de la traversée du territoire. Il ne s'agira pas du positionnement du spectateur conditionné par la frontalité d'une scène. Ce statut ne sera pas non plus nourri par une perception conditionnée par un certain ordre théâtral ou performatif comme s'il s'agissait d'un spectacle de rue où la place du spectateur est pensée et celui-ci est engagé dans l'action, même si les glissements peuvent s'opérer. De quel spectateur est-il question ?

Dans le cadre des projets de marche que j'analyse ici, le spectateur potentiel peut ne pas savoir qu'il assiste à un projet artistique. L'image renvoyée par les personnes marchant ensemble peut provoquer de différentes interprétations. Ces modalités d'apparition d'une présence collective dans l'espace doivent de ce fait être prises en compte dans l'analyse de l'expérience de celui qui la voit. Il s'agira d'un passant, d'un inconnu, qui pourra intégrer des rôles différents, tout en engageant des manières d'être qui relèveront de son engagement corporel, sensoriel et relationnel plus ou moins attentif avec le groupe marchant.

Si l'approche chorégraphique à la question du spectateur ne pourra pas à elle seule circonscrire le positionnement de cet autrui que je suggère dans le cas des projets que je traite, elle semble assez fondamentale dans ce questionnement. Dans son ouvrage *Figures du spectateur* Julie Perrin s'attarde sur le positionnement et les enjeux se présentant au spectateur de pièces chorégraphiques, et sur ses modalités de réception de la danse contemporaine. Elle évoque alors le terme d'« attention » pour approcher le rapport que le spectateur instaure avec ce qu'il perçoit, mais aussi, à travers l'adresse au spectateur qui est contenue dans l'œuvre chorégraphique même.

Julie Perrin situe l'attention (du spectateur d'une pièce chorégraphique) à l'endroit d'une dynamique entre le sujet et l'objet de l'attention, l'attention surgissant avec une présence de qualités matérielles, esthétiques et physiques, ainsi que des

manières dont cet objet est destiné à solliciter le spectateur. Elle évoque les « régimes de l'attention » qui transcrivent une façon singulière dont une œuvre chorégraphique engage son spectateur. Selon Julie Perrin, dans ce sens-là parler de l'attention du spectateur revient à considérer la situation complexe de l'émergence de ce processus : « La réflexion sur l'attention n'est donc pas détachée de son objet. Elle engage au contraire à analyser de façon précise la matérialité de l'œuvre et à décrypter les stratégies qu'elle met en place pour construire son mode d'apparition⁹⁰⁵ ». La notion de « régime d'attention » est définie ainsi par Julie Perrin comme « la façon dont une œuvre chorégraphique mobilise un mode d'attention particulier⁹⁰⁶ ». Ce régime, en s'appuyant sur les conditions spécifiques qui sont proposées par une œuvre particulière au spectateur, ne sera donc pas identique d'une œuvre à l'autre. Toutefois, l'analyse de cette attention du spectateur peut passer par des catégories partageables selon lesquelles, dit la chercheuse,

« [...] il ne s'agit plus de trancher entre une relation objective ou subjective à l'œuvre chorégraphique, entre activité ou passivité du sujet spectateur, mais de penser plutôt l'articulation complexe entre l'expérience commune et singulière, entre le caractère social et intime de la perception, entre le sujet et la communauté rassemblée face à l'œuvre⁹⁰⁷ ».

Ainsi, l'expérience que le spectateur éprouve devant (et avec) l'œuvre chorégraphique le met dans une position intermédiaire entre ce qui est individuel et collectif, autant dans les façons dont cette expérience se forme, qu'en termes de son émergence avec celle des autres, tout en ne dissociant pas cette expérience même et les modes d'apparition de l'œuvre non pas comme un objet à voir, mais comme un contexte mouvant. Ainsi le terme du « spectateur » rime avec celui du « sujet » pour mettre l'accent sur la nature de l'expérience (et sur la nature de l'attention qui émerge comme faisant partie de celle-ci) vécue lors d'une œuvre chorégraphique. Le terme du « communauté » vient désigner un état potentiellement partagé de présence. L'auteure souligne notamment le rapport réciproque qui existerait entre les aspects concrets de l'œuvre, le geste du danseur et les modes de réception qu'elle sollicite, des allers-retours entre l'adresse qui est contenue dans l'œuvre et les manières dont elle peut être retranscrite dans la perception du spectateur :

« Se demander comment l'œuvre nous saisit et réciproquement, c'est d'abord poser la question de comment l'analyse des spatialités de l'œuvre chorégraphique permet de penser la nature de l'expérience esthétique. [...] Les

⁹⁰⁵ Perrin, J., *Les figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, p. 19-20.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

spatialités chorégraphiques ouvrent la voie d'une hypothèse : que l'œuvre aurait inscrit en son sein les trajectoires et processus perceptifs qu'elle engage. L'expérience de l'œuvre pourra ne pas être partagée par tous, quant aux interprétations avancées ou aux états émotifs provoqués, mais elle sera sous-tendue par la même tension perceptive. Les jalons posés par l'œuvre pour forger le cadre de sa saisie sont donnés en partage et enclenchent un processus partagé garant d'une disposition commune⁹⁰⁸ ».

Attardons-nous sur cet extrait. Au-delà de la dimension interprétative qui peut diverger d'un spectateur à l'autre, Julie Perrin insiste sur le fait qu'au niveau perceptif l'œuvre chorégraphique engage à une expérience, et cet engagement se traduit comme « disposition commune » qui peut s'obtenir par « la même tension perceptive » chez les spectateurs. Quand Julie Perrin emploie le terme de « tension perceptive » elle semble appeler à la nature expérientielle et toujours réactualisée de la perception. Plus tôt dans son texte, elle évoque le terme de perception en s'appuyant sur le positionnement de Michel Bernard pour qui « le travail des sens [...] s'articule profondément avec l'imaginaire, tant celui-ci est moteur de la sensation⁹⁰⁹ ». Ainsi, la perception se comprendrait comme « processus et fabrication⁹¹⁰ » et ne relève pas d'une relation frontale « sujet-objet », mais se forme dans la situation spécifique de son émergence en se nourrissant à la fois de son contexte et des processus internes. Dans le cadre d'une œuvre chorégraphique la perception se situe dans « cette alliance inconnue entre ce qui est donné à voir et ce qui est vu⁹¹¹ ». C'est donc cette qualité qui semble être potentiellement partagée par les spectateurs d'une œuvre chorégraphique, selon la chercheuse, tandis que cette dernière contient une modalité d'adresse à son spectateur. Cette adresse se constitue de plusieurs spatialités, selon Julie Perrin. Plus loin elle précise la nature de ces spatialités qui rendent possible l'émergence de ce processus. Il s'agit tout d'abord du lieu même de la représentation – « l'édifice ou l'architecture du théâtre [qui] met en place le cadre de la représentation et constitue à lui seul le dispositif d'attention⁹¹² ». Une certaine disposition à l'œuvre serait en partie conditionnée par les configurations du lieu de son accueil. Julie Perrin s'attarde ensuite sur la question de la scène : « l'installation scénographique, mais aussi le dessin scénographique des trajets, et tout ce qui a trait à l'emplacement du danseur – sont susceptibles de reconfigurer, réorienter, ponctuer ce premier cadre⁹¹³ ». Vient ensuite la qualité du geste même du danseur, son attitude corporelle et les multiples rapports qui sont formés à l'intérieur de

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁹¹⁰ *Idem.*

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

⁹¹² *Ibid.*, p. 34.

⁹¹³ *Idem.*

son corps et par rapport à l'espace dans lequel il évolue : « la nature spatiale et qualitative du geste, l'orientation de l'interprète, ses modes d'adresse, le rôle du regard, l'amplitude et la direction de son mouvement, son rapport à la projection, la nature dynamique, rythmique, pondérale de son geste⁹¹⁴ ». Ainsi, ses différentes modalités de construction d'une œuvre se succèdent et viennent altérer et alimenter sans cesse l'attention du spectateur et son expérience émergente avec l'œuvre, en faisant ainsi apparaître la notion de la figure : « Ce feuilleté conduit à s'interroger sur le statut de la figure, c'est-à-dire d'une part sur la construction d'une dynamique générale de mise en forme de l'œuvre et d'autre part sur la fabrication d'un régime de visibilité et d'attention⁹¹⁵ ». La notion de figure est utilisée à la fois pour accentuer en quoi chaque œuvre peut être spécifique en termes de fabrication des modalités de l'attention qu'elle engendre chez son spectateur en définissant ainsi son statut, et pour désigner la structuration de l'œuvre en tant que telle.

La théorie de l'attention proposée par Julie Perrin s'avère éclairante quant aux différents aspects du possible statut du spectateur/passant/riverain/témoin des projets artistiques de la marche que j'étudie. La notion d'attention entre ainsi dans le champ sémantique de quelques notions que j'ai traitées ici, formant une trilogie « événement – situation – attention ». Tout d'abord, dans le sens de « porter attention à », s'intéresser à ce qui se passe autour, devant nos yeux, voire nous arrêter ou suivre le mouvement. Comme je l'ai suggéré, celui qui croise un groupe de marcheurs dans la ville, peut ne pas savoir qu'il s'agit d'un projet artistique, peut le deviner ou ne pas se poser la question sur la nature de ce qu'il voit. Les durées de cette attention vont aussi différer d'un projet à l'autre. Elles peuvent être passagères, courtes, mais aussi plus ou moins prolongées. Quelles que soient la durée ou l'intensité de l'attention portée au projet, mais aussi, de l'attention qui surgit comme un certain état de corps au contact avec les autres, cette relation, souvent non-verbale et discrète, mérite d'être analysée en fonction de situations concrètes et ne sera pas identique et permanente.

Dans mes cas d'études, les projets se déroulent dans l'espace urbain (ou alors de l'espace urbanisé comme c'est le cas du projet « Attention à la marche ! ») dont la morphologie, les qualités et les temporalités sont fluctuantes et variables, d'autant plus que le projet qui y prend place n'est pas fixe, il s'agit du déplacement. Le passant occasionnel n'est donc pas le spectateur qui vient dans un lieu spécifiquement conçu

⁹¹⁴ *Idem.*

⁹¹⁵ *Idem.*

pour une représentation. Si je remonte à l'idée soulevée précédemment selon laquelle l'événement fait émerger le discontinu par la présence du groupe marchant, elle complète la complexité du statut de cette personne ici questionné. Plus particulièrement, un événement se produit – le passant atteste de quelque chose qui se passe mais dont la nature peut être difficilement identifiable. Cette rencontre hasardeuse avec les autres qui marchent amène une transformation possible, voire une redéfinition du régime de visibilité et d'apparition dans l'espace public (je reviendrai sur ce dernier point). Le discontinu peut ainsi se rapporter avec ce basculement du statut - si ce n'est pas du passant en spectateur (comme spectateur d'une pièce chorégraphique), mais un état intermédiaire caractérisé y compris par des changements d'ordre gravitaire, kinesthésique et corporel, comme discuté auparavant.

A la spatialité de la scène peuvent s'apparenter une trajectoire du mouvement (les figures comme dans « Les Promenades Blanches », ou à l'inverse un mouvement directionnel comme dans « Slow Walk » à Paris), les orientations du groupe (un groupe plutôt concentré ou allongé, dispersé), ses élans (un groupe lent ou dynamique). Ces différentes modalités d'apparition du groupe aux yeux du spectateur/passant/inconnu produiraient des intensités variables d'attention et auraient une incidence sur son orientation, son mouvement, son rythme.

La spatialité du geste du danseur d'une œuvre chorégraphique peut être transposée au rapport corporel et sensori-moteur à l'espace, et aussi aux autres, avec une retenue, toutefois, comme il ne s'agirait pas de la même maîtrise du geste. En tant que participants, nous pouvons inclure ou non l'autre dans le champ de notre action, ce qui attestera également des processus de l'attention et de ses temporalités différentes. Les notions telles que le regard aveugle, la vision périphérique, l'attention, la disponibilité, ainsi que le partage gravitaire et l'empathie kinesthésique, qui ont été analysées y compris du point de vue des expériences dans le cadre des projets, viennent compléter cette hypothèse. Par extension, la relation qui peut s'établir entre le groupe et les autres dans ce sens-là réside, entre autres, dans la configuration du mouvement et dans sa forme, voire dans le protocole tacite qui se met en place en mouvement – laisser passer, s'arrêter, contourner, etc.

Pour continuer la réflexion sur le statut du spectateur, je souhaite prélever quelques éléments figurant dans l'article de la chorégraphe et chercheuse en danse Léna Massiani, autour de son dispositif « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une

place publique⁹¹⁶ ». À travers ce dispositif, la chorégraphe travaille tout d'abord sur ce qu'elle appelle « le chorégraphique », en l'étayant à travers les dynamiques qui se développent entre les corps dansants et l'espace urbain. La chorégraphe définit le chorégraphique en s'appuyant sur les qualités proprioceptives du rapport du corps à l'espace, ce qui se constitue pour elle en quatre temps : le pré-mouvement (dans le sens d'Hubert Godard), l'infra-sensible (écoute attentive de l'environnement par les sens), la théorie de l'effort (selon Rudolf Laban⁹¹⁷) et l'expérience spatiale et sensible au croisement des directions et orientations du corps et qualités de l'espace⁹¹⁸. Ces étapes, développées progressivement lors des expériences que Léna Massiani propose, permettent de « révéler, par des actions dansées, des espaces que nous ne voyons pas en même temps que de créer nos propres espaces d'action⁹¹⁹ ». Dans ce dispositif où Léna Massiani propose aux habitants d'explorer leur quartier selon ses consignes, elle insiste sur le lien profond entre le potentiel que l'espace peut proposer à la conscience corporelle, et vice versa, sur les qualités de l'espace qui peuvent apparaître grâce au corps attentif :

« Par sa simple (et non banale) présence, le corps en se logeant là où il n'est pas attendu, en soulignant une ligne, une forme, en utilisant un ensemble de détails - un coin, un recoin, une paroi, un contour, un sol, une matière, un mur - peut faire apparaître des volumes, des tensions, des directions, entre horizontales et verticales, des rythmes et des dynamiques : un espace sensible s'esquisse⁹²⁰ ».

Au-delà de l'expérience sensible de l'espace que la chercheuse traite, elle évoque également la place du public et la nature relationnelle et politique de cette expérience :

« [...] l'espace urbain porte le discours, oriente et façonne l'action de l'expression esthétique. Il permet d'insister sur le lien politique et social que l'engagement artistique vient renouer. Il porte l'expérimentation sur les lieux des pratiques quotidiennes et amène le public au-delà de sa posture de spectateur. Il le place ainsi face à des artistes cherchant l'interaction avec "des individus participant à la sphère publique" (Fraser, 1999, p.17). En son cœur, les habitants font partie des sujets⁹²¹ ».

À travers ce paragraphe, plusieurs choses s'affirment. Les manières dont l'espace (ici en l'occurrence espace urbain) est engagé dans un projet peuvent se lire à

⁹¹⁶ Massiani, L., « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique », dans *Ambiances*, N° 3, 2017, accédé via <https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/ambiances/1022>, consulté le 26 juillet 2020.

⁹¹⁷ Rudolf Laban était un danseur et chorégraphe d'origine hongroise. Sa théorie de l'effort présuppose que le mouvement est constitué de quatre paramètres : poids, espace, temps, flux (*ibid.*)

⁹¹⁸ Massiani, L., « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique », *op. cit.*

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ *Ibid.*

⁹²¹ *Ibid.*

deux niveaux. C'est d'abord au niveau du protocole d'une expérimentation, du processus de repérage et de l'identification des ambiances, passages, contrastes, complémentarités, textures, etc. qui deviennent la trame spatiale et temporelle de l'expérience à proposer. Puis, un projet *in situ* propose une reformulation des rapports entre les personnes que le geste artistique permet de questionner. En cela, ce que je déduis du discours de Léna Massiani, en s'insérant dans le quotidien de la ville, la portée politique d'un projet chorégraphique peut permettre de repenser les rapports se formant dans l'espace public et ainsi redéfinir le statut du spectateur. La chorégraphe utilise le terme « sujets » - possiblement en lien avec la notion d'« expérimentation » - me semble-t-il, pour mettre en avant l'hétérogénéité des manières dont le statut du spectateur peut évoluer en celui d'un « individu participant à la sphère publique ». Le geste artistique me semble proposer une telle possibilité, sans toutefois assurer ce passage, et un projet particulier proposerait des modalités et intensités différentes de ce glissement.

Il me semble possible de revenir au propos de Catherine Aventin qui, quant à elle, insiste sur la composante éminemment politique d'une co-présence lors des spectacles de rue et met en avant le statut du citoyen pour souligner la potentialité d'action du spectateur d'une manifestation artistique et en le positionnant comme un acteur d'espace public. Un sous-entendu semblable me semble transparaître à travers le propos de Léna Massiani, sans que les mêmes termes soient employés. Les expérimentations dont il est question dans l'article de Léna Massiani engagent les habitants du quartier où elles se déroulent, tout en proposant à ces derniers de questionner leur rapport aux espaces du quotidien à travers d'autres manières d'y être présent. La question d'habitant et d'habitant-spectateur devient alors plus dense si nous prenons en compte les uns en tant que participants des projets, et les autres comme ceux qui les voient, dans le cadre d'un projet éphémère. Le croisement de ces trajectoires spatiales, sensibles, mais aussi sociales, constitue tout l'intérêt de la réflexion autour du statut du spectateur et les rapports qui émergent à cette rencontre.

À travers le dispositif « Danse, la cité » la chorégraphe interroge l'inscription d'une expérience chorégraphique dans un lieu urbain à travers des propriétés qui en émergent. Dans son autre travail « Danse à tous les étages » qui a constitué l'objet de sa thèse en recherche-crédation, elle exploite davantage le statut du spectateur et les espaces de représentation et de réception⁹²². L'usage des termes pose la question du statut des

⁹²² Massiani, L., « Danseurs et public au cœur de la danse *in situ* : le seuil d'une rencontre », dans *Déméter*, mis à jour le 22 juillet 2012, accédé via <http://demeter.revue.univ->

personnes qui regardent une pièce chorégraphique. Léna Massiani utilise tantôt le terme de public pour les pièces de danse *in situ*, tantôt le terme de spectateur. Le terme de spectateur, ne serait-il pas utilisé pour désigner les expériences individuelles que chacun a d'une œuvre ? Et le public pour souligner la communauté potentielle constituée par les spectateurs ? Souvenons-nous de l'expression « communauté rassemblée face à l'œuvre » utilisée par Julie Perrin pour éviter une dichotomie stricte entre l'individuel et le collectif et pour souligner notamment le caractère potentiellement partagé de l'expérience d'une œuvre chorégraphique. Il me semble que les positionnements de ces deux chercheuses peuvent être mis en parallèle en ce qui concerne le pluriel et le singulier du public/spectateur, non pas comme une catégorie arrêtée, mais comme des individus partageant une expérience. Je reviendrai à cette réflexion plus tard dans cette partie.

Dans « Danse à tous les étages », en requestionnant le dispositif de la frontalité de la scène d'une performance chorégraphique, Léna Massiani déplace cette dernière dans un appartement, dans un espace intime où les danseurs et leurs spectateurs évoluent. Dans mon cas d'étude, pour les marches collectives qui traversent le territoire, la frontalité de la scène ne se pose pas. Pour compléter l'épaisseur du statut du passant/spectateur/public dans le cas de projets de marche, il importe également de parler des temporalités variables de visibilité des personnes marchant qui ne sont pas homogènes. Il pourrait s'agir juste d'un regard rapide, passager, ou d'un arrêt et d'une observation plus longue, ou d'une temporalité intermédiaire entre les deux. Toutes ces différentes temporalités vont engager différemment celui qui regarde, sur le plan expérientiel et relationnel. Il semblerait que cette notion de temporalité de la présence du spectateur est une clé quant à la compréhension de son statut. En fonction de cette temporalité, comment pouvons-nous caractériser cet espace de réception qui se crée entre le groupe marchant et les passants ? Par exemple, dans son article dans la revue *Déméter*, mentionné ici, Léna Massiani évoque le terme de « public passant » pour désigner un public qui voit une représentation de l'extérieur (à travers les fenêtres de l'appartement) et qui décide ou pas de franchir le seuil pour s'intégrer autrement dans la performance (aller dedans, assister). Un spectateur de nos marches, quel temps accorde-t-il à ce qu'il voit, à ces personnes qui se meuvent ensemble et disparaissent au coin de la rue (comme dans « Les Promenades Blanches », par exemple) ?

lille3.fr/lodel9/index.php?id=121, consulté le 03 décembre 2020 ; et Massiani, L., *Danse in situ. Réflexion sur la relation, danseurs, public, site, op. cit.*

Ci-dessous une prise de vue (fig. 33) d'un moment du workshop d'Anne Teresa de Keersmaeker sur le Grote Markt à Bruges dans le cadre du projet « Slow Walk ». Cette photographie présente une facette possible (mais loin d'être unique) du lien « visibilité-temporalité-attention-spectateur ». Le statut du spectateur dans ce cas concret peut aussi être conditionné par l'espace d'accueil du projet qui est une place publique qui dans cette configuration concrète pourrait être perçue comme une scène. Les spectateurs potentiels, ceux qui assistent au workshop, peuvent ainsi percevoir ce qui se passe comme une performance, auquel cas il serait possible de parler du public. Toutefois, le workshop étant ouvert à tous, le passant est susceptible de voir son état transformé, soit en se joignant et dansant avec les autres, soit en regardant les autres danser et se mouvoir. Ainsi, pour un seul et même projet, tout comme cela fut le cas lors de la marche lente où les gens pouvaient se joindre au groupe marchant et devenir participants, nous parlerons tantôt du public qui regarde une représentation, tantôt d'une participation, tantôt d'un statut intermédiaire qui relève d'une expérience corporelle, sensorielle, gravitaire et relationnelle du regardant. Nous pourrions également parler d'une durée particulière de l'attention qui est sollicitée qui va différer d'une attention passagère qui a pu être portée au groupe marchant en ville par un riverain empruntant le trottoir d'en face.



Fig. 33. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Aïsha Baert.

Enfin, pour la totalité des projets, il me semble cohérent de parler tantôt du passant, tantôt du spectateur, tantôt du public, mais il semblerait qu'aucun de ces termes à lui seul ne saura circonscrire la nature de l'expérience de cette autre personne et la relation qu'elle établit avec ceux qu'elle voit. Cette relation, souvent discrète, souvent presque invisible, se nourrit de tous ces statuts.

6.5. Partager l'espace avec le spectateur

Je poursuis ma réflexion, cette fois-ci avec Marion Valentine qui a travaillé sur la question de la réception des œuvres chorégraphiques *in situ* et le rapport entre le danseur et le public. Notamment, son objet d'étude sont les « démarches chorégraphiques qui prennent comme point de départ esthétique et pratique l'ensemble des relations humaines qui parcourent les sites urbains, tenant compte du site urbain en tant que contexte social⁹²³ ». Ainsi, au-delà de la matérialité et des qualités du lieu d'inscription d'une danse dans le milieu urbain, ce questionnement se concentre davantage sur les rapports qui sont générés entre les danseurs et le public. La chercheuse étudie également le manière dont une œuvre chorégraphique apparaît dans l'espace urbain tout en s'inscrivant dans et révélant les qualités et les rapports qui traversent l'espace public, voire les reconfigurent. Marion Valentine réfléchit sur le passage de l'individuel au collectif et met en avant une hypothèse selon laquelle « l'espace public urbain, au sein duquel se développe le collectif, se caractérise également par la cohabitation de territoires personnels, intimes, l'espace est "de tous" et "à tous"⁹²⁴ ». Cette posture présuppose ainsi une porosité des rapports entre les personnes qui se construisent par le biais d'un possible partage que la chercheuse désigne comme « cohabitation de territoires personnels ». L'espace public semble, selon cette idée, déjà contenir en soi la possibilité de ce partage comme étant ouvert « à tous ». Le spectateur de la danse serait ainsi celui qui se positionne à la rencontre entre la pièce chorégraphique, le territoire personnel et le collectif. Si l'espace est considéré comme partageable, il importe de révéler les modalités de ce partage formé par la danse et son public qui endosse le caractère à la fois des rapports sociaux de l'espace public et celui d'un partage uniquement possible dans la réception de la danse. C'est-à-dire que la réflexion sur le statut du spectateur le considère à la fois comme un sujet sensible et comme un usager de l'espace public, voire son acteur. Du point de vue du sujet qui perçoit la danse, nous parlerons de la complexité de son expérience – la réflexion autour des notions d'empathie kinesthésique, d'attention, de partage gravitaire soulevées précédemment a permis de se rendre compte de la nature de cette expérience. De l'autre côté, ce spectateur est aussi un usager de l'espace public soumis aux règles et cadres implicites de présence avec autrui. C'est ainsi qu'une pièce chorégraphique me semble

⁹²³ Valentine, M., « La chorégraphie *in situ*, impacts sur le public de l'espace urbain. Dispositif relationnel et enjeux de réception », 2009, accédé via <http://www.mythe-imaginaire-societe.fr/?p=4571>, consulté le 16 novembre 2020.

⁹²⁴ *Ibid.*

problématiser ce statut, tout en se focalisant sur sa dimension collective, et c'est aussi une veine de pensée qui se dégageait progressivement à travers les références précédemment citées (Julie Perrin, Léna Massiani, Catherine Aventin). La réflexion sur le collectif me semble particulièrement justement résumée par Marion Valentine pour qui « [l]a danse se déploie dans cet espace qu'elle perturbe/chahute, en déplaçant les frontières invisibles qui structurent les mouvements individuels et collectifs présents dans la ville⁹²⁵ ». Les notions de rencontre et de déconstruction des modes de relations entre spectateur et danse, mais aussi entre les individus se trouvant dans l'espace public, traversent sa réflexion sur la danse dans l'espace public. Cette rencontre avec une œuvre, mais surtout cette présence avec les autres grâce à une œuvre chorégraphique, semble définir en grande partie non seulement cet état temporaire de rapport tant individuel que collectif susceptible d'apparaître, mais aussi la portée politique de la représentation chorégraphique, dans la manière dont elle envisage son public. Je souhaite ici m'attarder sur ce raisonnement qui me semble soutenir mes hypothèses sur le statut du spectateur potentiel des projets de marche collective et sur les manières dont l'espace public peut être réinterrogé à partir de cette perspective.

La notion de rencontre, pour Marion Valentine, paraît un des processus fondamentaux qui se produit à deux niveaux. D'une part, il est au niveau du collectif et se traduit par la relation entre l'ensemble du public et des danseurs. D'autre part, il est au niveau individuel où chaque passant particulier peut être en relation avec les danseurs dans la situation spécifique de la danse dans l'espace public. Ces configurations questionnent la conception de la pièce chorégraphique en tant que telle et les rapports qu'elle suggère, en vue de son espace d'inscription traditionnel qui est la salle. Dans chaque situation particulière de représentation le rapport entre le spectateur et l'objet chorégraphique peut se trouver basculé, repensé, ouvert, et les modes d'apparition d'une œuvre chorégraphique produisent des modalités d'attention de son spectateur, en redéfinissant sans cesse son statut. J'ai parlé précédemment des temporalités spécifiques d'inscription des projets de la marche, ainsi que des temporalités d'engagement du spectateur potentiel avec ce qu'il voit. Une hypothèse mise en avant par Marion Valentine qui relie la position du spectateur et celle du passant m'a parue particulièrement pertinente :

« Le spectateur n'est plus la condition *sine qua non* de la destination du message artistique car la configuration de représentation est complètement remodelée. Un des enjeux de l'insertion de l'art dans l'espace urbain est que celui-ci peut être attrapé "à la volée", par le passant par exemple, sans que le

⁹²⁵ *Ibid.*

collectif n'ait à se former. Faut-il alors considérer les passants de l'espace public comme des individus singuliers sans aucune attente ou comme une entité de public potentielle, prête et disponible à recevoir ?⁹²⁶ »

Ce qui émerge de cette supposition me semble soutenir à juste titre mes propres interrogations sur les modalités de la perception du groupe marchant dans l'espace de la ville par une personne qui peut y porter attention. Nous voyons ici que la notion de disponibilité du spectateur apparaît, dans le sens d'être susceptible de s'engager dans la perception d'une danse dans l'espace public. Cet engagement serait non seulement de l'ordre de regarder, mais aurait aussi une implication tant corporelle et sensorielle, que relationnelle, comme faisant partie de rapports sociaux potentiellement possibles dans l'espace public. Ainsi, même si dans le cas des pièces chorégraphiques dans l'espace de la ville, le collectif de spectateurs n'est pas d'office acquis (du moins, dans sa configuration telle qu'elle est possible dans une salle), la dimension collective de présence avec l'œuvre n'est pas à être écartée. Cette présence se constituera par des temporalités changeantes de disponibilités et d'attentions des uns et des autres, dans son ensemble produisant ce que nous pouvons appeler le public, mais surtout en multipliant et en élargissant les rapports possibles dans l'espace public et en même temps entre la danse et son spectateur. La notion de public se trouve donc fortement liée aux conditions spécifiques de la situation concrète qui elle, à son tour, ne cesse pas de se modifier, et ce, dans un mouvement réciproque entre le public et l'œuvre :

« Se pencher sur le spectateur revient alors à oublier son statut pour s'intéresser à cet état temporaire où se trouve plongé un individu face à la danse en espace urbain, état de perception et de réception, état de rencontre qui s'impose. Nous abandonnons alors l'idée d'un groupe permanent catégorisé comme public au profit d'un groupe informel d'individus autonomes, au potentiel de disponibilité variable⁹²⁷ ».

Ce glissement du terme du « public » diffère ici de sa définition scénique, fixe, elle est même différente de ce que nous pourrions attribuer comme qualité à ceux et celles qui voient une performance *in situ*. Il me semble refléter le positionnement du spectateur potentiel des projets de la marche. Cette « disponibilité variable » dont parle l'auteure, serait liée aux façons d'être attentifs à ceux et celles qui marchent, tout en partageant en même temps l'espace public avec eux (je parle ici de l'espace public qui serait à la fois celui de présences plurielles et celui d'expression, car le spectateur peut aussi prendre une position par rapport à ceux qu'il voit). Cette disponibilité dépendra aussi d'un moment de situation concrète qui s'établit dans un enchevêtrement complexe

⁹²⁶ *Ibid.*

⁹²⁷ *Ibid.*

entre les qualités de l'espace, tant physique que public, les dynamiques qui le remplissent et qui se créent, l'expérience qui les sous-tend et les relations qui s'y nouent, éphémères ou plus durables en fonction de projets. Un groupe nombreux longeant lentement les trottoirs de Paris le dimanche, des binômes silencieux s'ajustant aux formes de la ville, s'attardant devant ses couleurs, une randonnée de plus de 100 personnes traversant le périurbain bordelais suscitent de façons différentes le passant occasionnel dans l'immédiateté de ce qu'il voit, mais potentiellement, aussi dans son aval. En tant qu'événement, ces présences hétérogènes et plurielles, bien que temporairement, redéfinissent les formes de co-présence dans l'espace public, créent des temporalités où les rapports qui se tissent interrogent non seulement les statuts des uns et des autres, mais aussi l'expérience même, autant relationnelle, que corporelle, sensori-motrice et collective. Si le statut de ce passant, ce spectateur involontaire ou volontaire, ce public éphémère reste évanescent et se redéfinit non seulement à chaque projet, mais aussi dans chaque situation particulière de rencontre à travers un seul et même projet, le fait de soulever l'interrogation sur la forme d'altérité qui existe entre le groupe marchant et les autres personnes atteste d'une transformation possible, relationnelle, temporelle, expérientielle, toujours en lien avec l'espace traversé, de cette figure qui échappe une définition, même si cette transformation ne peut durer qu'un instant.

6.6. Ensemble par la danse

En complément à la réflexion sur le statut du spectateur je souhaite faire un aparté et revenir à un projet en particulier précédemment abordé et qui est venu en appui aux réflexions sur le lien entre les participants du projet et les spectateurs. Je reviens au projet « Dark Red » d'Anne Teresa de Keersmaeker. Au-delà de la réflexion sur les processus gravitaires, kinesthésiques et corporels traités, et au-delà des enjeux chorégraphiques qu'il porte, ce projet propose un cadre de réflexion sur les modalités de se retrouver ensemble, danseurs et spectateurs. À travers ce projet, venant tout juste à la sortie d'un temps particulier, marqué par le contexte pandémique et les confinements et restrictions successifs qui ont frappé le monde en 2020, Anne Teresa de Keersmaeker a formalisé certaines de ses convictions présentes dans ses autres pièces chorégraphiques ou dans le projet tel que « Slow Walk ». Par ces projets, la chorégraphe questionne le rôle de la danse dans la société.

À l'aune du covid19 et du premier confinement, Anne Teresa de Keersmaeker déplore les méthodes de distanciation physique et souligne l'incompatibilité entre la pandémie du Covid et la danse. Ce point de vue apparaît sur le site du musée MOMA (Museum of Modern Art à New York), dans une lettre écrite par la chorégraphe dans le cadre du projet du musée *Performing at a Distance* [Performer à distance]. Dans le cadre de ce projet, une fois par semaine un artiste publiait une lettre où il réfléchissait sur le contexte du confinement lié au Covid, aux changements sociétaux que cela produisait et au rôle de l'art dans ces processus. Dans cette courte lettre publiée en mai 2020 la chorégraphe a exprimé une inquiétude concernant les manières d'être ensemble, tout simplement dans le même espace, à proximité des autres : « Après tout, ces protocoles⁹²⁸ sont plus qu'une distanciation physique. Comme nous le voyons, ils sont surtout la cause de l'absence de relations produites par la présence des corps dans un même espace⁹²⁹ ». La distanciation dans le contexte de la danse amène ainsi un creux, une perte, parce que la danse, selon Anne Teresa de Keersmaeker, fait sens en proposant une forme de relation et contact avec autrui, la danse entend des manières d'être ensemble, partager l'espace et le temps : « La danse est un exercice en sociabilité, peut-être, un des exercices les plus intéressants en sociabilité. Et la sociabilité est quelque

⁹²⁸ Se référant aux mesures mises en place par les gouvernements nationaux : distanciation physique, nouvelles règles d'agencement des espaces dans les lieux publics, jauges, etc.

⁹²⁹ Lettre d'Anne Teresa de Keersmaeker, mis en ligne en mai 2020, accédé via <https://www.moma.org/magazine/articles/377?fbclid=IwAR3L8S-o8vJjPqzyckwn8ZnTcBipQdn4wLKIfbTaRjOXRBITIGYtngqzbgA>, consulté le 29 mai 2020, traduction de l'auteure.

chose qui devra revenir une fois la crise finie. Dans ce sens, la danse est à la fois une interdiction et une promesse – quelque chose à espérer⁹³⁰ ». Dans un entretien pour *Le Figaro* donné en octobre 2020, la chorégraphe accentue le rôle primordial que joue la danse dans des processus de relations entre les personnes, en parlant notamment du rapport entre le public et les danseurs : « C'est toute la notion de communion pendant le spectacle qui est modifiée. Aller au spectacle, c'est partager le même espace, le même temps avec une communauté de gens. On se "reflète" les uns les autres et cela nous pousse à se demander qui on est, d'où on vient et vers quoi on va⁹³¹ ». Il me semble qu'avec des projets proposés à un public et l'engageant d'une manière ou d'une autre, Anne Teresa de Keersmaecker montre une implication forte dans la réflexion sur nos façons de vivre en tant que communauté, et comment l'art, et la danse particulièrement, peuvent contribuer à cela. Dans le même entretien, la chorégraphe désigne le fait d'« organiser l'espace entre les gens⁹³² » comme étant une des définitions de la chorégraphie, et souligne dans ce sens-là sa portée non seulement artistique, mais aussi politique de par sa capacité de « créer une communauté⁹³³ », en mettant possiblement en avant le potentiel de la danse de proposer la manière d'une co-présence.

Ce point de vue semble sous-jacent dans le projet « Dark Red » au Louvre Lens. Ce projet permet de poser la question suivante : Comment réunir un nombre de personnes autour de la danse dans un musée, au moment où nous sortons de la crise, avec des précautions, avec des failles et des reculs, et aussi, de façon pratique, au moment où les contraintes viennent d'être levées petit à petit pour les établissements culturels ? Cette réflexion interroge plus particulièrement les relations entre les danseurs et les spectateurs et entre les spectateurs. Si le projet « Dark Red » s'attache à proposer une expérience du passage à travers les siècles de l'art et d'histoire dans les collections du musée⁹³⁴ en traitant la notion de durée travaillée à travers le mouvement commun et

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ Delétraz, F., « La danseuse Anne Teresa de Keersmaecker : "La crise du Covid tape dans l'ADN de notre pratique" », mis en ligne le 6 octobre 2020, accédé via <https://www.lefigaro.fr/culture/la-danseuse-anne-teresa-de-keersmaecker-la-crise-du-covid-tape-dans-l-adn-de-notre-pratique-20201006>, consulté le 15 août 2021.

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ La Galerie du Temps du musée Louvre Lens est scénographiée de manière à proposer une expérience du passage à travers le temps en couvrant 5000 ans d'histoire mondiale. Les œuvres s'enchaînent de façon chronologique en commençant par le 4^{ème} millénaire avant Jésus Christ pour défiler jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle et se trouvent dans un seul grand espace en profondeur. Source : <https://www.louvrelens.fr/la-galerie-du-temps/>.

partageable qu'est la marche⁹³⁵, la performance destinée à un public large me semble poser encore d'autres questions, en termes de réception et de présence des inconnus réunis par la danse. En analysant les modalités de sa mise en œuvre, j'en déduis l'intention de proposer cette performance à un plus grand nombre. L'événement étant gratuit et ayant lieu au musée pendant trois weekends à plusieurs créneaux horaires (du vendredi au dimanche) au mois de juin s'adresse potentiellement à un public qui ne serait pas celui qui fréquente uniquement les lieux de la danse. La fréquence de représentations présuppose aussi une volonté de les ouvrir à un plus grand nombre. Sur le plan de la constitution du public, il y a donc un mélange possible entre les amateurs et curieux de la danse, du travail de la chorégraphe, ceux qui fréquentent le Louvre Lens ou ceux qui s'intéressent aux manifestations culturelles. Le spectateur de la performance proposée vivra une expérience assez concrète et dynamique qui ira au-delà d'une simple contemplation, comme nous l'avons vu avec l'analyse des processus gravitaires, corporels et sensori-moteurs qui sont potentiellement en jeu chez le spectateur de ce projet et chez les danseurs. Une relation entre les deux, danseurs et spectateurs, s'établit dans la durée, elle n'est pas soudaine ; elle passe par le corps, les sensations et la présence avec les autres – le public avec les danseurs, entre les membres du public.

Anne Teresa de Keersmaecker s'exprime à plusieurs reprises sur le rôle de la danse dans le contexte de la pandémie. Par exemple, invitée en décembre 2020 pour parler à l'European Dancehouse Network⁹³⁶, la chorégraphe réfléchit sur le futur de la danse et sur les nouvelles manières de co-exister et se mouvoir ensemble. Ce qui a particulièrement retenu mon attention est la notion de « multitude » (*multitude* en anglais) qu'elle utilise quand elle revient sur l'étymologie du mot « chorégraphie », en s'appuyant sur le mot grecque *chore* qui veut dire « troupe » ou « chœur », et *grafein* qui veut dire « écrire ». Elle l'emploie pour désigner les façons de se retrouver ensemble dans l'espace proposées par une expérience chorégraphique : « Dans ce sens, l'étymologie de la chorégraphie pointe à la question : comment mettre ensemble une multitude, comment organiser le temps et l'espace dans un groupe de personnes⁹³⁷ ». Je

⁹³⁵ Fritel, L., « Anne Teresa De Keersmaecker crée un spectacle de danse pour le Louvre-Lens », mis en ligne le 10 juin 2021, accédé via <https://www.lefigaro.fr/culture/anne-teresa-de-keersmaecker-cree-un-spectacle-de-danse-pour-le-louvre-lens-20210610>, consulté le 25 juin 2021.

⁹³⁶ EDN ou European Dancehouse Network fondé en 2009 dont le siège est à Bruxelles, est un réseau européen qui fédère des institutions de la danse contemporaine appelées « maisons de danse » à travers plusieurs pays et qui promeut le développement de la danse et la coopération dans le domaine de la danse à travers les frontières.

⁹³⁷ Le discours d'ouverture d'Anne Teresa de Keersmaecker pour l'EDN, « What's next in the dance ecosystem », par visioconférence, mis en ligne le 14 décembre 2020, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/860-le-discours-d-ouverture-d-anne-teresa-de-keersmaecker-pour-iedn-what-s-next-in-the-dance-ecosystem>, consulté le 9 septembre 2021, traduction de l'auteure.

traduis ainsi le mot anglais utilisée par la chorégraphe *multitude* comme « multitude », et cette notion me semble transcrire ce qui peut être sous-jacent à l'expérience chorégraphique, mais aussi à l'expérience de présence avec autrui dans la perspective gravitaire, kinesthésique et corporelle. Tout en relevant de l'hétérogénéité et acceptant cette hétérogénéité, il y a aussi une part partageable. Souvenons-nous de la réflexion menée, par exemple, par Marie Bardet sur le « commun » de la danse et sur les manières dont la chorégraphie permettrait une expérience partagée non seulement aux danseurs, mais aussi aux spectateurs de la danse. Il me semble ainsi qu'il y a également ce double niveau de réflexion dans les paroles d'Anne Teresa de Keersmaecker qui souligne cette dimension, puisqu'elle implique une co-présence des personnes. Dans le contexte d'une performance chorégraphique, la « multitude » pourrait également indiquer la considération de ceux qui y assistent, que ce soit du point de vue de l'expérience du spectateur ou de la relation qui s'établit entre les danseurs et les spectateurs.

Je continue avec le discours de la chorégraphe. Selon elle, dans le contexte de la pandémie, la question de la chorégraphie des corps se retrouvant ensemble est transformée et contrainte : « Nous sommes une multitude qui performe une chorégraphie minutieuse des procédures sanitaires. Dans celle-ci, nous voyons la distance entre les corps, le manque de toucher, les rituels d'entrée et de sortie qui renforcent la distance⁹³⁸ ». Il y aurait une tension entre ce qu'elle appelle « multitude » dans le sens qui vient d'être dégagé, et les contraintes imposées par les protocoles mis en place par la pandémie. C'est ainsi qu'elle parle du fait de « performer minutieusement » (*carefully performing* en anglais) plutôt que de fait de se mouvoir – les personnes sont amenées de manière imposée à se distancier. Cela génère, d'après Anne Teresa de Keersmaecker, une perte de confiance. La distanciation n'est qu'une prémice, il s'agit de processus plus profonds qu'une simple prise de distance physique. Il est question d'« une perte de confiance en le corps – le corps des autres, et même notre propre corps⁹³⁹ ». Dans ces conditions-là, la possibilité de partager une expérience que seule la danse peut proposer devient une urgence. Selon la chorégraphe, les fondements de la société reposent sur le partage, y compris le partage physique : « Cette crise attaque non seulement notre pratique, mais aussi ce que nous sommes. La danse c'est essentiellement partager une expérience. La danse c'est une question de communauté (*Dance is about community*)⁹⁴⁰ ». Il me semble ainsi qu'à l'heure où les

⁹³⁸ *Ibid.*

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*

possibilités d'être co-présents se trouvent bousculées, une proposition telle que « Dark Red » au musée Louvre Lens peut être regardée comme une tentative de remédier à cette perte du commun, du moins, d'après ce qui émerge dans les discours d'Anne Teresa de Keersmaeker.

Cet aparté permet de réfléchir à plusieurs dimensions qui seraient inhérentes aux projets de marche que j'étudie. Il s'agit du statut équivoque de la figure qui incarne les rôles différents - spectateur/passant/observateur. Sa présence ferait partie du champ d'expérience des participants de ces projets, tout comme le mouvement inverse sera possible. Ceux qui voient le groupe, qui font une petite partie du chemin avec celui-ci, voire se joignent au projet ne resteront pas intacts sur le plan de l'expérience vécue, quelle que soit la durée de cette rencontre. C'est en tout cas une possibilité qui serait valable au moins pour certains spectateurs. Le cadre chorégraphique prédominant dans le cadre de la plupart de projets étudiés dans cette thèse formule la question d'une co-présence non seulement en termes corporels et gravitaires, mais aussi en termes politiques. Ce politique transcrit la nature d'une co-présence qui peut être engendrée entre les personnes dans l'espace public sur un temps d'un projet spécifique. Si je reviens aux mots d'Anne Teresa de Keersmaeker, par exemple, même si je ne peux pas l'affirmer pour la totalité de passants, voire même pas pour la totalité de participants de projets analysés, il y aurait, par le partage d'une expérience, une possibilité de faire émerger une communauté, par une organisation de l'espace et du temps que le projet chorégraphique peut proposer. De surcroît, et au vu des réflexions précédentes sur le statut du spectateur, le politique d'une co-présence possible met également en avant une idée de la formation d'un « groupe informel d'individus autonomes, au potentiel de disponibilité variable » mentionné par Marion Valentine. Cela permet de considérer les degrés d'engagement non seulement sensible, kinesthésique et sensoriel de personnes, mais aussi la transformation de leur statut en tant qu'usagers à capacité d'action⁹⁴¹ sur un temps donné et dans une situation spécifique. L'inscription des projets dans l'espace public renforce cette double portée en problématisant ainsi la question du commun qui semble transgresser les limites du groupe marchant et implique, à des degrés variables, comme supposé précédemment, les autres personnes.

⁹⁴¹ Retour à l'idée mise en avant par Catherine Avenir.

6.7. Comment regardons-nous ?

Dans la partie qui précédait, j'ai traité le regard aveugle et la vision périphérique – des processus gravitaires, corporels et sensoriels qui attestent d'un état de corps dans la disponibilité et l'ouverture à ce qui nous entoure et à autrui. Si ces manières de regarder, mais surtout de ressentir et de se mouvoir dans le monde et de s'ouvrir au monde et à autrui semblent faire partie de l'expérience des participants de projets de la marche étudiés, quand il s'agit de ceux qu'ils rencontrent il me semble possible de parler d'autres façons de considérer le regard. Dans mon hypothèse, ces autres manières de regarder relèvent davantage des stratégies de présence dans l'espace public où les projets ont lieu et où le groupe marchant se soumet y compris au regard d'autrui qui peut avoir des significations et des orientations variées. Je reviens à la notion d'étranger qui a été brièvement évoquée par Catherine Aventin et qui se réfère aux modalités des rapports en public (et non seulement des rapports dans l'espace public). Pour rappel, le raisonnement de la chercheuse supposait que le processus de visibilité est à l'œuvre dans les rapports entre les personnes dans l'espace public. Cela veut dire que la personne réfléchit à sa manière d'apparaître à autrui (j'ai également cité Richard Sennett et Thierry Paquot à ce propos⁹⁴²). Dans ce sens-là, le regard obtient une profondeur supplémentaire en soulevant une tension dans le statut d'« étranger » : étant étrangers, les usagers de l'espace public ont une considération d'autrui qui peut s'exprimer par la manière dont ils gèrent leur visibilité. C'est cette position d'anonymat qui définirait en partie le statut de ces personnes que le groupe rencontre sur son chemin et avec lesquelles il établit des relations éphémères ou plus durables en fonction des moments de leur présence. Julie Perrin emploie le terme des « formes de sociabilité » pour désigner la nature de relations qui sont susceptibles de se former entre les participants de projets chorégraphiques en forme de marche et les autres⁹⁴³. Ces formes de sociabilité varient dans leur intensité, statut ou consistance. Elles proposeraient toute une panoplie de relations possibles : la bienveillance ? l'acceptation ? l'intérêt, la curiosité ? le refus ? l'agressivité ? Le geste artistique vient approfondir ces manifestations, tout en redessinant la figure d'autrui :

« Les formes de sociabilité produites par les œuvres déterminent en grande partie la relation à la ville et les représentations de celle-ci proposées dans

⁹⁴² Le sociologue Erving Goffmann est toutefois le premier à réfléchir aux questions de la visibilité dans l'espace public : *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris, Économica, 2013 (première édition en anglais en 1963).

⁹⁴³ Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, op. cit., p. 162.

l'expérience artistique. Elles orientent significativement l'expérience esthétique et par là la saisie perceptive de l'environnement urbain. On pourrait dire [...] que la ville est alors saisie aussi comme configuration sociale de trajectoires (de flux, de densités de regroupement, de vitesses, etc.) et de relations (dynamiques, proxémiques). L'acte chorégraphique vient d'ailleurs interroger ces configurations sociales selon des modes très variables. Suivant les œuvres, les sociabilités urbaines seront perturbées, entravées ou imitées, le passant sera sollicité ou ignoré, etc.⁹⁴⁴»

Selon cette hypothèse, une œuvre particulière est susceptible de produire une situation dans laquelle un certain ordre de relations est envisageable comme faisant partie de l'expérience vécue du participant, d'une part, et interrogeant les relations existantes dans l'espace public, d'autre part. Les rapports qui se développent dans le cadre d'un projet artistique viennent redéfinir ceux qui existent déjà dans l'espace public, et ce, au-delà de leur perspective corporelle, gravitaire et sensorielle. La présence avec autrui se conçoit par les artistes comme une modalité de se retrouver avec autrui, avoir un degré plus ou moins important de partage du point de vue de la composante sociale de l'espace public.

En revenant sur les questions d'anonymat, un texte éclairant de sociologues Louis Quéré et Dietrich Bretzger intitulé « L'étrangeté mutuelle des passants : le mode de coexistence du public urbain » s'attarde sur les différentes manières de voir et de percevoir autrui dans l'espace urbain. Les auteurs se concentrent en particulier sur ce qu'ils appellent le « caractère public » d'un lieu (contrairement à son caractère privé). Selon eux, l'espace public se construit par les pratiques et par les relations, et son caractère public ne doit pas être perçu comme une qualité intrinsèque et non-questionnable, comme un déjà-là. Ils identifient trois éléments de ce qui peut constituer le caractère public d'un espace urbain :

« [...] il émerge en fonction d'usages socialement organisés des espaces urbains, ces usages variant selon les contextes culturels ; il procède d'opérations et de micro-pratiques qui ont pour support la "compétence de membre" des usagers ; enfin, il intègre l'investissement des agents dans des usages déterminés des lieux et dans des pratiques définies des espaces urbains, où se joue leur identité. Le caractère public ainsi appréhendé n'est pas une propriété abstraite, mais une propriété concrète, donc sensible⁹⁴⁵ ».

Les auteurs insistent sur la nature contextuelle de la qualité publique d'un espace, ce qui écarte son caractère prédéfini et stable. Plusieurs facteurs et configurations concourent à constituer le caractère public d'un espace qui seront différents en fonction des usagers, de la manière dont ceux-ci pratiquent l'espace et des

⁹⁴⁴ *Idem.*

⁹⁴⁵ Quéré, L., Bretzger, D., « L'étrangeté mutuelle des passants : le mode de coexistence du public urbain », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, N° 57-58, 1992, p. 89.

règles implicites qui définissent leurs comportements. Les auteurs prennent une distance par rapport à la notion d'« espace public » qui, selon eux, ne reflète pas la nature dynamique du lieu et fige le discours plutôt que de se concentrer sur ce qui se passe concrètement dans les lieux : « L'expression "espace public" [...] schématise dans l'ordre du discours, sous un concept, un ordre sensible, une épaisseur environnementale, une texture pratique d'action et de relation qui guident la conduite en tant qu'incarnés⁹⁴⁶ ». Ainsi, plutôt que parler de l'espace public, les sociologues préfèrent utiliser l'expression « caractère public du lieu », en faisant une différence entre les types des lieux (rue, place, etc.), qui entendent des degrés variables de ce qu'ils désignent comme la qualité « sensible » d'une co-présence des individus. L'« organisation singulière de la coexistence⁹⁴⁷ » se construit en un enchevêtrement de dimensions où les actions des usagers émergent entre ce qui est normatif et ce qui se produit dans et produit l'espace public de manière incarnée, en soulignant l'importance d'étude de ces phénomènes de manière pratique et située. C'est à ce moment-là que les questions d'anonymat et de visibilité viennent alimenter la réflexion des auteurs sur les manières possibles d'être présent ensemble dans l'espace public. Ils convoquent la métaphore théâtrale qui permet à la fois d'accentuer l'aspect de la visibilité par autrui, mais aussi de déceler les façons d'être perçu et la production imaginaire qui en découle. Si je dois revenir aux projets que j'étudie, la question se posera : le passant, se demande-t-il ce qui se passe, ce qu'il voit ? Et puis, quel rapport à autrui cela produit-il ? Ainsi, la visibilité d'autrui et l'apparaître devient un des facteurs qui détermine la nature de relations qui s'établissent entre les individus dans l'espace public :

« S'engager dans l'espace public c'est se rendre observable à un public dont on ne sait pas de qui il est composé, ni comment au juste il interprète ce qu'il voit. Ce public n'est d'ailleurs pas seulement spectateur ; il est aussi capable de jugement, il participe, par son travail de réception, à la mise en intrigue des actions et des personnages qui apparaissent sur la scène⁹⁴⁸ ».

Ce qui découle de cette citation dessine une image d'autrui qui nous voit qui n'est donc pas un sujet neutre ou désintéressé. La métaphore de la scène et la notion de mise en intrigue attestent de son positionnement si ce n'est pas interrogatif, mais au moins dynamique. La figure du spectateur vient compléter la réflexion. Le sens qui y est attribué mérite toutefois d'être élucidé. Sans toutefois élaborer davantage la notion en tant que telle, les auteurs semblent d'une part attribuer la fonction du spectateur à celui qui regarde. D'autre part, cet observateur qui regarde est aussi celui qui perçoit autrui,

⁹⁴⁶ *Idem.*

⁹⁴⁷ *Idem.*

⁹⁴⁸ *Idem.*

interprète celui qu'il voit. À partir de là, les sociologues identifient trois composantes des relations qui se forment entre les anonymes :

« [...] une visibilité anonyme des personnes et de leurs comportements ; une impossibilité de contrôler qui observe ou qui est témoin, de savoir pourquoi on est observé et de s'assurer de la réception qui est faite du comportement visible ; et une forme d'organisation de la co-présence qui se règle uniquement sur ce qui apparaît, c'est-à-dire, sur une "intelligibilité scénique"⁹⁴⁹ ».

Ces trois types de relations en public doivent être nuancés comme ils s'appliquent dans des situations particulières où l'attention n'est pas focalisée sur autrui ou il n'y a pas d'interaction directe. En s'appuyant sur le sociologue Erving Goffmann, ils emploient le terme d'« inattention civile » qui est intéressant dans le sens où, par contraste avec sa formulation, il exprime une forme d'attention à autrui qui signale la prise en compte de sa présence, mais en même temps ne résulte pas dans une interaction directe. Les sociologues le désignent comme « une forme de socialité, un mode d'organisation de la co-présence ou un mode d'institution du "commun". Elle consiste à créer de la distance entre les personnes, à se rendre poliment étrangers les uns aux autres, à s'installer dans une extériorité des uns par rapport aux autres⁹⁵⁰ ». Un équilibre fin est ainsi à trouver – nous donnons assez d'indices à autrui pour lui faire part que nous sommes conscients de sa présence, mais nous ne nous focalisons pas sur lui. Il me semble que c'est dans ce sens-là que les auteurs utilisent le terme du « commun » en suggérant ainsi la nature implicite d'un tel échange partagé par les inconnus, mais il n'y a pas d'autres indications quant à ce terme dans le texte. Il s'agirait d'une forme de contrat implicite qui s'établit dans l'espace public et se règle en fonction des situations, ce qui constituerait une certaine forme du commun partagé par les individus, comme il exprimerait une modalité d'une co-présence. Ainsi, les notions de distance, d'étranger et de forme d'attention viennent décrire une manière possible d'être présent avec autrui dans l'espace public. La gestion du regard et des postures corporelles, selon les auteurs, peut donner à autrui des informations sur la qualité du rapport qui est formé. Parmi les manières de regarder autrui les sociologues distinguent :

« celles qui contribuent à ordonner une relation et à organiser une interaction focalisée, et celles par lesquelles des personnes se rendent mutuellement manifeste qu'elles ont pris acte de leur présence respective, mais qu'elles organisent néanmoins leur coprésence sur le mode de l'étrangeté réciproque ou sous le régime de l'"a-propriété mutuelle"⁹⁵¹ ».

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁵⁰ *Idem.*

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

Cette deuxième manière de s'engager avec autrui – une « coprésence sur le mode d'étrangeté » - qui se base sur une indétermination (c'est-à-dire, l'absence de la catégorisation) fait, selon les auteurs, partie d'un mouvement double : celui qui est observé l'accepte dans la même mesure que celui qui observe.

Pour compléter cette réflexion sur les rapports dans l'espace public et le rôle du regard dans ceux-ci, je souhaite m'adresser à l'article de l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe où celle-ci met en avant la gestion du regard comme une des qualités essentielles des rapports sociaux. Ce qui se dégage de sa réflexion est l'insistance sur le présent de la rencontre que l'échange de regards propose en tant qu'événement. En fonction des manières de regarder (un coup d'œil, une observation plus longue, regard fixe, etc.) l'anthropologue souligne l'importance du regard comme une modalité de communication. Elle insiste ainsi sur l'amplitude signifiante, communicationnelle et située de l'échange de regards : « Même entre parfaits inconnus, le croisement des yeux est une action sociale courte, une sorte d'alarme énigmatique qu'on n'a pas le temps d'élucider explicitement parce que son éventuelle vitesse la frappe parfois d'irréalité, contrairement au sourire ou à la poignée de main⁹⁵² ». Si je ne pourrais pas revenir ici sur toute une panoplie de regards que les participants de projets de la marche ont pu croiser, éviter ou accepter comme faisant partie de leur champ d'expérience de l'espace public, ni affirmer la primordialité de ce mode de relation sur la durée de projets, il me semble toutefois pertinent de l'évoquer. Si les manières d'être co-présents et se mouvoir dans l'espace public peuvent porter un caractère gravitaire, corporel et sensoriel, en fonction de moments de projets, cette co-présence se nourrit à la fois de l'organisation implicite de l'espace public et de ce qui émerge dans une situation concrète d'échange. Le croisement de regards, dans ce sens-là, semble un complément valable quant à la qualification de cette relation :

« [...] l'échange des regards permet d'éprouver dans son corps une solidarité sans concept, violente et indépendante de toute décision éthique préalable. Cet appel du fond des yeux d'autrui, qui a à voir avec la vigilance, le réveil et le début de l'action, est toujours horizontal entre quatre yeux : l'échange des regards croisés est donc ce qui inscrit dans l'histoire du corps l'obligation phénoménologique de penser l'égalité dans l'épreuve du face-à-face, lorsque le présent échangé est celui du lien offert⁹⁵³ ».

Penchons-nous sur ces mots. Pour l'anthropologue, l'échange de regards est tributaire d'une fonction de « solidarité » qui entend un certain partage avec autrui. Elle qualifie ce processus comme « violent » possiblement de par son caractère spontané, qui

⁹⁵² Nahoum-Grappe, V., « L'échange des regards », dans *Terrain*, N° 30, Association Terrain, 1998, accédé via <https://journals.openedition.org/terrain/3375?lang=en>, consulté le 15 octobre 2022.

⁹⁵³ *Ibid.*

n'est pas toutefois dénué du sens, même s'il n'est pas de l'ordre du jugement. Il désigne « la vigilance, le réveil et le début de l'action » dans la construction d'un rapport avec autrui qui n'est pas une domination ou une prise. La « solidarité » présuppose pour Nahoum-Grappe un partage équitable dans une situation d'une co-présence. C'est ainsi qu'elle parle du « lien » qui est « offert » - il y aurait une réciprocité dans l'échange, sans qu'il y ait une focalisation. Ce point de vue propose une intensité différente de celle d'« étrangeté mutuelle des passants » théorisée par Louis Quéré et Dietrich Bretzger en ce qu'elle sert comme une possible invitation à une communication et atteste donc d'une forme différente d'attention, tout en s'inscrivant dans la panoplie des modalités de relations pouvant se former entre les individus – usagers des espaces publics. Dans les projets analysés, les échanges de regards font partie de l'expérience de la traversée. Dans « Slow Walk », par exemple, nous pouvons devenir objets d'une observation parfois prolongée, ou à l'inverse d'un regard rapide qui peut être celui d'indifférence, de gêne ou notamment d'« inattention civile » décrite par Quéré et Bretzger. Dans ce dernier cas, le passant signale sa prise en compte des personnes qui marchent, sans toutefois s'engager avec le groupe par le biais d'un regard plus focalisé. Également dans ce même projet, une observation prolongée peut devenir celle d'un début de communication bien réelle – les personnes se rapprochent du groupe et nous parlent, posent des questions, sans toutefois se joindre au groupe en qualité de participants. Dans « Les Promenades Blanches » je parlerais des modalités différentes d'échange des regards, de par le rythme de la marche et de par la configuration du projet. Cet échange est uniquement possible avec les guides, comme les guidés portent les lunettes floues. Les binômes ne restent pas longtemps à traverser un endroit, et dans mon hypothèse, il serait question de parler davantage de l'échange des regards qui relèvent du positionnement de l'anonymat, tel qu'il est décrit par Quéré et Bretzger. C'est plutôt un échange dans le flux du mouvement propre du passant qui peut ou pas aboutir à une attention plus prolongée.

Il m'a semblé donc important de convoquer ces références complémentaires qui permettent de circonscrire de manière plus complète les modalités de partage de l'espace avec autrui dans le cadre de projets de la marche que j'étudie. De surcroît, elles permettent de compléter la réflexion sur autrui dont le statut complexe j'ai essayé de définir tout au long de cette partie. Concernant ce dernier point, le statut du passant/spectateur potentiel/observateur se densifie sans toutefois se déterminer. Cet autrui reste une figure dynamique et changeante, en fonction des projets, des moments de ces projets, en fonction de l'attention qu'il porte et des modalités de sa présence.

Enfin, ce volet de réflexion complexifie la réflexion autour d'un possible commun et d'un mouvement commun qui a été suggérée comme faisant partie de l'expérience vécue par les participants de projets étudiés et émergeant comme une entité relationnelle. Le commun d'une présence ensemble dans l'espace public se trouverait donc approfondi par ces différentes modalités de prise en considération d'autrui, qui rend poreuse la frontière entre le groupe et les autres, tout en élargissant la définition même du mouvement commun. Ce dernier, au-delà de sa perspective gravitaire et corporelle, intégrera la présence d'autrui qui observe le groupe, jette un regard passager, ou l'évite du regard, le dépasse ou le suit. Le mouvement commun se comprendra dorénavant non seulement comme quelque chose qui se développe dans le groupe marchant sous un protocole particulier en lien avec le monde qui l'entoure et les autres, mais aussi comme une attention variable des autres personnes que le groupe croise sur son chemin.

6.8. Partager l'espace avec autrui – quelques retours sur les projets

Je souhaite finir cette partie en revenant sur quelques exemples provenant d'un moment ou d'un autre du vécu de projets de la marche étudiés, en proposant l'analyse des témoignages de leurs participants ou les éléments de mes propres observations qui traitent de la présence avec les autres dans le même espace ou qui s'attardent sur la considération de la dimension collective dans le rapport avec les autres.

Par exemple, dans le cadre du projet « Slow Walk », si le fait de marcher en groupe est ce qui ferait partie intégrante de l'expérience vécue dans sa multidimensionnalité sur le plan individuel, cette présence collective dans la ville n'est pas moins importante en tant qu'événement. Mon interlocutrice à Paris insiste sur l'importance d'être avec les autres, ce qui informe et modifie son expérience individuelle :

« C'était vraiment [important] pour moi de marcher ensemble, aussi dans la perception des regards des autres personnes qui étaient dans la rue en faisant leur vie. [...] Il y avait des moments dans lesquels j'ai ressenti que c'était un acte collectif de prise de possession de l'espace urbain⁹⁵⁴ ».

L'expérience individuelle de chaque participant se trouve donc informée par celle du groupe dans sa totalité, pour s'incarner dans son vécu corporel et sensorimoteur immédiat. Cette expérience particulière résulte aussi de l'intégration du participant au collectif. D'autre part, le fait d'évoluer dans un groupe nombreux (plusieurs dizaines de personnes par moments, et plusieurs centaines sur la place publique), dans le ralenti quasiment extrême, dans les mots de la participante citée, relèverait d'une occupation de l'espace qui est traversé, d'une « prise de possession ». Ceci poserait non seulement la question sur la manière dont nous marchons ensemble comme un groupe, mais aussi sur la portée territoriale de ce mouvement. Il ne s'agit pas d'un mouvement anodin – étalé ou allongé, ce groupe de plusieurs dizaines de personnes est loin d'être une présence discrète. C'est une présence qui imprègne les lieux le temps du passage du groupe, non seulement en proposant une modalité d'usage d'espace, mais aussi en questionnant les manières de partager cet espace avec les autres. Les rapports instaurés avec les habitants, les passants, les automobilistes, ne seraient pas univoques. Si je dois revenir à la notion de « formes de sociabilité » évoquée par Julie Perrin, quelles sont-elles sur la durée du projet, entre les marcheurs et leur spectateur –

⁹⁵⁴ Entretien avec une participante, « Slow Walk », Paris, *op. cit.*

passant, observateur, témoin ? Il me semble qu'en fonction des moments du projet, ces réactions peuvent prendre les traits des statuts que j'ai identifiés comme faisant partie de l'expérience de co-présence dans l'espace public. Il peut autant s'agir d'une figure du spectateur potentiel dont la présence peut avoir une durée très courte ou plus durable. Il peut s'agir également d'un autre usager de l'espace public dont la pratique va différer de la nôtre. Il peut enfin y avoir, dans ce cas précis, un basculement radical du statut quand la personne cherchera à se joindre au groupe.

Les clients d'une terrasse de café nous accompagnent d'un regard interrogatif. Les voitures se précipitent, klaxonnent, impatientes. Les riverains nous regardent, s'arrêtent un instant, nous prennent en photo, posent des questions, ou à l'inverse, nous évitent, détournent le regard, s'accélèrent pour passer. Si nous pouvons gêner et perturber des fois le cours habituel de la ville, ces négociations de l'espace ne se jouent pas de manière illimitée à notre avantage. Quand nous arrivons au passage piéton, il s'agit presque de rapports de force qui obligent de suspendre momentanément l'expérience telle qu'elle se déroule, pour la retrouver de l'autre côté du passage. Nous sommes censés accélérer devant les voitures, ce qui est prévu dans le protocole même. Nous ne sommes pas alors « immunisés ». Un participant maintient le rythme lent au feu rouge en passant la rue – et voilà, déjà un automobiliste qui klaxonne, énervé.

Telle est ma restitution de quelques moments du projet « Slow Walk » à Paris faite sur la base de mon récit et de mon vécu de cette traversée. Dans ce morceau de texte, je m'attache particulièrement aux différentes formes de relations que nous, en tant que groupe, établissons avec les passants. Ce retour permet de déborder sur la notion de norme dans l'espace public, tout en développant la relation d'inclusion/exclusion et la place d'autrui dans cette expérience du groupe. Il y a donc un double sous-entendu de la norme : ce que nous pouvons faire ou pas (de manière légitime), mais aussi, ce que nous croyons pouvoir ou ne pas pouvoir faire, alors que nous pouvons. Et ici cette norme rejoindrait aussi les processus corporels et sensoriels de la disponibilité, de la présence en groupe, et du protocole (marcher avec les autres donne le sentiment de pouvoir le faire d'une certaine manière, vivre une expérience de façon dynamique, ne pas se contraindre). Cette réflexion rebondit sur quelques discussions menées en septembre

2019 lors des Journées sur les expériences chorégraphiques *in situ*⁹⁵⁵ organisées par la chorégraphe Léna Massiani et chercheuse au CRESSON Olivia Germon, où, entre autres, la norme a été évoquée. Notamment, deux groupes de participants ont été formés le deuxième jour, chacun expérimentant un protocole particulier. Tandis que le groupe mené par le chorégraphe et danseur Fabrice Guillot faisait des exercices chorégraphiques près de la façade d'un immeuble collectif, il a été interpellé par un habitant inquiet de cette présence. Le groupe a dû partir sans finir les exercices. Dans ce cadre-là, la discussion commune qui a suivi s'est attardée sur la question de la frontière entre le public et le privé qui a amené celle de la norme. Si cette notion n'est pas explicitement employée dans les discours sur les projets que j'étudie, l'expérience vécue dans l'espace public impose ce questionnement. Par exemple, en ce qui concerne le projet « Slow Walk », par la présence spécifique du groupe dans l'espace et les manières de se mouvoir, prendre de la place, occuper les espaces – au moins, un certain imaginaire peut être sollicité qui suggère cette notion. Lors de la discussion après les expérimentations menées par les chorégraphes à Grenoble, les participants des journées (qui ont en même temps participé dans ces propositions) ont parlé de la portée politique des expériences *in situ* en ce qui concerne leur inscription dans l'espace public. Notamment, un des participants, le doctorant au laboratoire GERPHAU⁹⁵⁶ Dimitri Szuter, a exprimé une idée selon laquelle il y aurait deux sphères qui trancheraient la notion de règle : sphère de la « normativité » et sphère proprement légale. Les projets artistiques qui entendent une expérimentation dans l'espace public se positionneraient dans un espace intermédiaire entre les deux : là où nous nous disons de transgresser la norme (parce que cela peut être mal vu), il n'y aurait pas de transgression dans le sens légal. Lors de la discussion, Rainer Kazig, chargé de recherche CNRS et membre du conseil du laboratoire CRESSON, a évoqué que l'un des buts des expérimentations chorégraphiques serait de « rendre sensible le potentiel légal des espaces sans dépasser la légalité, par induisant des autres pratiques »⁹⁵⁷. Ainsi, si je reviens dans la dimension du projet « Slow Walk », rien n'interdit de marcher lentement, rien n'interdit d'être un groupe de 40-50 personnes et de marcher lentement, ou alors d'être 500 et de danser sur la place publique. En même temps, sans que cela soit illégal, le regard porté par autrui sur ce qui se passe peut attribuer une signification négative.

⁹⁵⁵ Journées sur les expériences chorégraphiques *in situ*, organisées par Léna Massiani et Olivia Germon, le 26 et 27 septembre 2019, le Pacifique, Grenoble.

⁹⁵⁶ Le GERPHAU (Groupe d'Études et de Recherches Philosophie, Architecture, Urbain) est un laboratoire au sein de l'École Nationale Supérieure de l'Architecture de Paris La Villette.

⁹⁵⁷ Mes notes prises durant la discussion.

Pour aller plus loin dans cette question, je souhaite m'adresser à l'article d'Olivia Germon qui a travaillé dans sa thèse les questions du sol urbain. Dans son travail de terrain elle a observé les comportements des piétons de la ville. Notamment, son article « Les chorégraphies urbaines des piétons parisiens. Entre règles spatiales et règles sociales » traite, entre autres, de ce qu'elle appelle « droits d'usage » de l'espace et sa hiérarchie. Elle se concentre ainsi sur les « ayants droits » qui peuvent être les piétons, les automobilistes, etc. et les droits dont ils sont tributaires dans l'espace urbain (par exemple, le piéton devient ayant droit sur le passage cloûté le temps du passage, alors que la chaussée est habituellement réservée aux automobilistes). La notion de norme rejoint cette réflexion. La chercheuse désigne les règles implicites qui régissent l'activité des piétons – « les règles sont inscrites dans l'espace, par le truchement de signes visuels ou par des obstacles qui matérialisent de façon implicite ce que l'autorité publique attend du piéton⁹⁵⁸ ». S'il n'existe pas un règlement explicite (comme le code de la route) pour les piétons, selon Olivia Germon, ceux-ci s'orientent soit pas le langage visuel présent en ville, soit suivent les règles inscrites comme « automatismes » dans l'espace public (regarder à gauche, puis à droite en traversant la rue, etc.⁹⁵⁹). Les ayant droit sur un territoire particulier peuvent aussi, selon la chercheuse, instaurer une norme sociale qui diffère du règlement implicite, par exemple, en traversant la chaussée au rouge s'il n'y avait pas de véhicules⁹⁶⁰. Les comportements des piétons dans l'espace urbain sont ainsi, d'une part, régis à la fois par des règles implicites et les normes sociales, et d'autre part, font apparaître les manières dont l'espace urbain est partagé. Olivia Germon utilise le terme d'« unités véhiculaires » introduit par le sociologue-interactionniste Erving Goffman. Elle avance :

« Les logiques de déplacements qui sous-tendent les mouvements des différentes unités véhiculaires à Paris se coordonnent grâce à un découpage du temps donné aux uns et aux autres pour qu'ils puissent se croiser et un découpage de l'espace qui attribue à chacun un territoire sur lequel il a une sorte de droit de jouissance temporaire, notamment lors de ce croisement, qui donne lieu à des conflits ou à des ajustements⁹⁶¹ ».

Olivia Germon souligne ainsi une logique double qui s'appuie sur les relations spatio-temporelles dans l'espace urbain, et le croisement des différents usagers de cet espace dans l'optique d'une hiérarchie, voire d'un conflit. Elle fait converger la notion

⁹⁵⁸ Germon, O., « Les chorégraphies urbaines des piétons parisiens. Entre règles spatiales et règles sociales », dans *Géographies et cultures*, N° 70, 2009, accédé via <http://journals.openedition.org/gc/2305>, consulté le 23 janvier 2020.

⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ *Ibid.*

de « territoire » et celle de « droit » pour mettre en avant la nature tensionnelle d'une co-présence. Les situations qui ont été traversées lors du projet « Slow Walk » relèveraient en quelque sorte d'une négociation tacite avec les autres personnes, usagers de l'espace public, et ce toujours, à travers les modalités spécifiques de l'expérience du projet qui se positionne à l'intersection entre ce que je peux faire, ce que je peux faire grâce au protocole et le fait d'être en groupe, et ce qui m'arrive sans que j'y pense (dans la disponibilité). Ainsi, à travers ces rapports hétérogènes, momentanés ou prolongés avec l'espace traversé et ceux que nous y rencontrons, le groupe marchant fait parfois basculer la notion de norme, ou du moins, la rend plus dilatée (je reprends le terme utilisé par Olivia Germon). Nous pouvons gêner les autres passants sur leur chemin – toutefois, la norme formelle n'est pas impactée, nous pouvons occuper le trottoir sur lequel nous marchons. La traversée lente d'un passage piéton sans le feu n'est pas une infraction – toutefois, en étant sur le territoire des ayants droit qui sont les automobilistes, nous pouvons être perçus comme un obstacle indésirable, sans l'être formellement. Enfin, perçue par les autres, la traversée du groupe nombreux obtiendrait aussi une charge symbolique forte. Il y a quelque chose dans notre marche qui ferait penser à une procession, par son caractère obstiné, pour la plupart silencieux, concentré, par l'endurance et l'effort qui seront remerciés à l'arrivée au point de rassemblement par la danse collective sur la place publique.

La configuration du projet « Les Promenades Blanches » présuppose une qualité différente de présence dans l'espace public. Le groupe n'est pas grand et échelonné en binômes, le temps de la traversée est plus court, le rythme du mouvement est plus rapide, il s'agit de traiter la présence avec autrui d'une manière plus nuancée. Sur la durée du projet, toutefois, chacun a la possibilité de s'engager dans des différents types de relations dans les espaces publics de par l'alternance des modalités d'expérimentation du dispositif. En tant que guidé, nous pouvons faire des hypothèses sur autrui et ressentir sa présence en tant que présence de poids, de directions, d'orientations, de densité, de distance en nous appuyant sur notre guide, notre vision périphérique et notre écoute y compris en termes de ressentis sensoriels. En tant que guide, notre rapport avec autrui se complète par la possibilité de le voir et d'échanger un regard, même momentané, avec lui. Dans mes entretiens, je n'ai pas posé de questions directement sur cet autrui. Ainsi, certains participants n'ont pas du tout parlé de cet aspect. Également, je n'ai trouvé que très peu d'indices se rapportant à la considération des personnes extérieures au groupe. Toutefois, certains éléments peuvent être analysés.

Un témoignage d'un de mes interlocuteurs sur le projet à Paris propose un regard assez critique sur cette présence :

« J'avais l'impression que des passants qui arrivent dans le sens inverse de toi ce sont des agressions. Il y en avait qui faisaient attention parce qu'ils voyaient qu'il y avait un problème et les autres qui étaient prêts à te bousculer. Je me souviens en face d'un marchand de fleurs la personne a failli de nous renverser. Or qu'elle voyait que ma partenaire avait des lunettes.[...] Je n'ai pas l'impression que tout le monde fait très attention. Alors que j'avais pensé que c'était évident pour tout le monde qu'il faut faire attention⁹⁶² ».

Le rapport avec autrui est décrit dans ce cas-là en des termes d'hostilité, et la notion d'attention vient porter un sens qui se rapproche notamment des normes implicites de la co-présence dans l'espace public – ne pas empêcher autrui, être respectueux, ne pas bousculer. Ce qui est intéressant dans ce témoignage est le fait que c'est le participant du projet qui énonce ce qui est à son avis de l'ordre de la norme, cela fait également partie de ses façons de ressentir le partage de l'espace avec les inconnus. Il me paraît possible dans ce cas concret de raisonner en termes de partage de l'espace dans l'espace public et des formes de conflit que ce partage peut provoquer. Les « formes de sociabilité » identifiées par Julie Perrin obtiennent donc une double teinte : les relations établies entre les participants de projets et les passants relèvent autant d'inscription d'un projet artistique que de l'ordre du partage du territoire entre les usagers de l'espace public.

Un autre participant évoque le potentiel de présence du groupe dans l'espace urbain en tant qu'événement en utilisant le terme de « décalage » : « Un groupe qui est en décalage avec les actions de la vie ordinaire et qui ne passe pas inaperçue⁹⁶³ ». Il n'y a pas de qualification de la relation entre le groupe marchant et les autres personnes, mais l'accent est mis sur quelque chose qui se produit dans cette présence.

Mes souvenirs de ce projet font ressurgir des moments de sociabilité qui relèvent soit d'une forme de bienveillance, soit d'une forme de curiosité. Par exemple, quand nous traversons une rue à Paris j'ai entendu le chauffeur d'une voiture dire : « Oui, je m'arrête pour laisser les gens passer. Quoi, on le fait pas souvent à Paris ? Bon, moi, je ne suis pas Parisien ». À un autre moment, un employé d'un restaurant salue le groupe. À plusieurs reprises sur la durée du projet j'observais (ou je ressentais la présence) des personnes qui se faufilent par hasard ? exprès ? entre les binômes en faisant leur trajet, ou alors s'arrêtent un instant pour observer (fig. 34).

⁹⁶² Entretien avec participant 2, « Les Promenades Blanches », Paris, *op. cit.*

⁹⁶³ Entretien avec participant 5, « Les Promenades Blanches », Nantes.



Fig. 34. « Les Promenades Blanches », Rennes, juillet 2009, photo par Mathieu Harel-Vivier.

Ces quelques moments questionnent le statut des personnes que le groupe croise dans l'espace public tout en pointant à sa complexité et en même temps sa flexibilité en fonction des moments d'expérience. Par analogie avec le projet « Slow Walk », à l'exception de la possibilité d'une participation directe au projet, autrui pourra être considéré tantôt comme un autre usager de l'espace public, tantôt comme un spectateur potentiel dont les temporalités et intensités d'attention vont varier en fonctions des espaces, des configurations du groupe et de sa propre disponibilité.

La présence d'autrui peut être traitée de façon différente dans le projet « Attention à la marche ! ». Les relations qui s'établissent sur la durée de deux jours de la marche semblent porter un caractère plus diffus, y compris en termes de distances. Comme les participants traversent l'espace périurbain, longent les autoroutes et se retrouvent dans des zones pavillonnaires, commerciales ou à basse densité, la rencontre avec autrui n'aurait pas la même intensité qu'en ville. Des croisements proches sont rares, plutôt une attention distanciée, ou par moments une observation de la hauteur des terrasses des maisons individuelles ou à partir des fenêtres des immeubles. Le groupe renvoyant l'image d'une caravane ou d'une procession festive dans des lieux où ce genre de présence est rare voire inexistante, les personnes le voyant peuvent se demander sur la nature de son statut, voire lui attribuer des significations qui vont dans ce sens.

De par la configuration différente des projets « Slow Walk » et « Les Promenades Blanches » qui se passent dans le milieu urbain, le projet « Attention à la marche ! » se démarque ainsi par son environnement qui est celui du périurbain et qui ne propose pas les mêmes modalités de rencontre entre les individus. S'il est question du spectateur, c'est une figure qui échappe pour la plupart du temps aux marcheurs, comme les distances sont plus importantes. Ceci dit, le statut du spectateur n'est pas exclu mais reconsidéré dans le cadre de ce projet particulier. Il rejoint la réflexion sur les modes de co-présence dans l'espace public. Grégoire Chelkoff et Jean-Paul Thibaud, chercheurs du laboratoire CRESSON, ont notamment réfléchi aux formes d'accès à l'espace public et aux perméabilités qui existent entre l'espace public et l'espace privé. Selon eux, la présence dans l'espace public ne se définit pas uniquement par la présence physique de la personne, et dans ce sens-là ils préfèrent de parler en termes d'espaces sensoriels. Ainsi, « plutôt que d'assimiler trop rapidement la "publicité" d'un espace à son ouverture formelle, il convient alors de questionner les modalités sensorielles et les potentialités perceptives qui instrumentent notre inscription dans l'espace⁹⁶⁴ ». Les différentes modalités sensorielles viennent désigner une manière de se retrouver dans l'espace public, qui peut aussi être celle de l'écoute ou d'une vue lointaine, toutes les deux permettant de revenir à la considération de la distance dans le cadre des relations entre les usages de l'espace public. Ainsi, un regard du haut depuis son balcon dirigé sur le groupe marchant (fig. 35), sans que le rapprochement soit fait et sans que le groupe ne s'en rende compte parfois, permet de suggérer une possible relation qui se forme entre le regardant et le groupe, sur un temps limité, et questionner ainsi la posture du spectateur. J'irais jusqu'à supposer une certaine configuration scénique dans cette situation particulière et une porosité – depuis le privé de son espace d'habitation, le regard est dirigé vers un événement, telle une scène. Le statut de l'habitant/spectateur se densifie ainsi pour proposer une posture intermédiaire qui se positionne non seulement à la frontière entre l'espace privé et l'espace public, mais aussi à la frontière de la visibilité en tant qu'un autre usager de l'espace (suffisamment en retrait pour ne pas être aperçu ou à l'inverse, signalant sa présence de manière ouverte, en se rendant visible). Une curiosité éveillée, une attention, même momentanée, accordée à un événement se déroulant en bas de l'immeuble, semble tisser des relations éphémères qui attesteraient d'une émergence de l'espace en possible partage.

⁹⁶⁴ Chelkoff, G., Thibaud, J.-P., « L'espace public, modes sensibles : le regard sur la ville », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, N° 57-58, décembre 1992 - mars 1993, p. 7.



Fig. 35. « Attention à la marche ! », Bordeaux, 8 juillet 2017, photo par Ekaterina Shamova.

La réflexion sur les relations dans l'espace public est intéressante dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » si nous revenons à ses prémices. Comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent, l'exploration du territoire périurbain bordelais a commencé par la question que s'est posé Yvan Detraz – est-il possible de faire émerger l'espace public sur ce territoire (comme espace d'altérité et de visibilité, permettant en

même temps une libre circulation et une continuité) ? Ainsi, il s'agit d'une considération de l'espace public sur une échelle temporelle longue, comme processus qui se construit avec les acteurs, les usagers et les actions menées. Dans ce processus, l'architecte a défini deux qualités principales : la visibilité à autrui, l'altérité, et la continuité, le réseautage d'un territoire spatialement, socialement et symboliquement fragmenté. Le projet « Attention à la marche ! » peut être considéré comme s'inscrivant dans la temporalité longue du processus de la construction de l'espace public en transformation permanente. À son tour, à sa propre échelle, ce projet fait ressortir certaines qualités de celui-ci notamment dans le sens de sa composante sensible, telle que théorisée par Jean-Marc Besse, dans la capacité de proposer des modalités d'une rencontre et de proposer une capacité d'action aux habitants (pouvoir traverser et pratiquer une diversité d'usages), en instaurant un cadre dans lequel des « formes de sociabilité » transitoires, diffuses ou éphémères, marqueraient l'espace en partage.

Conclusion du chapitre III

J'ai ouvert ce chapitre par un retour sur un des processus qui s'est positionné comme étant un des vecteurs principaux qui autant initie une transformation dans l'expérience corporelle, sensorielle et motrice des participants des projets étudiés, qu'engage une perspective d'échange, de relation. Il s'agit notamment de la relation gravitaire qui sous-entend à la fois tous les processus principaux identifiés (disponibilité, attention, attitude, verticalisation) et propose une ouverture de l'expérience individuelle à celle collective, qui peut devenir partagée et commune. La relation gravitaire est ainsi devenue fondatrice pour approcher l'hypothèse concernant le mouvement commun qui serait possible, dans un premier temps, à l'échelle du groupe marchant et qui peut s'étendre au-delà de ce groupe et inclure d'autres personnes. Pour appuyer cette réflexion, je me suis référée à Marie Bardet qui traite la question du commun en danse à partir de trois points : danser ensemble, danser comme, danser avec. Tous ces points convergent pour insister sur la primordialité du partage seulement possible par le partage de la relation gravitaire, par la répartition du poids, des masses, par la perception d'autrui dont le mouvement est sujet à l'actualisation constante. Si cette piste s'est avérée utile pour moi dans l'analyse du partage possible à l'intérieur du groupe des marcheurs, la relation gravitaire est devenue un appui pour traiter la relation qui peut s'établir avec autrui – qui voit le groupe, le suit, voire s'y joint. La notion d'empathie kinesthésique, qui traduit un échange gravitaire entre les personnes selon Hubert Godard, m'a permis ainsi d'engager la réflexion sur la figure d'autrui. La notion d'adhésion proposée par la paysagiste Isabel Claus afin de définir la nature de la perception du sujet en mouvement par autrui m'a permis de compléter cette piste. Ces trois auteurs indiquent un point important : le partage possible par la relation gravitaire est un processus réciproque en lequel celui qui se meut se trouve autant transformé gravitairement et kinesthésiquement que celui qui le voit se mouvoir. Ainsi, ce point m'a permis de soutenir l'hypothèse sur le mouvement commun que j'ai mise en avant en insistant sur le caractère réciproque de l'échange qui peut s'effectuer entre le groupe marchant et les autres personnes.

La notion de regard aveugle, mise en avant par Hubert Godard comme une qualité de présence au monde et à autrui ouverte et dynamique, est venue approfondir la réflexion sur la manière dont un mouvement commun peut se développer dans le groupe marchant et au-delà de celui-ci. Le regard aveugle, comme une capacité d'inclure autrui dans le champ de son expérience, de construire une relation avec lui, m'a permis de

travailler sur l'hypothèse selon laquelle l'état ouvert et disponible qui peut émerger sur la durée d'un projet de marche abrite une potentialité d'ouverture à autrui et ainsi au collectif, ainsi qu'approfondir la possibilité d'établissement d'un commun. Cette hypothèse est venue soutenir certaines expériences vécues analysées dans le chapitre II.

L'analyse du projet liminaire de mon corpus, « Toile d'écoute », m'a permis d'approfondir sur les manières dont la relation peut s'établir dans un binôme tout en revenant sur l'hypothèse du mouvement commun. J'ai mis en avant que les processus corporels et sensori-moteurs tels que la disponibilité, l'attention, les réarrangements corporels, les réajustements proprioceptifs, la relation au sol, la prise de repères se forment et se transforment dans la présence d'autrui autant du guide que du guidé. J'ai pu ainsi avancer l'hypothèse concernant l'impossibilité de dissocier les états corporels de la personne, sa relation avec son partenaire et l'expérience du monde en mouvement. Cela m'a permis d'envisager les particularités de la formation de l'expérience du groupe dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches » et de réfléchir aux manières dont le passage du binôme au groupe peut contribuer à l'émergence du mouvement commun dans une situation spécifique.

Si la nature de l'expérience vécue au sein des projets analysés m'a amenée à mettre en avant l'idée du commun qui serait dans un premier temps gravitaire, une autre définition du terme est venue compléter les matières dont un groupe peut partager l'expérience et le partager avec autrui. J'ai parlé de la notion du commun à partir de la perspective sociologique en m'appuyant sur le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat. Selon lui, un commun se conçoit dans le sens d'une expérimentation située par un collectif de personnes et inclut les manières de gestion qui écartent son appropriation. J'ai fait un parallèle avec le projet « Attention à la marche ! » en indiquant une différence selon laquelle le commun, susceptible de se former dans le cadre de cette traversée collective, au-delà de la possibilité d'un commun gravitaire, s'imprènera aussi des qualités de ce qui se produit ensemble sur une temporalité donnée et de manière située.

En réfléchissant aux manières dont la présence collective dans le cadre d'un projet chorégraphique peut interroger les façons de partager l'espace avec autrui, j'ai été amenée à questionner la notion d'espace public. C'est notamment l'approche de l'espace public en tant qu'espace d'altérité et de relation, mais aussi en tant qu'espace de présences sensibles, mise en avant par Jean-Marc Besse, qui m'a semblée la plus appropriée pour aborder dans le cadre des projets étudiés. L'inscription du projet chorégraphique en tant qu'un événement dans l'espace public a soulevé le

questionnement sur le statut de personnes que le groupe marchant rencontre, qui font une partie du chemin avec lui, qui le regardent ou qui le dispensent de leur attention. Plus précisément, c'est la définition de ce statut intermédiaire et complexe – riverain, passant, témoins, spectateur – qui m'a permis d'aborder la question du commun davantage à partir d'autrui et de réfléchir sur la manière dont la présence collective peut interroger les dynamiques et relations existantes dans l'espace public, voire modifier les modalités d'une co-présence. Les apports des différents champs disciplinaires m'ont été primordiaux dans l'attribution des qualités à cette figure d'autrui. Le propos de Julie Perrin concernant les régimes de l'attention qui soutiennent l'expérience du spectateur des pièces chorégraphiques m'a permis de réaffirmer la nature tout d'abord expérientielle de l'échange entre le groupe marchant et les autres personnes. L'idée de la chercheuse en danse Léna Massiani sur la portée politique d'un projet chorégraphique s'inscrivant dans l'espace urbain a rendu possible l'approfondissement de mon hypothèse selon laquelle les projets de marche permettent de repenser les rapports existants dans l'espace public. L'architecte Catherine Aventin situe le statut du spectateur des manifestations artistiques entre la perception sensible et la capacité d'agir, en tant que citoyen (elle emprunte ce terme au sociologue Philippe Chaudoir), en réunissant ainsi la dimension expérientielle et politique. Ce point de vue s'est avéré enrichissant en ce qu'il permet d'approcher les projets étudiés en décelant la portée politique de la présence collective sous un protocole chorégraphique. Ainsi, le partage de l'espace avec autrui qui se base dans un premier temps sur le partage gravitaire, relève aussi de la redéfinition des rapports sociaux possibles dans l'espace public. Ce point de vue a été notamment confirmé par la chercheuse en danse Marion Valentine.

Au vu de cette dernière piste, je me suis adressée au domaine de la sociologie qui m'a fourni un supplément quant aux manières de réfléchir sur les voies d'établissement d'un commun seulement possible par un projet chorégraphique. De cette perspective, le statut complexe de cet autrui qui voit les autres marcher, se complète par sa définition en tant qu'usager de l'espace public. Les rapports sociaux qui se forment entre les personnes et qui permettent d'envisager à des degrés variables son partage feraient ainsi autant partie de la relation complexe qui s'établit entre le groupe marchant et les autres personnes, y compris à travers le regard. Les sociologues Louis Quéré et Dietrich Bretzger utilisent le terme d'« étrangeté mutuelle des passants » et des degrés variables dont autrui, un usager de l'espace public, peut régler son attention portée à autrui par le regard, en modifiant ainsi les modalités de sa visibilité. L'appui sur les sociologues m'a permis d'élargir la portée politique et relationnelle des projets

étudiés, en insistant toujours sur leur apport concernant la réflexion sur l'émergence d'un commun qui ne devient possible que grâce aux qualités particulières de la présence collective sous un protocole chorégraphique, qui, tout à la fois, permet d'interroger les dynamiques existantes de son contexte d'inscription.

CHAPITRE IV. EXPÉRIENCE DU TERRITOIRE, EXPÉRIENCE POUR LE TERRITOIRE

Partie 7. Territoire(s) interrogé(s)

7.1. Du mouvement au territoire. Positionnement terminologique

Une des hypothèses que j'ai mises en avant dans cette thèse relie plusieurs dimensions des projets étudiés. Elle suggère l'émergence d'un territoire qui s'appuie sur plusieurs éléments. Il s'agit des manières de vivre l'espace traversé individuellement et collectivement qui ne peuvent pas être dissociées des façons d'envisager cette expérience de la part des artistes et des commanditaires. Ce croisement suggérerait l'émergence d'un territoire ou du moins, un processus de la fabrication qui y contribuerait. De l'autre côté, la dimension territoriale des projets étudiés inclut également la relation qui s'établit avec les autres personnes partageant le même espace traversé. Enfin, comme je l'ai indiqué précédemment, mon approche de l'analyse de ces projets par le paysage a proposé des pistes qui relient fortement le paysage et le territoire. Il est donc question de voir en quoi certaines définitions de paysage et les modalités de son apparition ou production dans le cadre de projets étudiés renforcent les transitions entre paysage et territoire et permettent de considérer que l'expérience vécue peut être productrice d'un territoire.

Si je parle d'un territoire qui est susceptible d'émerger dans le cadre de projets analysés, il est toutefois important de clarifier ce terme et de me positionner de manière disciplinaire et terminologique, en en proposant d'abord quelques définitions, puis, en les croisant avec ce qui apparaît à travers les projets dans un deuxième temps.

La notion de territoire a été à plusieurs reprises convoquée dans les chapitres antérieurs, sans que je construisse un argumentaire qui permettrait d'aller d'une échelle du territoire à l'autre, tout en mettant en lien ces différentes dimensions. Ainsi, j'ai notamment mentionné le territoire en lien avec le paysage. Selon Jean-Marc Besse, une des approches du paysage le définirait comme un territoire fabriqué produit par les pratiques et les usages des personnes qui l'habitent. J'ai proposé de faire le lien entre les manières de vivre le paysage et de produire un territoire à travers la notion d'appartenance avancée par le géographe Kenneth Olwig. Le terme de territorialisation

proposé par un autre géographe, Bernard Debarbieux, met en avant son caractère processuel qui est mis au service d'un projet de territoire compris comme règlementaire et organisé, ce qui inclut ses acteurs et sa gestion. Je me suis également appuyée sur la compréhension du territoire dans le sens des processus qu'implique son expérience tel que ce terme est mis en avant par la philosophe Vinciane Despret. En analysant les intentions des commanditaires de certains projets étudiés, j'ai envisagé une intention territoriale qui s'étend au-delà d'un projet particulier et s'inscrit dans une continuité plus complexe institutionnelle et temporelle qui l'entoure. Si j'ai annoncé ces différentes pistes qui permettent de travailler soit sur la spécificité de la manière dont un territoire peut se former sur la durée de l'expérience d'un projet, soit sur les intentions des uns et des autres, soit sur le passage entre les notions de paysage et de territoire, une nécessité est venue de remettre en ordre ces différentes dimensions et d'approfondir la manifestation de chacune d'entre elles, ou leur croisement, en fonction de projets. Ce travail d'argumentation et d'analyse sur la dernière notion principale de l'axe structurant de cette thèse permettra de compléter la réflexion engagée sur la portée élargie de la présence collective du groupe marchand. Je m'attarderai ainsi autant sur les aspects politiques, territoriaux et relationnels de cette présence telle qu'elle se déroule sur la durée d'un projet spécifique que sur les manières d'envisager et de contextualiser la portée de cette présence.

Ainsi, je commencerai par la dimension la plus immédiate du territoire, celle du corps. Je reviendrai principalement à la notion de territoire interne proposée par Hubert Godard. J'élargirai cette définition à celle de l'expérience vécue avec l'espace et avec les autres. Je m'attarderai ensuite sur des points de vue sur le territoire qui le définissent comme une entité en construction et comme une formation processuelle. Je reviendrai sur la notion de paysage qui a permis de faire émerger certaines définitions de territoire qui ont déjà été partiellement traités en lien avec les projets correspondants. C'est notamment la définition du paysage comme territoire fabriqué, ainsi que la portée territoriale que le paysage peut avoir comme représentation culturelle. Les projets artistiques analysés permettent de travailler simultanément avec ces différentes apparitions du territoire, ayant chacun des particularités qui permettraient de mettre en relief une vision du territoire la plus dominante.

7.1.1. Perspective corporelle sur la question du territoire

En commençant la réflexion sur la nature de l'expérience vécue au sein des projets chorégraphiques de marche de mon corpus, j'ai mentionné la notion de territoire interne introduite par Hubert Godard. Notamment, il exploite cette dimension dans une perspective dynamique et relationnelle. Le territoire interne de la personne se présente comme une entité poreuse qui n'est pas renfermée sur elle-même, mais se transforme en relation. Le territoire interne godardien, tout en ayant le potentiel d'être partagé avec autrui, s'appuie en premier temps sur la fonction phorique. La fonction phorique, comme je l'ai présentée précédemment, est le premier degré d'altérité apparaissant dans le corps de la personne en amont de la rencontre avec autrui, comme une sorte de préparation à autrui. Ayant absorbé ce premier degré d'altérité, selon Godard, le sujet peut établir une relation avec autrui et ainsi partager son territoire avec lui. Par exemple, le processus d'empathie kinesthésique permet de comprendre comment le territoire interne s'ouvre à autrui par le changement du fond tonique, par le partage du poids, dans la relation gravitaire qui amène autant les changements corporels, proprioceptifs et sensori-moteurs dans le corps du sujet qui se meut que dans le corps d'autrui qui l'observe. L'espace entre les deux devient perméable, poreux. La frontière entre interne et externe s'estompe et devient mouvante, par la relation gravitaire, corporelle et sensorielle. Catherine Grout y entrevoit une dimension politique. Dans son ouvrage *L'horizon du sujet* elle souligne que le partage du territoire interne ouvre une voie vers la co-présence avec les autres sans quoi « la co-habitation, la co-présence seront plus démonstratives que réelles, des "bonnes" intentions qui n'auront pas forcément de fondement et de sol⁹⁶⁵ ». Ainsi, la dimension corporelle reçoit une importance primordiale si nous parlons de la relation qui s'établit entre les personnes, la relation qui, dans le cas des projets que j'étudie, permet en grande partie de décrire les manières de former un territoire sur une temporalité donnée. Catherine Grout souligne toutefois la qualité du territoire qui est dans ce cas formé, ce qui peut renvoyer aux questions d'exclusion et d'inclusion. Pour la chercheuse, le partage du territoire interne ne résulte pas dans une prise sur l'espace (une des définitions de territoire selon Catherine Grout entend une appropriation) : « [...] s'il y a partage du "territoire interne" et de l'espace sur lequel je me tiens et que je parcours, cela veut dire que je ne pense pas l'espace en termes de territoire et que le sens du mot partage n'est pas celui d'une possession⁹⁶⁶ ».

⁹⁶⁵ Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*, op. cit., p. 77.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 78.

La dimension territoriale est plutôt celle d'une co-présence et d'une dynamique toujours renouvelée entre les personnes et l'espace.

Ainsi, la première définition du territoire met en avant sa dimension expérientielle qui se lit tout d'abord au niveau très fin intracorporel et peut même rester invisible pour la personne qui aurait fait un mouvement extériorisant qui ouvre un espace en partage. Le partage du territoire interne avec autrui est un partage dans un premier temps gravitaire. À cet égard, le retour sur mon hypothèse concernant le mouvement commun s'impose. Un mouvement commun est susceptible de se développer dans le groupe des personnes marchant ensemble, mais aussi, entre ces personnes et les autres, dans un rapport tout d'abord gravitaire et relationnel, dans l'échange du poids, à travers les processus tels que l'empathie kinesthésique, le regard aveugle, la vision périphérique, la disponibilité et l'attention. Tous ces processus portent tout d'abord une qualité gravitaire. Comme je l'ai souligné à plusieurs reprises à travers les chapitres précédents, si la présence collective dans l'espace traversé est une relation réciproque et située autant avec ce qui l'entoure qu'avec les autres personnes, la nature de cette relation est premièrement gravitaire. L'approche de la notion de territoire par le territoire interne permet donc d'approfondir cette première acceptation et mon insistance sur la primordialité du commun gravitaire susceptible d'apparaître, et ce, à travers tous les projets de mon corpus, même si les temporalités et les conditions de l'émergence de ce commun gravitaire peuvent différencier.

Cette première perspective expérientielle et gravitaire s'élargirait aux manières de vivre l'espace et de le vivre avec autrui. C'est ainsi que les projets chorégraphiques et l'expérience qu'ils proposent à leurs participants viennent approfondir cette perspective de façon affirmée. Une référence particulièrement appropriée dans ce sens-là est l'ouvrage de Vinciane Despret *Habiter en oiseau* que j'ai brièvement mentionné dans le deuxième chapitre en parlant du projet « Les Promenades Blanches ». Dans l'expérience vécue des participants de projets chorégraphiques une dynamique réciproque souligne l'émergence simultanée entre l'expérience telle qu'elle est vécue dans l'immédiateté et avec les qualités, spatialités, formes, temporalités de l'espace parcouru. A cet égard, j'ai évoqué l'idée de Vinciane Despret selon laquelle la notion de territoire entendrait le fait de faire l'expérience de ce dernier afin qu'il puisse apparaître : « [l]es territoires n'existent qu'en actes⁹⁶⁷ ». La chorégraphe Anne Collod a fait un parallèle qui me semble pertinent entre les scores de la chorégraphe américaine Anna Halprin (1920-2021) et l'approche de la notion de territoire mise en avant par

⁹⁶⁷ Despret, V., *Habiter en oiseau*, op. cit., p. 144.

Vinciane Despret. Selon Collod, l'œuvre chorégraphique d'Anna Halprin (notamment les partitions qu'elle propose dans des paysages naturels états-uniens⁹⁶⁸) permet de construire une relation vivante entre le sujet et l'environnement, au point de parler de milieu. Le terme utilisé par la chorégraphe est notamment « œuvre-milieu » en ce que ses partitions d'Anna Halprin cherchent à proposer une expérience profonde entre le sujet et la nature, en engendrant « l'expérience du rapport aux éléments dans ce qu'ils offrent comme réservoir de gestes, d'agir, de pensées, d'affects, qu'Anna souhaite partageables par le plus grand nombre⁹⁶⁹ ». Si je ne trace pas le parallèle entre l'œuvre d'Anna Halprin et les projets que j'analyse, ce qui m'attire dans l'approche d'Anne Collod est la manière de réfléchir sur les processus qui se mettent en place pour désigner l'apparition d'un territoire conditionné par la qualité de présence au monde et par le mouvement. Anne Collod prend l'exemple d'une partition proposée par Anna Halprin « Contact. Explore. Respond » pour montrer en quoi le travail corporel, sensoriel et moteur expérimenté en dialogue constant avec le lieu pourrait aussi engager une réflexion sur le territoire. Cette partition consiste en trois phases, chacune se déroulant sur une durée. Anne Collod appelle la transformation qu'expérimente le danseur « devenir territorial⁹⁷⁰ » en référence au terme utilisé par Vinciane Despret. Ce terme mérite d'être replacé dans son contexte. Comme je l'ai dit dans le premier chapitre, la philosophe fait une lecture de l'ouvrage de Deleuze et Guattari *Mille plateaux* qui lui permet de souligner l'importance de plusieurs termes dans la réflexion des philosophes. Ce sont notamment les termes de territoire et de territorialisation, mais aussi de déterritorialisation. C'est notamment à partir de ce dernier terme qu'il est possible, selon la philosophe, d'envisager le processus d'émergence d'un territoire :

« [...] déterritorialiser, c'est défaire un agencement. Mais pour se reterritorialiser sur un autre. C'est défaire une manière d'être territorialisé en se branchant sur d'autres agencements, pour se reterritorialiser selon eux. Territorialiser prend alors sens : c'est entrer dans un agencement qui territorialise celui qui y entre. Ce qui signifie que toute territorialisation suppose, d'abord, que l'on déterritorialise quelque chose pour le reterritorialiser autrement. Et l'on ne devrait, de ce fait, pas parler tant de territoires, que ce soit à propos d'écriture ou d'oiseaux, mais bien d'actes de territorialisation⁹⁷¹ ».

⁹⁶⁸ Les partitions d'Anna Halprin se basent sur les scores conçus par son mari paysagiste Lawrence Halprin. Je renvoie au travail de Mathilde Christmann qui a particulièrement étudié le travail de ce dernier (« L'outil "partition" dans le processus de projet : un lieu d'inscription du performatif ? L'étude de la Walking Score Wheel, Lawrence Halprin, 1974 », séminaire doctoral du LACTH le 5 mars 2014, accessible via https://www.lille.archi.fr/wp-content/uploads/2021/07/lacth_crsemdoct5mars14_spatialit_.pdf).

⁹⁶⁹ Collod, A, « Une œuvre-milieu ? », dans *Repères, cahier de danse*, N° 45, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2020, p. 14.

⁹⁷⁰ *Idem*.

⁹⁷¹ Despret, V., *Habiter en oiseau*, *op. cit.*, p. 108.

Ainsi, la philosophe parle d'un processus transformateur et vivant – faire émerger un territoire relève bien d'un processus, mais ce processus entend un changement qualitatif. Il s'agit d'un nouvel agencement – pour pouvoir territorialiser, il est d'abord question de déterritorialiser, pouvoir s'inscrire dans une situation différente de manière dynamique. C'est dans ce sens-là que la philosophe évoque le devenir territorial. Pour Despret, avec l'appui sur Deleuze et Guattari, il est bien question d'un acte de territorialisation, comme il est de l'ordre de l'expression, cette expression découle d'une manière d'être présent dans un territoire, de se nourrir de ses qualités tout en le produisant en même temps. J'y reviendrai.

Revenons au texte d'Anne Collod. Pour elle, à travers la première phase de la partition, « Contact », le corps devient progressivement « un milieu mouvant dont les contours et les limites s'effacent progressivement⁹⁷² » au contact avec un élément choisi de l'environnement. C'est donc une mise en état qui prend un certain temps. Dans la phase « Explore » il s'agit d'une découverte de cet élément choisi et cette expérience devient aussi perméable à l'environnement dans lequel la personne se retrouve et se meut : « Le site vous fait sortir de vos schémas de mouvement habituels, vous découvrez de nouvelles intensités physiques, émotionnelles, expressives, de nouvelles imaginations⁹⁷³ ». Le rapport entre le sujet et l'environnement dans une dynamique de réciprocité, l'expérience sensorielle, corporelle et imaginaire qui se développe, permettent de supposer que le territoire se forme en même temps que le sujet évolue dans l'espace : « Vous faites territoire en même temps que celui-ci vous fait⁹⁷⁴ ». La question du rythme vient souligner cette réciprocité – la temporalité de présence, la disponibilité amènent une attention vers les matières et qualités du milieu dans lequel le sujet se trouve. Il ne s'agit pas d'un rythme homogène, mais d'un processus d'ajustement permanent entre le sujet et ce qui l'entoure spatialement et temporellement. Cette évolution indique la troisième phase de la partition, « Respond », qui aboutit également à la création de son propre score. Selon Anne Collod, il s'agit là de « performer le milieu » et cela veut dire également pour elle que la personne devient « territoriale⁹⁷⁵ ». Vinciane Despret parle dans ce sens-là d'« une manière d'habiter qui métamorphose l'agencement de l'être et de l'espace dans le temps. Il y a événement. Le territoire n'est donc pas une question spatiale, mais une question qui se joue dans le

⁹⁷² ⁹⁷² Collod, A, « Une œuvre-milieu ? », *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷³ *Idem.*

⁹⁷⁴ *Idem.*

⁹⁷⁵ *Idem.*

régime des intensités et de temporalité, c'est-à-dire dans le rythme⁹⁷⁶ ». Le milieu, selon Anne Collod, « propose une tonalité, une modalité particulière de mise en relation, il oriente le faire et l'agir⁹⁷⁷ », ce qui rend possible un devenir territorial. C'est une émergence simultanée qui entend une transformation réciproque faisant apparaître des modes d'attention qui découlent de cette relation :

« L'espace [...] change de propriétés. Et si l'on parle de comportement territorial, sans doute devra-t-on envisager que le milieu lui-même "se comporte", qu'il se laisse, ou non, s'approprier. L'espace coopte des modes d'attention, des manières d'être. Il contient des forces, [...], des puissances que les actes de territorialisation viennent chercher⁹⁷⁸ ».

En vue des projets de marche que j'étudie, l'acceptation de la notion de territoire qui relève des modalités d'attention entre un sujet en mouvement et l'espace qu'il traverse semble soutenir la nature de l'expérience vécue telle qu'elle se déploie sur la durée des projets étudiés. Dans le chapitre II j'ai analysé l'expérience vécue par les participants de projets de marche comme étant un dialogue constant et renouvelé entre l'espace et ce qui se forme dans l'expérience complexe gravitaire, sensorielle, corporelle et imaginaire de la personne qui se meut. Les processus qui apparaissent et les états de corps qui se succèdent sur la durée de la traversée relèvent d'une part, de ce que l'espace révèle comme qualités, et d'autre part, le fait que ces qualités, matérialités, formes et consistances ne deviennent pas accessibles au sujet autrement que par l'expérience qui en est faite en mouvement. Ainsi, l'attention et la disponibilité que j'ai identifiées comme étant des qualités fondatrices de l'expérience vécue semblent naître de ce dialogue renouvelé pour attester du devenir territorial tel que spécifié par Vinciane Despret et Anne Collod qui la cite. La philosophe remarque : « L'être territorialisé est non seulement une autre manière d'être, mais une manière d'être pour laquelle tout devient matière à expression⁹⁷⁹ ». Qu'est-ce qui pourrait être cette matière à expression dans le cadre de projets étudiés ? Et comment pourrait-elle être exprimée ? Si l'expression entend la mise en commun, la correspondance entre le sujet et l'espace et non pas un mouvement unilatéral, il me semble possible de l'associer avec ce que chaque participant de projets de marche étudiés est susceptible de vivre. Souvenons-nous d'un autre terme utilisé par la philosophe – celui de performance. Comme a été dit précédemment avec l'appui sur son ouvrage, le territoire s'avère à travers les actes qui

⁹⁷⁶ Despret, V., *Habiter en oiseau*, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁷⁷ Collod, A, « Une œuvre-milieu ? », *op. cit.*, p. 15.

⁹⁷⁸ Despret, V., *Habiter en oiseau*, *op. cit.*, p. 119-120.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 109.

viennent le performer, en révéler des qualités. Le territoire dans ce sens-là entend donc un sujet attentif et se conçoit dans le dialogue entre le sujet et ce qui l'entoure.

7.1.2. Expérience avec le paysage comme perspective territoriale

La perspective paysagère de l'expérience vécue permet d'approfondir cette piste. J'ai mentionné précédemment le propos de Jean-Marc Besse selon lequel le paysage posséderait en soi une dimension territoriale. Notamment, le philosophe a évoqué les manières dont le paysage devient un lieu d'habitation, que ce soit à grande échelle (à travers les projets de paysage) ou à l'échelle quotidienne de toute personne, dans la relation que chacun peut développer avec ce qui l'environne. Dans le cadre de projets de mon corpus, l'expérience vécue de participants pourrait attester d'une formation d'un rapport plus ou moins durable avec l'espace traversé, ou du moins, de cette possibilité en fonction de situations et moments d'expérience. Quand je dis « durable » j'entends notamment une certaine durée de l'expérience pour que le sujet sensible développe un état de présence disponible et ouvert dont les temporalités peuvent être tout à fait variables, comme nous avons vu avec les exemples analysés. C'est dans cet état que la perspective d'une habitation me semble possible. Si cet état permet également la présence du sujet à l'espace environnant et aux autres en tant qu'expérience du paysage (dans le sens d'une apparition réciproque traité par Joël Boudier, ou d'une présence incarnée mise en avant par Françoise Dastur), n'y aurait-il pas là le passage du paysage au territoire, aussi éphémère et évanescent soit-il ? Vu de cette perspective, le territoire ainsi formé se rapprocherait du devenir territorial explicité par Vinciane Despret, comme une durée de présence qui s'inscrit dans une situation particulière, se nourrissant des qualités du milieu et tout en produisant un territoire. C'est ainsi que le terme d'habitation utilisé par Jean-Marc Besse peut rimer avec ceux de territoire et de devenir territorial dans le cadre de projets analysés.

Je reviens au propos de Jean-Marc Besse qui évoque la dimension d'habitation non pas comme une prise sur l'espace environnant, mais comme un accordage entre une personne et son milieu. S'il ne s'attache pas davantage à la dimension corporelle et sensorielle du territoire, c'est surtout la perspective de la durée et de la nature des rapports qui s'établissent et des manières de vivre le paysage qui attestent pour lui de la nature territoriale de l'expérience. Pour rappel, le philosophe parle d'une transformation qui s'installe dans la durée et qui accentue la perspective d'habitation du paysage. Cette dernière, à son tour, fait émerger son potentiel territorial qui peut survenir dans des

circonstances de la vie quotidienne. Je reviens à l'exemple précédemment cité où Jean-Marc Besse parle d'une pratique quotidienne de fréquentation d'un paysage : « Ce sont des paysages vécus, pratiqués dans une familiarité. [...] Ces paysages habituels que l'on traverse sans y penser, mais dont on sait qu'ils sont là [...] nous conduisent vers des sentiments d'appartenance et d'attachement. Le paysage, alors, devient un lieu⁹⁸⁰ ». Pour caractériser ces processus de familiarisation avec le paysage, le philosophe utilise le terme de « territorialité⁹⁸¹ ». Il devient apparent de cette citation qu'une territorialité peut être inhérente au paysage à travers son expérience (le point que j'ai également soutenu dans le chapitre I), sans toutefois apparenter le paysage au territoire. La réflexion de Vinciane Despret me semble confirmer cette hypothèse d'une habitation possible : « si le comportement territorial est un comportement d'appropriation, il ne l'est plus au sens le plus commun de "posséder" ou d'acquérir, mais au sens de rendre "propre" à soi⁹⁸² ». Il y a une considération de la durée et d'un rapport dynamique entre le sujet et l'espace qui l'entoure.

Il me semble qu'à cet égard les positionnements de géographes Eric Dardel et Jean-Paul Ferrier complètent ces points de vue. Dans sa préface à l'ouvrage *Le territoire des philosophes*⁹⁸³ s'intitulant « Qu'appelle-t-on le territoire ? » Thierry Paquot expose, entre autres, les postures de ces deux auteurs sur la notion de territoire. Eric Dardel appartient, selon Paquot, à une tradition de la phénoménologie. Bien que ce premier n'utilise pas la notion de territoire en tant que telle, sa réflexion semble révélatrice à Thierry Paquot qui trace un parallèle entre la notion de territoire et la manière dont le géographe réfléchit sur la spatialisation et la temporalisation d'un être présent au monde et ainsi situé, ce qui correspondrait, « à une portion de l'écoumène, [...] au sens de lieu d'habitation, de lieu où se déploie la présence⁹⁸⁴ ». À ce point de vue, le philosophe associe un positionnement d'un autre géographe, contemporain cette fois-ci, Jean-Paul Ferrier. Ce dernier avance que

« [I]es liens entre les habitants et les lieux ne sont pas en effet du seul créer de la représentation : ils sont mobilisation d'affects profonds qui se projettent sur le monde, ils sont émotions données par les lieux qui nous emplissent de force. Habiter est alors, au sens le plus existentiel, pratiquer un art

⁹⁸⁰ Besse, J.-M., *La nécessité du paysage, op. cit.*, p. 19.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁸² Despret, V., *Habiter en oiseau, op. cit.*, p. 120.

⁹⁸³ Paquot, T., « Qu'appelle-t-on le territoire ? », dans *Le territoire des philosophes*, Paquot, T. et al. (dir.), La Découverte - Recherches, 2009.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 13 ; Thierry Paquot s'appuie sur l'ouvrage d'Eric Dardel *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, PUF, 1952.

géographique, qui est œuvre et travail, transformation du monde et transformation de soi, alchimie mystérieuse qui lie le dedans et le dehors⁹⁸⁵».

Thierry Paquot semble faire un lien entre le territoire et la notion d'habiter (sans que le premier apparaisse explicitement dans la citation choisie). Pour Jean-Paul Ferrier, « habiter » relève des manières de construire une relation dans la durée et cette relation serait d'ordre affectif avec les lieux et dépasserait une fonction d'image. La notion d'habiter rime alors avec celle de territoire, dans le sens d'une présence située, dynamique, d'un lien affectif avec le monde. Les deux postures esquissées par Thierry Paquot peuvent être mises en parallèle avec la perspective territoriale proposée par Jean-Marc Besse.

La notion d'appartenance soulevée précédemment permet d'approfondir le lien entre habiter, territoire et paysage. Dans le chapitre I j'ai proposé une piste sur cette notion, en la travaillant notamment à partir du géographe Kenneth Olwig. Je récapitule ainsi sur l'analyse de son positionnement qui propose un point de vue pertinent sur le lien entre les notions de paysage, d'appartenance et les façons de regarder. Le géographe a ainsi fait une distinction entre deux définitions du paysage, chacune d'entre elles relevant d'une manière de regarder le paysage et amenant par conséquent à la pensée sur un territoire en fonction des manières dont les personnes habitent le paysage. Une des définitions du paysage présuppose pour Olwig sa fabrication par les pratiques, usages qui en sont faits, par les significations et les valeurs y attachées, par les manières de le vivre collectivement. Dans ce sens-là, le géographe utilise le terme d'habitation du paysage qui, comme je l'ai suggéré, n'est pas sans un rapport avec la définition du paysage proposée par Jean-Marc Besse en tant que territoire fabriqué par les personnes. Autrement, le paysage peut être considéré plutôt comme une vue d'ensemble, dans une perspective distanciée, panoptique et détachée des rapports qui se développent avec le paysage sur la durée. Dans le premier sens, soutient Olwig, les manières d'être présent au paysage qui relèvent de l'habitation, peuvent produire un sentiment d'appartenance. Ce point de vue s'attache au mouvement et aux ressentis qui émergent chez celui qui se meut dans le paysage, le traverse, mais aussi chez celui qui le pratique, le vit, en fait un usage. Ainsi, un rapport toujours renouvelé entre les qualités et matérialités de l'espace parcouru, pratiqué et vécu et le sujet dynamique, selon Olwig, produit un sentiment d'appartenance.

⁹⁸⁵ *Idem.* ; Thierry Paquot cite l'ouvrage de Jean-Paul Ferrier *Le Contrat géographique ou l'habitation durable des territoires*, Payot, Lausanne, 1998, p. 86.

Comme je l'ai évoqué précédemment, Kenneth Olwig rapproche la notion d'appartenance provenant des pratiques de pâturages des animaux. Un transport de la signification se fait – les personnes qui suivent les animaux développent le sens d'appartenance au territoire, tout comme les animaux qui broutent développent le sens d'appartenance aux terres et au groupe. Le géographe développe cette hypothèse en l'étendant jusqu'à la notion du droit coutumier qui dénote l'émergence du sentiment d'appartenance au territoire. Il prend l'exemple de la pratique de la traversée, de l'activité de la marche. Le fait de parcourir l'espace de façon régulière est désigné par le géographe comme une raison d'émergence du droit d'utilisation de cet espace qui résulte de cette pratique sur la durée, l'appartenance faisant partie de ce processus. Rappelons-nous, par exemple, les notions d'« ayants droits » et de « droit d'usage » qu'Olivia Germon a étendue dans son analyse des pratique piétonnes dans la ville de Paris⁹⁸⁶. À partir du moment où le piéton se retrouve sur le passage clouté de la chaussée il devient « ayant droit », alors que la chaussée est principalement réservée aux automobilistes. Il y a donc question, dans ce cas précis, tel que je l'ai analysé, de l'émergence d'une certaine pensée territoriale de la part du piéton. C'est différent de l'appartenance telle qu'elle est décrite par Kenneth Olwig, comme ce droit n'a pas la même temporalité ou spatialisations, et la chercheuse ne parle pas du paysage, mais raisonne davantage en termes d'usages des espaces publics. Toutefois, dans les deux cas, il est question de réfléchir aux processus qui évoquent, selon les degrés différents, une possibilité d'un territoire. Il n'y a toutefois pas question du même territoire. Kenneth Olwig parle davantage des pratiques qui se développent sur un temps suffisamment long, alors que le territoire des « ayant droit » en ville peut se limiter à quelques secondes. Les deux approches, celle de l'architecte et celle du géographe, se rencontrent en ce qu'elles sous-entendent le fait de développer un sentiment du droit, de la légitimité d'une certaine manière de présence, tout en se différenciant dans les temporalités qu'elles peuvent circonscrire. Il m'a semblé intéressant de croiser ces deux approches ici au vu des projets que j'étudie et du questionnement qu'ils proposent sur les manières de partager l'espace avec autrui. Marcher collectivement à travers l'espace, que ce soit l'espace de la ville ou le périurbain (comme dans le cas d'« Attention à la marche ! ») sur une certaine durée peut, d'une part, se transformer dans un devenir territorial, du point de vue expérientiel (comme traité plus tôt dans cette partie). D'autre part, cette perspective expérientielle d'un territoire possible peut se croiser à un moment donné avec la production d'un territoire qui indiquerait une manière politique d'être

⁹⁸⁶ Je me réfère à mon analyse de sa réflexion dans le chapitre précédent.

présent dans l'espace traversé, que ce soit à l'échelle individuelle ou collective, en s'appuyant sur ce sentiment de droit d'être présent d'une certaine façon. L'approche du territoire à partir de ce questionnement propose ainsi un éclairage supplémentaire aux manières de pouvoir partager ce territoire avec autrui. Je reviendrai plus *in fine* notamment sur cet aspect politique de la production et du partage du territoire dans le cadre des projets étudiés.

Pour finir, je reviens au terme d'appartenance. Ce qui mérite d'être souligné ce sont les allers-retours qui se font entre les notions de paysage et de territoire qui deviennent fortement reliées dans cette approche proposée par Kenneth Olwig. Ainsi, le sentiment d'appartenance permettrait à la fois de produire le paysage (par sa pratique sur la durée et par sa perception, y compris de façon collective) et d'en proposer une interprétation qui le lierait à la notion de territoire habité. Mais cette notion ne serait pas applicable dans la même mesure dans le cadre de tous les projets de mon corpus. Il me semble que le cadre du projet « Attention à la marche ! » est davantage plus propice à faire le rapprochement entre l'expérience vécue collective, le sentiment d'appartenance, le paysage et le territoire vu sa temporalité plus longue par rapport aux autres projets de mon corpus. Comme je l'ai déjà indiqué, l'émergence d'un état de présence en ouverture et disponibilité serait possible en fonction des moments du projet et des situations, ce qui permet d'insister sur la possibilité de caractériser cette expérience en tant qu'expérience du paysage. Cette expérience, portant un caractère relationnel et attentionnel, permettrait aussi de qualifier l'expérience collective. En même temps, la présence du groupe sur un temps assez long (deux jours dans le cadre d'« Attention à la marche ! ») dans l'espace qu'il traverse, les expériences proposées et vécues, ne seraient-elles pas favorables au développement du sentiment d'appartenance, même si la durée de ce sentiment n'est pas longue⁹⁸⁷ ? Et si tel peut être le cas, le fait de traverser le territoire périurbain ne produirait-il pas des situations où il serait possible de parler de la production du territoire, tel que l'envisage Olwig ? Et si ce territoire se produit, comment peut-il être partagé avec autrui ? Je ne fais que poser une telle hypothèse qui, à son tour, me permet de revenir au questionnement précédemment avancé sur l'inclusion et l'exclusion. Cette traversée collective, quand elle produit son territoire, est-elle toujours inclusive pour autrui qui n'en fait pas partie ? Si les territoires désignés par Olivia Germon et Kenneth Olwig sont différents, ils semblent se rencontrer dans ce

⁹⁸⁷ Je n'écarte toutefois pas cette possibilité dans le cas d'autres projets de mon corpus, notamment « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk », mais le passage du paysage au territoire tel qu'il est donné par Kenneth Olwig me semble plus compliqué à soutenir dans leurs cas respectifs, vu leur temporalité plus courte.

point qui permet, quelle que soit la qualité de la présence collective à travers les projets que j'analyse, de questionner l'incidence de cette présence collective sur les manières de partager le territoire. Je reviendrai sur ces questions ultérieurement.

7.1.3. Imbrication des perspectives sur la notion du territoire

La docteure en urbanisme et architecte Théa Manola propose quant à elle l'analyse multidirectionnelle de la notion de territoire, en soulignant la polysémie du terme dans sa thèse *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain*⁹⁸⁸. Pour elle, la notion de territoire se positionne entre approches géophysiques, existentielles et organisationnelles⁹⁸⁹. Dans les acceptations les plus répandues, le territoire se présente comme un construit administratif, défini et réglé par les institutions administratives. Ceci inclut nécessairement ses limites spatiales, administratives, système de gouvernance et de structuration⁹⁹⁰. Le numéro 9 des *Cahiers Thématiques*, la revue scientifique du LACTH, portait sur le lien entre la dimension paysagère et la dimension territoriale dans les démarches de reconversion paysagère et architecturale. Catherine Grout et Denis Delbaere, paysagiste et théoricien du paysage, dans l'introduction de ce numéro, proposent, entre autres, deux approches des manières de penser le territoire issues de l'ethnologie. Un des sens accordés à cette notion s'appuie sur le contexte formel et institutionnel qui instaure le cadre normatif, les règles d'usage, les actions menées et leurs implications, l'évolution historique : « les cadres liés à l'action publique et à la représentation politique. Les territoires y sont souvent issus du maillage historique, forgé à des fins de gestion et d'administration locales⁹⁹¹ ». Les deux points de vue exprimés par Catherine Grout et Denis Delbaere et par Théa Manola se joignent sur une définition du territoire comme une entité délimitée et administrée. Dans le cadre des projets de mon corpus, cette définition du territoire n'est pas dominante, mais elle est bien présente pour chacun de projets. Du point de vue de la mise en œuvre des projets une certaine dimension territorialisante est présente. Je la traite en premier temps en termes de formalités organisationnelles de projets et des intentions derrière ceux-ci. À un niveau plus large, ces projets s'inscrivent dans des

⁹⁸⁸ Manola, T., *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain*, thèse, Université Paris-Est, 2012, accédé via <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03449163/>, consulté le 14 décembre 2022.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁹¹ Grout, C., Delbaere, D. « La relation territoire/paysage à l'aune des démarches de reconversion », dans *Cahiers thématiques*, N° 9, 2009, p. 10.

contextes institutionnels et dans la gouvernance à une échelle élargie (par exemple, j'ai mentionné les politiques culturelles de la Métropole de Nantes que le CCN suit, ou encore des cadres imbriqués institutionnels derrière le projet « Attention à la marche ! »), ce qui indique l'importance de garder cette approche du territoire, même si elle n'est pas davantage mise en avant du point de vue de l'expérience vécue au sein de projets analysés.

Théa Manola, tout comme Catherine Grout et Denis Delbaere, souligne que dans la définition du territoire plusieurs approches convergent et la définition rigide du territoire et des façons de le gouverner coexiste avec une conception plus souple où notamment les enjeux du pouvoir et de l'autorité sont plus dilués et l'accent est mis davantage sur les façons de structurer le territoire et de le fabriquer à partir des dynamiques sociales, spatiales et temporelles. Ainsi, selon Grout et Delbaere, le territoire peut être considéré du point de vue de ce qui se fabrique ensemble, dans le sens concret, ainsi que symbolique, les usages, les pratiques, les vécus, et ceci, à partir de la perspective individuelle et collective, mais aussi processuelle, non-figée. Selon cette définition, « le territoire [est envisagé] de façon plus diffuse et moins institutionnalisée⁹⁹² ». Ainsi le territoire est une entité qui

« recouvre les diverses formes de rapport à l'espace que les individus et les groupes sociaux ne cessent de produire et de transformer dans le cadre de leurs relations sociales. L'ethnologie, la sociologie et la géographie ont montré que toute collectivité humaine organise et modèle l'espace dans lequel elle vit à travers des pratiques matérielles et symboliques⁹⁹³ ».

Théa Manola, de son côté, relève cette même problématique. Ainsi, la chercheuse propose d'étendre la réflexion sur ce qu'est un territoire à travers les dimensions de l'espace produit, perçu, vécu, pratiqué et socialement construit. L'espace produit caractériserait le territoire sur le plan spatial, en prenant en compte sa spécificité topographique, matérielle et organisationnelle. Les dimensions perçue et vécue du territoire s'appuient sur sa composante sociale qui traduit les façons de se l'approprier, les pratiques et les usages, ainsi que les représentations, sur la durée, ce qui peut produire une identité territoriale qui sera intrinsèque à ces développements. Comme dans le cas de la deuxième définition de Catherine Grout et Denis Delbaere, il s'agit d'une construction collective. Enfin, du point de vue de la gestion et de l'enjeu de pouvoir, Théa Manola implique une complexification des relations de pouvoir à l'intérieur d'un territoire qui n'est plus du ressort d'un seul pouvoir dominant, mais « un

⁹⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁹⁹³ *Idem.*

enchevêtrement de relations sociales spatialisées, en vue, plus souplement, d'aménager, d'organiser et de gérer l'espace⁹⁹⁴ » relevant « des échelles multiples, et emboîtées, combinant une pluralité de ressources et de modes de mobilisation⁹⁹⁵ ». Vu ces différentes approches, Théa Manola fait émerger ainsi les trois grandes dimensions selon lesquelles le territoire peut être analysé : sa réalité matérielle, sa portée existentielle en termes d'expérience, de pratiques et de représentations, et sa composante organisationnelle qui traduit ses modalités de gestion, acteurs impliqués, etc.⁹⁹⁶

Dans cet alignement de positions, le territoire serait à comprendre dans sa dimension évolutive et dynamique, et ce, à partir des pratiques spatiales, des usages qui en sont faits, des ressentis émotionnels et sensorielles de ceux qui y habitent et le parcourent, et des imaginaires qui y sont rattachés. Les dimensions individuelle et collective du vécu du territoire seraient inhérentes et indispensables à sa constitution. Le territoire pourrait se penser à travers des temporalités variables (celle historique, plus longue, et celle du présent ancrée dans l'individuel et le collectif du vécu du territoire), qui le constituent ainsi dans son épaisseur. Les projets que j'étudie semblent, à des degrés différents et en fonction des moments, faire preuve de ces différentes qualités attribuées à la notion de territoire, en les voyant souvent s'entrelacer.

Ce qui m'a également intéressée dans la posture de Théa Manola est le lien entre les notions de paysage et de territoire. Elle souligne la difficulté d'une distinction entre paysage et territoire en fonction des approches disciplinaires. Les références que j'ai convoquées dans ce chapitre et les manières dont la notion de paysage et celle de territoire sont traitées, indiquent, elles aussi, ce rapprochement qui semble être à l'œuvre à travers les projets étudiés. Comme Jean-Marc Besse, l'architecte recourt à la notion de territorialité qui relie le paysage et le territoire. Pour Théa Manola, la territorialité se rapporte aux manières individuelles de faire l'expérience de l'espace et « relève donc d'abord de la logique, de la sensibilité, des rapports intimes et sociaux qu'un individu noue avec son espace de vie⁹⁹⁷ ». Il y a donc une considération du rapport au territoire qui provient d'une expérience qui peut être aussi celle paysagère (ou du moins, indique le lien possible entre paysage et territoire). De surcroît, la question de territorialité, selon l'auteure, implique une réflexion nourrie par

⁹⁹⁴ Manola, T., *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain*, *op.cit.*, p. 54.

⁹⁹⁵ *Idem.*

⁹⁹⁶ *Idem.*

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

l'expérience et la pratique du paysage et forgée à travers la dimension collective de ce vécu : « La territorialité est donc ce mouvement mental incessant que produit l'acteur en s'appropriant des concepts, réflexions, images, etc., socialement construites du territoire grâce à son action et son expérience⁹⁹⁸ ». L'architecte fait le lien entre la capacité d'agir et de réfléchir sur son action, d'où l'appui sur les images socialement construites, ce qui me permet de supposer une dimension collective. L'expérience du territoire, pour Manola, se construit sans cesse dans ces allers-retours. Il y a donc une différence des approches quant à la notion de territorialité entre Jean-Marc Besse et Théa Manola. Théa Manola met un accent sur les expériences et les représentations de paysage qui se forment de manière collective et influencent ainsi sans cesse le vécu individuel. Pour Jean-Marc Besse, la territorialité de paysage est surtout concentrée sur son expérience.

En revanche, dans son raisonnement, Théa Manola avance un autre rapprochement entre paysage et territoire, notamment par le terme d'habiter qui, à son tour, se concentre sur la dimension intime, charnelle du vécu de territoire et indique, de ce fait, que « chaque individu possède des territoires qui lui sont propres et singuliers⁹⁹⁹ ». En utilisant le terme au pluriel, Théa Manola semble mettre en avant la diversité des espaces et des contextes dans lesquels un individu peut se retrouver et en pointant aussi au caractère situé de l'expérience du territoire. Toutefois, l'architecte n'évacue pas la dimension collective de cette expérience en proposant le lien entre paysage et territoire selon lequel les représentations sociales et les vécus feraient partie de l'habiter du paysage tout en permettant en même temps sa dimension territoriale. Le territoire habité traduit une présence située avec le monde, une posture qui s'éloigne de la prise sur l'espace et valorise les liens intimes et toujours renouvelés qui s'établissent entre l'espace et le sujet, tout en se basant sur les représentations et les pratiques du paysage. Dans ce sens-là aussi, le positionnement de Théa Manola diffère de celui proposé par Jean-Marc Besse, et appuie davantage la dimension sociale et collective du paysage pouvant devenir un territoire :

« Le paysage devient un révélateur d'identité(s) territoriale(s), participant alors de la construction d'un rapport singulier au territoire de vie : un sentiment d'appartenance, un habiter. La multi-sensorialité et la complexité du paysage doivent alors composer avec la multi-dimensionnalité des territoires¹⁰⁰⁰ ».

⁹⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

Selon Théa Manola, le lien intrinsèque entre les notions de territoire et de paysage devient apparent si les deux sont étudiés du point de vue de l'expérience qui en est faite, des rapports qui se forment sur la durée et du sens et des représentations qui se forgent à travers les pratiques du paysage. La dimension collective et sociale du paysage lui permet ainsi d'amener le terme d'identités territoriales qui relèvent moins de l'expérience du paysage que d'un processus plus long de territorialisation (toutefois, Théa Manola ne parle pas de la gestion et organisation institutionnelle dans ce cas-là, il s'agit des représentations des habitants du territoire). La notion d'appartenance telle qu'elle est utilisée dans cette citation, me semble ainsi se baser sur ces dimensions respectives et sur des temporalités longues des pratiques et usages du paysage. La définition du paysage telle qu'elle apparaît dans ce dernier cas avec le raisonnement de Théa Manola n'est pas majoritaire dans mes cas d'études. Toutefois, si je réfléchis au cadre élargi et au contexte du projet « Attention à la marche ! », je me pose la question si une telle approche du paysage ne pourrait être indicative de l'expérience du territoire périurbain bordelais, au moins concernant les personnes qui le fréquentent ou les habitants. Toutefois, si le paysage qui se base autant sur l'expérience située que sur les pratiques et les représentations collectives est possible, sa temporalité dépasserait le temps d'un projet ponctuel.

Pour conclure cette partie, la diversité des approches de la notion de territoire montre sa complexité dans les façons dont elle émerge dans le cadre de projets étudiés. Ainsi, il n'y aurait pas une seule approche qui pourrait circonscrire la modalité de son traitement pour tel ou tel projet, mais plutôt une intrication des définitions chacune proposant de traiter une facette du projet en question et formant une épaisseur dans leur ensemble. Cette pluralité des définitions pointe aussi la difficulté méthodologique dans le travail avec les sources théoriques venant des champs disciplinaires variés. Le travail attentif sur chacun d'entre elles m'a permis de faire émerger une complexité qui se réfère à la fois à tous les projets de mon corpus et permet de traiter chacun spécifiquement.

Dans mon approche de la notion de territoire, la dimension expérientielle occupe une place prépondérante (mais elle n'est pas unique). Et avant la dimension expérientielle, c'est la dimension gravitaire qui donne son sens à la manière dont un territoire peut se former dans le cadre de projets étudiés. La notion de territoire interne mise en avant par l'analyste du mouvement Hubert Godard est venue souligner le potentiel que la relation gravitaire propose en termes du partage possible, tout en

permettant d'approfondir l'hypothèse concernant le mouvement commun développée précédemment. Cet approfondissement a permis de réaffirmer le potentiel de la transformation que la présence collective avec un protocole chorégraphique peut amener, en engageant ainsi les personnes qui ne font pas partie du groupe marchant. La notion de devenir territorial de la philosophe Vinciane Despret, tout en embrassant la perspective expérientielle, propose l'idée d'un territoire qui apparaît dans le processus dynamique et transformateur entre le sujet et ce qui l'entoure, moins comme un territoire défini que comme une manière de territorialiser.

La perspective expérientielle sur le territoire m'a permis de revenir sur la notion de paysage qui, à son tour, se retrouve intrinsèquement liée à d'autres approches du territoire qui mettent en avant sa composante vécue, sensible et située. Notamment, la dimension territoriale du paysage soulignée par le philosophe Jean-Marc Besse a amené la notion de territorialité qui désigne une relation dynamique et incarnée entre le sujet et l'espace qu'il habite. J'ai relié cette perspective avec les positionnements des géographes Eric Dardel et Jean-Paul Ferrier (cités par le philosophe Thierry Paquot) qui mettent en avant une relation affective et réciproque s'installant dans la durée entre le sujet et l'espace, en soulignant ainsi la perspective d'habitation. Cette perspective d'habitation du paysage est également soulignée par l'architecte Théa Manola. Ces positionnements permettent d'entrevoir le glissement entre les termes du territoire et du paysage qui amènent au terme de la territorialité. Toutefois, au vu de cette approche, il n'est pas question de la même durée de l'expérience qui peut amener à l'émergence de cette territorialité.

Le lien entre le paysage et le territoire a été également avancé par le géographe Kenneth Olwig qui, en proposant le terme d'appartenance, met en avant à la fois les manières de produire le paysage (par sa pratique sur la durée et par sa perception, y compris de façon collective) et de faire apparaître un territoire. Le territoire ainsi formé aurait une certaine temporalité. J'ai ainsi introduit une nuance concernant les projets de mon corpus, en suggérant que si le territoire compris dans ce sens-là est possible, ce serait davantage le cas du projet « Attention à la marche ! » et son cadre élargi. J'ai également abordé la notion de territoire en tant qu'entité se développant quand les sujets se considèrent comme des « ayant droit », en m'appuyant sur la posture de l'architecte Olivia Germon. Ce territoire-ci, impliquant une temporalité plus courte, va être analysé dans le cadre des projets étudiés.

Enfin, en m'appuyant sur les postures de la chercheuse en esthétique Catherine Grout, le paysagiste Denis Delbaere et l'architecte Théa Manola j'ai introduit la

définition formelle du territoire selon laquelle le territoire est compris comme une entité institutionnelle, réglementée, et impliquant les acteurs et les façons de sa gestion. Catherine Grout et Denis Delbaere proposent toutefois une nuance à cette définition en considérant que le territoire peut aussi être compris à partir de ses pratiques et usages, des vécus et des imaginaires qui peuvent y être attachés. Le territoire ainsi défini posséderait une dimension dynamique et se constituerait à partir de son vécu individuel et collectif. Les deux définitions du territoire ici citées peuvent apparaître à travers les projets de mon corpus à des degrés variables.

La question que je me pose – quel territoire fabriquons-nous en marchant ensemble ? – se conjugue ainsi avec le pluriel de ce terme. Ce pluriel se traduit non seulement par la diversité de définitions existantes, mais aussi par l'imbrication de dimensions différentes à l'intérieur d'un seul et même projet. Cela interroge de nouveau la manière dont une présence collective du groupe marchant peut questionner l'espace traversé, tout en y apportant la potentialité d'une transformation, que ce soit sur le plan expérientiel, relationnel, ou plus large politique. L'expérience telle qu'elle est vécue par les participants des projets et qui convoque une perspective située du vécu du territoire serait reliée en même temps aux intentions des artistes et à celles des commanditaires et s'inscrirait dans un cadre précis. Une expérience qui pourrait être caractérisée comme territoriale ne serait pas limitée au groupe marchant. Elle entrerait en dialogue avec la présence d'autrui dans le même espace. Enfin, sur une échelle plus large, comme dans le cas du projet « Attention à la marche ! », le territoire tel qu'il se fabrique ferait partie des considérations plus larges institutionnelles, politiques et organisationnelles ayant lieu sur une temporalité étendue. Dans la partie suivante, je souhaite reprendre les éléments d'analyse de tous les projets de mon corpus qui amènent d'une manière ou d'une autre à la réflexion sur la question du territoire, en explicitant leurs spécificités et en les croisant avec d'autres démarches abordant les problématiques semblables. Je m'attarderai en particulier sur l'appellation Sentiers Métropolitains et sur l'analyse de GR2013, un sentier métropolitain dans la métropole de Marseille qui traite davantage la construction et la structuration du territoire par le biais de l'implication des artistes et par une réflexion sur le paysage.

7.2. Comment le territoire se révèle-t-il dans les projets « Les Promenades Blanches », « Slow Walk » et « Attention à la marche ! » ?

7.2.1. Les perspectives sur le territoire à travers les projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk »

Je souhaite compléter mon analyse des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » en reprenant mon hypothèse territoriale selon laquelle l'émergence du territoire serait conditionnée par les cadres institutionnel et protocolaire du projet (intentions des commanditaires et des artistes), tout en m'appuyant sur l'expérience vécue de participants de projets. C'est une des perspectives sur le territoire possible dans ce projet. Une autre perspective permet de penser le territoire sur le plan plus immédiat, s'inscrivant dans la durée de l'expérience du projet, en termes de l'espace partagé avec autrui que le groupe marchant rencontre sur son chemin et des relations, aussi éphémères soient elles, qui se forment. De surcroît, la relation gravitaire agira comme un fond de ce partage qui est susceptible de s'effectuer, en amenant ainsi la réflexion sur le commun gravitaire susceptible de produire un territoire sur un temps donné et de manière située. Ainsi, ces dimensions respectives indiquent la polysémie du terme « territoire » tel qu'il peut apparaître dans ces projets. Dans cette partie, j'ai choisi de traiter les deux projets ensemble, comme il y a des points sur lesquels ils convergent par rapport aux territoires possibles. Toutefois, les différences dans leur déroulement et dans la manière dont le groupe marchant traverse l'espace permettront également d'indiquer certaines divergences.

Dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches » à Nantes, comme je l'ai écrit auparavant, l'idée des commanditaires (notamment de la directrice déléguée Erika Hess qui m'a accordé un entretien) était de mettre en valeur le Centre Chorégraphique National en le présentant comme un lieu ouvert sur la ville et ses habitants. Par ailleurs, leur volonté était aussi, en jouant sur le thème du quotidien, de proposer une expérience de la ville et une occasion d'un partage non seulement pour les participants des projets convoqués, mais aussi pour les habitants. J'ai mentionné auparavant qu'un rapprochement entre les intentions des commanditaires, les axes fondateurs des activités des institutions accueillant le projet et sa mise en œuvre amènent à traiter la question du territoire. Le territoire ne serait pas à considérer dans son sens classique, comme une entité administrativement délimitée et gérée (sans complètement écarter cette dimension

car il faut prendre en compte le contexte institutionnel, politique et culturel large de la métropole de Nantes), mais plutôt comme une entité en construction qui peut faire transparaître des intensités et temporalités variables. Du côté de l'institution, l'intégration du projet tel que « Les Promenades Blanches » s'inscrivait dans une lignée pratiquée depuis l'arrivée de la nouvelle directrice du centre chorégraphique Ambra Senatore en 2016 et consistant dans l'ouverture de la programmation du centre aux habitants. Par exemple, selon Erika Hess, les échauffements publics ont été proposés au Château des Ducs de Bretagne. Par ailleurs, un projet « Promenade au château » est un projet voyageant d'Ambra Senatore qui s'implante dans des différents lieux et propose aux publics de s'engager avec la danse autrement que dans les lieux dédiés¹⁰⁰¹. Le site internet du CCN de Nantes propose un point de vue sur le travail d'Ambra Senatore et sur son projet à l'intérieur de l'institution qui, d'une part, souligne le caractère diversifié et ouvert des dispositifs proposés, et, d'autre part, permet d'y entrevoir une prise de position par rapport au spectateur ou participant potentiel des activités et performances proposées par le centre :

« Sortir la danse du cadre scénique, aller prendre l'air, se frotter aux éléments d'un territoire et d'une ville, Ambra Senatore "cherche une danse qui rencontre les gens". Marchés, musées, médiathèques, parcs et jardins, salles de classe sont pour la chorégraphe de véritables terrains de jeux. Qu'elle joue des mots et des gestes, invente des passerelles avec les spectateurs ou renouvelle le rapport entre la danse et le monde qui nous entoure, la danse d'Ambra Senatore se veut tout terrain, capable d'aller vers les publics et s'immiscer dans les moindres recoins¹⁰⁰² ».

Cette danse « tout terrain » qui va à la rencontre des lieux et des populations diversifiés semble à ce jour faire partie de la ligne éditoriale du CCN¹⁰⁰³. Le projet institutionnel et le projet chorégraphique de sa directrice se retrouvent ainsi reliés, tout en mettant en valeur les différentes modalités d'engagement du spectateur et redessinant les territoires possibles de la danse du moins, à l'intérieur de la ville de Nantes.

À Paris, quoique je n'ai pas pu mener les entretiens avec les représentants du Lieu Regard du Cygne, le festival « Signes d'automne » dans le cadre duquel « Les Promenades Blanches » ont eu lieu, coïncidait avec le changement de l'image du centre.

¹⁰⁰¹ Description du projet « Promenade au château », accédé via <https://cnnantes.fr/fr/events/promenade-au-chateau>, consulté le 25 novembre 2022.

¹⁰⁰² Description des activités d'Ambra Senatore, accédé via <https://cnnantes.fr/fr/ambra-senatore>, consulté le 25 novembre 2022.

¹⁰⁰³ La dernière édition du festival « Primavera » ayant eu lieu le 25 et 26 mai 2023 à Nantes proposait ainsi une programmation variée qui incluait principalement les projets chorégraphiques engageant les habitants et se déroulant en ville. Par ailleurs, cette édition s'est étendue aussi à d'autres communes de la métropole (Montval-sur-Loir, Loir en Vallée et Jupilles entre les mois de mai et juin 2023) en partenariat avec les structures artistiques locales. Source : <https://cnnantes.fr/fr/pour-les-spectateurs-saison-22-23>, consulté le 8 juin 2023.

Le centre souhaitait que ce changement soit visible autant dans le choix de la dénomination où le mot « lieu » a été adopté pour désigner l'ouverture du centre vers l'extérieur (du quartier, de la ville, mais aussi vers des publics diversifiés), que dans la programmation et dispositifs proposés qui devaient renforcer le lien avec le quartier de Belleville où il était implanté. Le communiqué sur le site du Regard du Cygne accentuait ainsi les différentes activités menées (interventions auprès des écoles, les résidences des artistes, etc.).

La manière dont je traite l'émergence d'un territoire à travers le projet « Slow Walk » est semblable à celle que j'ai déployée pour le projet « Les Promenades Blanches ». La différence se trouve toutefois dans la composition du projet en tant que telle. S'il est question de quelques binômes dans le cadre des « Promenades Blanches », se déplaçant souvent presque au même rythme que les autres personnes en ville et ne prenant qu'une place très discrète, dans « Slow Walk » ce paramètre est différent. Les tailles de groupes qui se rejoignent à la place publique à la fin peuvent atteindre plusieurs dizaines de personnes, tandis que la lenteur extrême du déplacement peut entrer en conflit avec d'autres usagers de l'espace public (sur les passages piétons, par exemple, ou trottoirs étroits).

La dimension institutionnelle que j'ai soulevée comme un des éléments contribuant à une des définitions du territoire dans le cadre d'un projet chorégraphique, mérite d'être abordée dans le cadre d'éditions de « Slow Walk » à Paris et à Bruges. Si je n'ai pas eu l'occasion de parler avec les commanditaires de ces projets, les grandes lignes des activités de deux institutions peuvent se lire à travers la communication qui entoure les événements accueillant le projet.

Comme je l'ai indiqué auparavant, à Paris le projet « Slow Walk » faisait partie du festival annuel – Festival d'Automne¹⁰⁰⁴. L'année 2018, par ailleurs, a été marquée par la mise en valeur d'Anne Teresa de Keersmaecker comme invitée d'honneur, avec une programmation incluant une sélection de ces pièces chorégraphiques, une conférence et un projet ouvert sur la ville et à tout public, « Slow Walk ». Le Festival d'Automne réunissant les domaines aussi divers que le théâtre, la musique, les arts plastiques, la danse, le cinéma et s'étendant chaque année à travers plusieurs dizaines de lieux culturels de Paris et Ile-de-France depuis 1972 peut être considéré comme une

¹⁰⁰⁴ Ce festival est un événement profitant des subventions à la fois publiques et privées : le ministère de la Culture et de la Communication, la mairie de Paris, la Région Île-de-France et la fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent.

saison marquante pour la ville de Paris et ses visiteurs, avec 250 000 spectateurs comptés chaque année et plus de 100 manifestations ayant lieu¹⁰⁰⁵. Sans que ces chiffres sonnent comme un discours flatteur, il devient évident que ce festival a une certaine envergure pour ses spectateurs, tout en engageant une diversité d'institutions et d'acteurs. Sur le temps du festival, une territorialisation (dans le sens d'un processus qui s'appuie sur un certain cadre, intentions et acteurs) ferait intrinsèquement partie de l'agenda en créant un réseau des lieux et des temps forts qui rythment le paysage culturel parisien. Par extension, le projet tel que « Slow Walk » qui propose une expérience à un public large dans le milieu urbain a accentué cette étendue en mobilisant autrement les spectateurs au-delà des lieux dédiés. A Bruges, le festival « Slow "36h" » a eu lieu sur un temps d'un weekend en proposant des activités des domaines divers à travers les lieux variés de la ville. Lancé à l'initiative de Concertgebouw Brugge, l'événement persiste depuis, sa troisième installation s'étant tenue en février 2022. Développant la problématique de la lenteur, le slogan du festival reprend à chaque son édition la phrase d'Anne Teresa de Keersmaecker : « Plus l'expérience est lente, plus le souvenir est durable », et continue de proposer une programmation travaillant cette notion par les approches différentes. Le Concertgebouw Brugge semble un acteur prééminent sur la scène culturelle de la ville de Bruges, ponctuant l'année par des saisons, telles que « Slow "36h" » en février, ou encore « December Dance ».

À partir du cadre institutionnel des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk », quoique sur des échelles différentes géographiques et temporelles en fonction des festivals et des institutions, des similitudes émergent dans les manières dont ces événements s'inscrivent dans le contexte géographique de leurs territoires respectifs, et tissent, ou du moins, ont comme intention de tisser, les liens plus profonds avec ces territoires et leurs habitants. Que ce soit « Primavera » à Nantes, « Signes d'Automne » à Paris ou « Slow "36h" » à Bruges, il s'agit de saisons qui servent non seulement de vitrine aux activités des institutions respectives, mais qui permettent aussi, de façon durable, d'une année à l'autre, d'inscrire ces activités dans les villes ou les quartiers où elles s'implantent. À son tour, l'inscription du projet « Slow Walk » dans la programmation du Festival d'Automne comme un temps fort culturel annuel réunissant ses nombreuses institutions, attesterait de la volonté de ces derniers de créer une continuité dans leurs propres territoires à l'échelle de la capitale. C'est ainsi qu'il me

¹⁰⁰⁵ <https://www.festival-automne.com/histoire-missions>, consulté le 26 novembre 2022.

semble possible de parler d'un processus de territorialisation comme une volonté institutionnelle dont la portée peut être évaluée sur une échelle plus longue en tenant compte des activités menées et de leurs retombées concrètes. Je parle d'une territorialisation dans le sens de ce tissage (qui peut être réalisé ou du moins voulu), d'un espace d'échange entre les institutions et les habitants par le biais des actions et projets qui sortent des murs des institutions et s'installent, traversent, animent les quartiers voisins ou la ville à l'échelle large. Ces projets permettraient également d'élargir la portée du projet institutionnel de ces acteurs en engageant les publics qui autrement ne seraient pas venus dans les lieux dédiés. Il ne s'agirait donc pas d'un territoire dans son sens réglementé et administratif, mais plutôt d'une construction sur une échelle temporelle plus longue d'un réseau d'acteurs, d'événements et de démarches qui ponctuent les temporalités de la ville ou du quartier.

À l'échelle de sa mise en œuvre, le projet « Les Promenades Blanches » présente une volonté d'extension de l'idée d'une territorialisation, cette dernière étant implicite au projet de l'institution, mais sur une durée plus courte. Par exemple, une relation s'installe avec les habitants, les commerçants de la ville en amont du projet par les demandes d'accès et des autorisations de passage¹⁰⁰⁶. À Paris, comme je l'ai déjà indiqué, quelques étudiants des écoles d'art du quartier ont été sollicités dans la mise en place du parcours et l'accompagnement du groupe. Un certain territoire se construit ainsi qui engage différemment ses acteurs – institution, habitants, participants – que les artistes viennent agrémenter par la proposition d'une expérience sensible et située qui redessine les contours de ce partage. Ainsi, les dimensions institutionnelle et opératoire d'un projet particulier s'emboîtent pour proposer une modalité d'émergence d'un territoire engageant les intentions, les procédés et les acteurs des échelles différentes sur des temporalités variables.

Du point de vue expérientiel, sans revenir sur la multiplicité des éléments corporels, gravitaires, sensoriels et moteurs évoqués dans les analyses des deux projets, le territoire tel qu'il peut émerger pour les participants sur le plan individuel et sur le plan collectif, est tout d'abord un territoire qui se forme par la relation gravitaire, par le partage du poids, par le rapport concret et pondéral à autrui. Comme je l'ai explicité dans le chapitre III, le rapport à la gravité serait une fondation commune à tous les projets

¹⁰⁰⁶ Il faut penser que les habitants/commerçants qui ont ouvert leurs portes au passage du groupe ont été d'accord avec la proposition du CCN.

favorisant le développement d'un mouvement commun qui inclut également les personnes que le groupe marchant rencontre. Ce territoire ainsi formé ne serait pas stable et homogène, mais sujet aux variations, aux ruptures, aux arrêts, aux degrés de l'attention et de la disponibilité des uns et des autres, et aux manières d'inclure autrui dans le champ de son expérience ou à l'inverse, l'exclure. L'expérience corporelle, sensori-motrice, gravitaire et imaginaire telle qu'elle peut être vécue à travers les projets se rapprocherait également du « devenir territorial » développé par Vinciane Despret, Ce devenir serait possible quand l'espace et le sujet deviennent perméables, et où une transformation réciproque fait émerger les qualités d'espace dans l'expérience du sujet et vice versa. Comme l'a dit Vinciane Despret, il peut ainsi s'agir de l'appropriation, non pas dans le sens d'une prise, mais comme une façon d'habiter, de rendre sien par l'expérience. Je rajoute à cela que de devenir territorial, s'il devient possible à un moment ou un autre des projets étudiés, sur une durée variable, n'exclurait pas autrui. Le territoire dans le sens d'une expérience devient relationnel à partir du moment où celui-ci n'émerge pas sans inclure autrui, personne ou espace. Pourtant, non pas tout espace devient territoire – c'est ce que Vinciane Despret remarque : « l'espace n'est pas le territoire non plus. [...] le même espace, l'espace habité, peut être à certains moments un territoire et à un autre ne pas l'être¹⁰⁰⁷ ». Cette phrase correspond particulièrement à la nature de l'expérience dans le cadre des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » et souligne l'importance du protocole chorégraphique mis en place qui amène progressivement la dimension qui pourrait être qualifiée de territoriale (dans le sens discuté ici notamment à partir de la perspective gravitaire et expérientielle). En se rendant disponibles et attentifs à l'espace et à leur propre corps, en développant une sensibilité particulière à ce qui les entoure sur la durée de la marche, les participants de ces marches semblent, chacun pour eux-mêmes et tous ensemble, établir une relation avec l'espace. Ce qui a été exprimé à travers quelques entretiens analysés, et ce que j'ai ressenti comme participante de ces projets, est le fait de s'accorder avec l'espace traversé plutôt que de s'en saisir, en prendre le dessus, même si pour chaque participant les temporalités et les voies d'émergence de cet état ne sont pas identiques. C'est notamment à partir de cette considération qu'il me semble judicieux de faire le parallèle avec la nature changeante du territoire tel que je viens de le mentionner en m'appuyant sur Vinciane Despret. Comme je l'ai avancé, l'état de disponibilité, d'attention et d'ouverture émerge à un moment donné, ce qui permet un partage avec autrui. Toutefois, cet état ne reste pas sur toute la durée de l'expérience, ses intensités changent

¹⁰⁰⁷ Despret, V., *Habiter en oiseau*, op. cit., p. 115.

en fonction des situations. Ainsi, si la présence peut être considérée comme un devenir territorial, ce n'est pas permanent en fonction des projets et des personnes.

Dans le cas des « Promenades Blanches », cet état progressif (pour la plupart des personnes interrogées et en partant de ma propre expérience) est aussi amené par le protocole qui est conçu de façon à ce que les participants puissent arriver à un certain état de corps de manière non-imposée et fluide, en présence du binôme et tout en étant veillés par les artistes et les accompagnateurs du groupe. Dans « Slow Walk » la durée de l'expérience et le rythme du mouvement créent des conditions pour la mise en état progressive, même si des basculements et difficultés peuvent être rencontrés à son début. Le territoire mouvant et dynamique se formerait ainsi dans cette présence pour chacun, tout en étant relié aux autres participants du groupe, mais qui se formerait différemment en fonction de projets.

Dans le cadre des projets de marche que j'étudie, la définition de la notion de territoire se retrouve reliée aux modalités des processus de l'attention et de la disponibilité entre le sujet en mouvement et l'espace qu'il traverse. Le territoire dans ce sens-là se conjugue avec la nature de l'expérience vécue sur la durée telle qu'elle se déploie. J'ai également proposé de réfléchir à cette expérience en tant qu'expérience paysagère, dans le sens d'une présence incarnée et située du sujet sensible au monde. Dans la partie précédente, j'ai repris la piste sur le paysage selon laquelle le paysage pourrait avoir une dimension territoriale. Toutefois, j'ai nuancé ce propos mis en avant par Jean-Marc Besse et Théa Manola, car la territorialité du paysage selon leurs définitions implique une certaine durée, une temporalité plus longue. C'est ainsi que je souhaite différencier deux choses. Si je suppose qu'à un certain moment des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » l'expérience vécue par les participants peut être celle de l'expérience du paysage, cette expérience du paysage n'aurait possiblement pas de composante territoriale (si je m'attache à la définition de la territorialité précédemment mise en avant). En revanche, j'ai suggéré que cette dimension pourrait être présente dans le cas du projet « Attention à la marche ! » qui a une temporalité plus longue. Dans le cas des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » je préfère ainsi parler en termes du devenir territorial qui pourrait faire partie de l'expérience du paysage telle qu'elle apparaît à un moment ou un autre dans l'expérience des participants.

Dans le chapitre II j'ai analysé l'expérience vécue des participants de projets de marche comme étant un dialogue constant et renouvelé entre l'espace et ce qui se forme sur le plan gravitaire, sensoriel, corporel et imaginaire. Les processus qui apparaissent et

les états de corps qui se succèdent sur la durée de la traversée relèvent d'une part, de ce que l'espace révèle comme qualités, et d'autre part, du fait que ces qualités, matérialités, formes et consistances ne deviennent accessibles au sujet que par son expérience qu'il fait en mouvement. Ainsi, l'attention et la disponibilité que j'ai identifiées comme étant des qualités fondatrices de l'expérience vécue semblent naître de ce dialogue renouvelé pour attester du devenir territorial tel que je l'ai spécifié avec les raisonnements de Vinciane Despret et Anne Collod plus tôt dans cette partie. Également, tout comme cela fut souligné auparavant, cette interprétation du territoire inclut nécessairement d'autres personnes partageant le même espace. C'est ainsi que la question du territoire comme expérience peut se rejoindre la question de la co-présence dans l'espace public. Dans ce sens-là, la réflexion que j'ai menée dans le chapitre III sur la manière de marcher avec les autres, où les autres sont les passants, les riverains, les spectateurs potentiels des marches en question, obtient une nouvelle coloration et épaisseur. Les protocoles de projets ne sont pas non plus étanches à cette présence – le projet ne se pense pas comme étant extérieur aux situations de la ville, aux rencontres éphémères. « Slow Walk » laisse une porte ouverte à ceux qui souhaitent se joindre au groupe à tout moment de la marche. « Les Promenades Blanches » ne cherchent pas à modifier le contexte dans lequel elles prennent place, il y a une acceptation y compris de l'imprévu qui peut se produire sur la durée du projet.

Une rencontre éphémère ou plus prolongée entre le groupe qui marche et tous ceux et celles qui seront sollicités par cette traversée atteste de plusieurs choses. Comme je l'ai déjà évoqué, la relation qui en émerge sera dans un premier temps de l'ordre d'un partage gravitaire, comme un échange réciproque entre ceux qui marchent et ceux qui les regardent. Les processus tels que le regard aveugle, l'empathie kinesthésique, l'attention ou la disponibilité que j'ai traitées dans les chapitres précédents, ont suggéré qu'une transformation a lieu, autant chez le participant du projet que chez le passant/spectateur. Le participant du projet, quand il est dans un état de disponibilité et d'attention qui se développe progressivement lors du projet, établit potentiellement un rapport non-verbal avec les autres ce qui lui permet de s'ouvrir à l'espace traversé, personnes comprises. L'empathie kinesthésique se traduirait par un échange dynamique entre le participant et autrui où le sens du poids et de la gravité sert d'ancrage. Comme je l'ai supposé, voir autrui marcher et se mouvoir ne laisserait pas le passant indifférent – une transformation kinesthésique et proprioceptive s'effectue, la présence d'autrui est ressentie corporellement. Je reviens, par exemple, à ce que la participante de « Slow Walk » à Bruges m'a dit sur le fait de voir les danseurs marcher et que cela a changé

son état proprioceptif, voire potentiellement sa disponibilité. Dans un autre sens, je fais une hypothèse que celui qui marche, est vu et perçu par autrui, il concède une partie de son poids à autrui, pour reprendre les mots d'Isabel Claus, le rapport se crée. Le regard aveugle, comme un état possible du participant de projet, caractérise un état d'ouverture plus générale à autrui, comme une manière d'être au monde, qui peut notamment indiquer la transition entre territoire interne et externe. La présence d'autrui ne serait pas une présence désincarnée, elle trouverait le rebondissement dans le corps du participant, faisant partie intégrante de son expérience telle qu'elle se développe. Dans le cas de « Slow Walk », ce partage peut basculer et le spectateur-passant peut devenir le participant du projet, ce qui redéfinit le territoire formé par l'expérience et l'ouvre à de nouvelles configurations. Le « devenir territorial » évoqué par Vinciane Despret se constitue à travers ces modalités de présence qui traduisent une imprégnation avec le milieu traversé, mais aussi ce qu'elle a appelé le nouvel agencement. Tout comme le sujet marchant vit une transformation, cette transformation, par la relation qui se crée et évolue avec autrui et l'espace, affecte ainsi également cet autrui, ne laisse pas l'espace traversé inchangé, atteste ainsi d'une territorialisation dans une situation.

Si une possibilité du partage gravitaire et corporel a institué le début de la réflexion sur le territoire qui émerge par l'expérience, une autre perspective s'esquisse comme étant parallèle à celle-ci. Elle concerne notamment la présence de la danse, ou dans mon cas, des expériences chorégraphiques marchées, dans l'espace public. Comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, l'inscription d'un projet artistique dans l'espace public permet de compléter et requestionner les relations qui le remplissent. Dans ce sens-là, le passant occasionnel portant attention au groupe qui marche, s'arrêtant pour l'observer, voire s'y joignant (le cas de « Slow Walk ») aurait un statut complexe comme sujet sensible, spectateur potentiel, mais aussi comme un autre usager de l'espace public. Il s'agirait dans ce sens-là des droits et du partage du territoire, du point de vue sociologique. Comment nous retrouvons-nous avec autrui dans le même espace, tout en en faisant des usages et ayant des expériences différentes, mais se croisant dans le temps ?

Un article de la sociologue Sophie Le Coq s'intitulant *La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social* traite notamment cette question en prenant comme exemple le cas d'étude d'une visite chorégraphique du centre historique de la ville de Rennes¹⁰⁰⁸. En analysant le projet et sa portée en termes

¹⁰⁰⁸ L'auteure ne dévoile toutefois pas le nom du projet et le chorégraphe l'ayant conçu, en préférant la dimension d'anonymat.

d'intervention dans l'espace public, l'auteure s'attelle en premier lieu sur les codes de l'usage de l'espace public et sur la possible confrontation qui peut émerger entre ceux qui participent au projet et habitants, usagers du même espace quotidiennement. Ainsi, pour elle, la visite chorégraphique peut « être comprise comme une sorte d'infraction aux codes sociaux en vigueur dans l'espace public¹⁰⁰⁹ ». J'ai précédemment discuté la notion de la norme, en m'appuyant sur les discussions entre les participants des Journées d'études sur les expériences chorégraphiques *in situ* ayant eu lieu à Grenoble en septembre 2019. Pour rappel, les interrogations se concentraient sur l'identification de ce qui peut être considéré comme la norme officiellement admise et celle qui relèverait de l'ordre du « normal » tel que perçu par les autres usagers de l'espace public. Par ailleurs, j'ai cité Olivia Germon, qui évoque les droits d'usage et la négociation des territoires liés aux déplacements en ville. Il s'agit notamment des manières dont l'espace de la ville peut accueillir les usages et les pratiques différentes tout en étant délimité morphologiquement. Olivia Germon parle d'un code qui est censé être observé par les usagers de l'espace public, qui est souvent implicite (règles de traversée des passages piéton ou le code de la route, par exemple) – dans ce sens-là elle parle du « langage ». De l'autre côté, elle soulève d'autres pratiques qui peuvent s'instaurer dans l'espace urbain et qui « s'affranchissent » de ce langage, « créant ponctuellement une micro-norme sociale plus ou moins éloignée du règlement¹⁰¹⁰ ».

Ces différentes formes de mouvements et démarches qui s'écartent du règlement implicite peuvent être perçues comme des déviations de la norme règlementaire. En revanche, elles peuvent devenir une norme sociale à leur niveau (mais n'est pas forcément suivie ou approuvée par tous). Ces écarts sont ce qui peut potentiellement indiquer les manières dont les territoires des uns et des autres se croisent, se partagent ou rentrent en conflit. Les interventions chorégraphiques marchées, comme je l'ai déjà discuté dans le chapitre précédent, peuvent attester de ces différentes façons d'être co-présents dans l'espace public. Par exemple, les duos lents sillonnant les rues et les trottoirs ou s'immisçant dans le marché ne représentent pas une manière habituelle de se déplacer en ville acceptée par la plupart des piétons. Dans le cas de « Slow Walk » la situation est différente – la présence du groupe est souvent massive, cette impression peut être accentuée par son mouvement extrêmement lent. Au-delà de la portée en tant

¹⁰⁰⁹ Le Coq, S., « La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social », dans *Danser la rue*, Lefevre, B., Roland, P., Sizorn, M. (dir.), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, p. 231.

¹⁰¹⁰ Germon, O., « Les chorégraphies urbaines des piétons parisiens. Entre règles spatiales et règles sociales », *op. cit.*

qu'événement de rencontre avec autrui – point que j'ai discuté dans le chapitre précédent - le mouvement du groupe, son caractère étalé ou concentré, sa présence dans certains endroits, permet de réfléchir sur les modalités d'une co-présence dans l'espace public du point de vue de la norme sociale. Les participants déambulant en groupe peuvent perturber, gêner les usages acceptés, normés (ou considérés normés) de l'espace.

La visite chorégraphique mentionnée dans l'article de Sophie Le Coq semble relever de cette problématique. Sans nommer le chorégraphe en question, et sans préciser de quelle façon cette déambulation a été effectuée, elle décrit l'approche du chorégraphe à la question d'un conflit d'usage possible et d'un décalage de la perception : « L'artiste compare plutôt l'espace public de la "visite chorégraphique" à un "terrain de jeu" momentané à délimiter, c'est-à-dire pour lequel il s'agit de négocier les frontières avec tous ceux qui participent du même temps, du même lieu, mais qui ne font pas la même chose¹⁰¹¹ ». Cette remarque est pertinente en termes d'une co-présence – il s'agit du partage du même temps urbain et du même espace, mais il ne s'agirait pas de la même temporalité de l'expérience pour les uns et pour les autres. C'est ainsi que le terme de négociation entre en jeu – il n'y aurait pas d'accord tacite, mais une dynamique toujours changeante entre le groupe en visite chorégraphique et les riverains, passants, habitants. Ce groupe instaure une temporalité d'usage de l'espace qui serait parallèle aux autres usages du même espace, sans que toutefois cela soit considéré comme l'infraction d'une norme implicite, mais plutôt comme une déviation d'une norme socialement acceptée. Si je dois revenir dans la dimension du projet « Les Promenades Blanches », il s'agirait des mêmes tensions. Par exemple, il n'y a pas d'interdiction de traverser l'espace d'un marché en binôme où une personne porte des lunettes floues, dans un rythme plus lent que le reste des personnes présentes. En revanche, cette manière de parcourir cet espace particulier peut entrer en conflit avec son usage fonctionnel. Sans affirmer que la recherche et l'achat des provisions soit la seule fonction attribuée au marché (un marché peut également être un lieu d'une flânerie sans un but d'acheter), cela semble une fonction prédominante qui rendrait toute autre pratique de cet espace incohérente ou du moins incongrue avec cette fonction prédominante, ce qui peut être perçu négativement par les autres usagers. Un autre exemple joue sur la même tension. Dans « Slow Walk », il n'y a pas d'une durée particulière qui serait attribuée pour traverser un passage piéton sans feu. Pourtant, les

¹⁰¹¹ Le Coq, S., « La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social », *op. cit.*, p. 231.

automobilistes attendant que le groupe soit passé, klaxonnent, il y aurait un conflit d'usage. C'est ainsi que la question de la négociation de l'espace peut être soulevée. Sophie Le Coq ramène la notion de territoire dans cette optique :

« La production sociale des territoires d'une ville relève habituellement de compétences politiques et urbanistiques. Or, très souvent, cette production des territoires urbains résulte d'un raisonnement qui attribue une ou des fonctions à des espaces, parfois jusqu'à dédier tel quartier à telle activité. [...] Ce traitement fonctionnel de l'espace rapporte les territoires à des besoins auxquels doivent répondre mécaniquement des offres politico-administratives et commerciales¹⁰¹² ».

Selon Sophie Le Coq, il existe les territoires de la ville tels que définis administrativement, remplissant les fonctions concrètes. La sociologue parle au pluriel en indiquant ainsi la pluralité des « territoires » administrativement et fonctionnellement attribués. Elle reproche cette division parce qu'elle laisse de côté « la production de ces espaces par la diversité des usages sociaux¹⁰¹³ ». En ce sens-là la sociologue parle des territorialités qu'elle définit comme « usages différenciés de mêmes espaces¹⁰¹⁴ ». La dimension sociale, mais aussi temporelle devient ainsi signifiante dans cette posture. Il ne s'agirait pas de quelque chose qui se forme de façon univoque et fixe, mais de manières de pratiquer un seul et même espace qui peut être partagé par plusieurs, autant de concert qu'en conflit. La notion de territorialité telle qu'elle est employée par la sociologue touche pourtant peu à l'aspect expérientiel et mérite d'être complétée, en vue de la nature du projet décrit. Dans ce sens-là, le parallèle s'impose avec cette même notion telle que je l'ai traitée à travers l'approche de Théa Manola. Les territorialités, selon elle, je le rappelle, tout en ayant trait avec la notion de territoire, reflèteraient le fait de parcourir, de pratiquer et d'attribuer une signification à l'espace, en impliquant la temporalité et la nature particulière de l'expérience. Ainsi, sur le même territoire administrativement défini, il pourrait se croiser plusieurs territorialités relevant des pratiques et usages d'un seul et même espace.

En rebondissant sur la spécificité de l'expérience qui est proposée par un projet chorégraphique, et comme je l'ai formulé auparavant, cette manière d'être à l'espace est reliée avec le « devenir territorial » dans le sens de Vinciane Despret. Dans le cadre d'une négociation dans l'espace public, une scission s'effectue entre ce qui est implicitement compris comme une norme (les « automatismes » dont parle Olivia Germon) et ce qui se développe à travers les pratiques et le vécu de l'espace. L'idée

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 232.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 235.

implicite derrière le raisonnement de la sociologue Sophie Le Coq entend que la présence d'un projet chorégraphique permettrait davantage de questionner les possibles territorialités qu'il produit : « Si la "visite chorégraphique" introduit à sa manière la confrontation de différentes territorialités, elle suppose [...] de négocier en permanence sa présence auprès de tous ceux qui participent du même temps, du même lieu, mais qui n'en font pas la même chose¹⁰¹⁵ ». Un projet chorégraphique, selon la sociologue, serait donc constamment à la lisière entre inscription (comment il s'inscrit dans l'espace) et invention (comment il crée ses propres territorialités) de par la spécificité de l'expérience qu'il propose et par la manière dont il entre en dialogue avec d'autres usages et pratiques du même espace. Par ailleurs, il me semble que la notion de négociation est davantage préférable à celle de conflit ou de confrontation, comme elle nuance les modalités de partage du territoire d'intensités différentes. Au vu de ces appuis théoriques, je souhaite mettre en avant une hypothèse qui complète la problématique du partage potentiel du territoire. Les projets chorégraphiques étudiés (en particulier « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk ») s'inscrivent dans l'espace qu'ils parcourent tout en proposant une nuance ou une autre manière de traiter la question de la norme en produisant des territorialités qui engendrent ainsi des modalités complémentaires de partage de l'espace avec les autres (au-delà des usages communément acceptés qui renvoient à la norme). Ces modalités porteront des intensités différentes allant d'une acceptation (par les autres) à une négociation voire à un conflit.

Dans le cadre du projet « Les Promenades Blanches » il convient surtout de parler de négociations ou d'ajustements. La présence du groupe sur la durée du projet semble être assez discrète, non-envahissante. Les binômes s'incrutant dans les espaces extérieurs et intérieurs de la ville (magasins, gymnases, stations de métro), me semblent susciter davantage la curiosité que l'antipathie, ou alors un comportement qui se rapprocherait de l'« étrangeté mutuelle » théorisée par les sociologues Quéré et Bretzger. Étant guide, j'ai pu apercevoir les passants qui font acte de leur présence sans toutefois s'engager plus – indiquer suffisamment qu'ils ont vu les binômes tout en gardant une distance et un anonymat. D'autres accordent une attention plus prolongée aux binômes qui passent (par exemple, quand nous passons par un gymnase et nous sommes observés par les personnes qui y sont présentes). Les rares moments où les négociations semblent être plus prononcées sont, par exemple, ceux où le groupe longe le trottoir ou s'insère dans un marché. Dans ces espaces dont la morphologie impose des

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 233.

croisements plus intenses, la différence des rythmes des binômes et des autres usagers de ces espaces peut parfois produire les situations d'ajustement. En revanche, comme je l'ai déjà discuté aussi à partir de ma propre expérience et des entretiens menés, la présence est loin d'être discrète dans le cadre de « Slow Walk ». Le groupe qui peut atteindre plusieurs dizaines de personnes, et plusieurs centaines pour le workshop final sur la place publique, a une présence marquante. Si dans le cas des « Promenades Blanches » les binômes restent flexibles tout en créant des possibilités de la négociation de l'espace, souvent dans le cadre de « Slow Walk » je parlerais d'une occupation de l'espace qui peut exclure autrui. C'est ainsi que les réflexions menées par Olivia Germon et Sophie Le Coq peuvent obtenir une coloration différente, celle d'un conflit qui parfois ne se résout pas réciproquement. Le groupe occupant toute la largeur du trottoir peut amener autrui à changer de trottoir, ou induire un arrêt. Un contraste intéressant se crée - la douceur apparente du mouvement lent et la progressivité de l'expérience pour chacun peuvent en même temps être perçues par autrui comme une prise sur l'espace, aussi temporaire soit-elle, par le groupe, sans toutefois que l'intention d'une prise ait lieu.

Pour compléter les points de vue analysés, en termes du partage du territoire et de la dichotomie entre les usages fonctionnels de l'espace urbain et son vécu, une référence à Michel de Certeau s'invite, notamment en ce qui concerne son idée de la rhétorique cheminatoire¹⁰¹⁶. Dans son ouvrage *L'invention du quotidien*, il présente sa vision de la ville qui se constituerait de deux dimensions qui existent en même temps – celle de la ville bâtie, administrée, ville-concept et celle de la ville qui se fait au gré des pratiques de ses habitants. Michel de Certeau parle des « pratiques étrangères à l'espace "géométrique" ou "géographique" des constructions visuelles, panoptiques ou théoriques¹⁰¹⁷ ». Ces pratiques s'éloignent des fonctions habituellement attribuées à l'espace de la ville pour faire émerger ses nouvelles significations : « Ces pratiques de l'espace renvoient à une forme spécifique d'opérations (des "manières de faire"), à "une autre spatialité" (une expérience "anthropologique", poétique et mythique de l'espace), et à une mouvance opaque et aveugle de la ville habitée¹⁰¹⁸ ». La marche devient ainsi une des manières qui permet d'insister sur cet écart et de valoriser la nature hétérogène des déplacements des piétons en ville. Michel De Certeau introduit ainsi la notion de

¹⁰¹⁶ Michel de Certeau emprunte le terme au sociologue Jean-François Augoyard qui dans son ouvrage *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (Paris, Editions du Seuil, 1979) a introduit cette notion pour désigner les styles et les différentes figures que les habitants du quartier Arlequin à Grenoble développent dans leurs trajets quotidiens.

¹⁰¹⁷ De Certeau, M., *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 142.

¹⁰¹⁸ *Idem.*

l'énonciation piétonnière pour désigner ces pratiques de cheminement dans la ville, notion qui relie la langue et l'appropriation kinesthésique de l'espace. Cette énonciation se développe au trois niveaux :

« Au niveau le plus élémentaire, il y a en effet une triple fonction énonciative : c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des "contrats" pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est "allocution", "implante l'autre en face" du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation¹⁰¹⁹ ».

La première étape qui s'apparente à l'appréhension de la langue, entend la façon générale dont le piéton se saisit de l'espace. Ceci inclurait, par exemple, ses normes implicites, ses règles. En revanche, la deuxième étape – « réalisation spatiale du lieu » dénote la manière dont chacun se meut en ville, la dimension immédiate du vécu. Tout comme dans la langue, De Certeau utilise deux termes pour délimiter entre ces étapes – style et usage. Ainsi, l'usage renvoie à la norme, tandis que le style renvoie au singulier de chaque vécu de l'espace. Dans la marche en ville, les deux se retrouvent constamment entrelacés, « l'un [le style] comme traitement singulier du symbolique, l'autre [la norme] comme élément d'un code. Ils se croisent pour former un style de l'usage, manière d'être et manière de faire¹⁰²⁰ ». Sans utiliser le terme de territorialité, et antérieurement aux références que j'ai citées sur la notion de territorialité, Michel De Certeau semble adresser les problématiques sur les manières de s'approprier de l'espace (ne serait-ce que par l'appropriation kinesthésique) et de là – sur l'émergence de territorialités. Par exemple, sans citer directement le philosophe, la réflexion de la sociologue Sophie Le Coq sur les fonctions administrativement attribuées aux espaces semble faire un clin d'œil à ce que Michel de Certeau a mis en avant comme vision « panoptique » de la ville. L'architecte et urbaniste Théa Manola, à son tour, cite la notion de l'appropriation kinésique de l'espace introduite par Michel de Certeau, notamment pour la définition d'un territoire¹⁰²¹.

De Certeau affirme que « [...] le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial¹⁰²² ». Un écart s'observe donc entre ce que nous pourrions appeler la lecture de l'espace, ou son appréhension selon les règles implicites (les normes, les

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰²¹ Manola, T., *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰²² De Certeau, M., *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 149.

prescriptions qui régissent les usages de l'espace urbain), et le fait de marcher qui se comprend comme une énonciation. C'est notamment à ce moment-là que se joignent la norme et l'appropriation de l'espace par la marche pour De Certeau : « La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle "parle"¹⁰²³ ». Le vocabulaire utilisé par l'auteur souligne une tension entre ce qui est prescrit et ce qui se produit en situation, en insistant toutefois que dans l'énonciation piétonnière les deux facettes sont reliées de manière dynamique. C'est à cet endroit-là que se joignent le style et l'usage mentionnés précédemment pour « former un style de l'usage, manière d'être et manière de faire¹⁰²⁴ ». Je retrouve ainsi la même veine de réflexion dans les discussions menées sur la question de la norme lors des Journées chorégraphiques à Grenoble à laquelle je me suis référée précédemment. Au vu des projets étudiés, comme je l'ai formulé dans l'hypothèse émise ici, il y aurait un enjeu à la lisière entre ce qui est permis (par un code) et ce jusqu'où nous pouvons aller dans le cadre d'un projet chorégraphique. Dans les exemples des moments de projets traités dans cette partie, il s'agit moins d'une transgression que d'une variation ou d'une modalité complémentaire à l'intérieur des usages possibles de l'espace.

Si je continue avec De Certeau, celui qui marche semble ainsi établir un certain territoire, aussi transitoire soit-il, à la fois par l'usage et l'expérience de l'espace. Ceci est approfondi par la dimension sociale et relationnelle de la marche, évoquée en troisième point de la définition de l'énonciation piétonnière par De Certeau. Nous ne marchons pas seuls, il y a les autres avec qui nous communiquons. L'espace est alors produit à travers ces actes de parole marchée. Ils nous informent, entre autres, sur la manière de partager le territoire, et ce, de façon kinesthésique. En cela, même si De Certeau utilise la métaphore du langage, les implications de cette métaphore sont tangibles du point de vue de la présence collective dans l'espace. De cette manière, la marche apparaît comme un moyen de s'approprier et de se questionner sur la ville, elle permet de révéler la ville, car c'est par les déplacements des piétons que la ville s'actualise. La marche est aussi de l'ordre du lien social comme elle crée des liens et des croisements, mais aussi des ajustements et des contradictions entre ceux qui se déplacent en ville. Selon De Certeau, la marche urbaine ajoute les qualités à l'espace urbain qui autrement ne pourraient pas y être présentes (par exemple, les spatialisations que les piétons font de l'espace urbain et qui relèvent d'une manière spécifique à chacun de parcourir la ville).

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 151.

Dans le chapitre précédent j'ai insisté sur la portée d'un projet de la marche collective dans l'espace public et sur sa potentialité de réinterroger les relations et les dynamiques existantes. Les projets de mon corpus questionnent d'une part la figure d'autrui – passant, riverain, observateur – qui peut par extension devenir spectateur, tout en impliquant la spécificité de l'expérience qui est vécue et qui est conditionnée entre autres par la nature chorégraphique de projets étudiés et par les processus gravitaires, corporels, sensoriels et relationnels. D'autre part, la présence du groupe marchant dans le cadre d'un projet artistique dans l'espace urbain, soulève les manières d'y être co-présents en tant qu'usagers se retrouvant en même temps dans le même espace. Les deux versants attestent d'une complexité à l'intérieur des manières dont le territoire peut être partagé.

7.2.2. L'événement comme producteur d'un territoire

Dans la partie précédente j'ai discuté les différentes manières dont un territoire est susceptible d'émerger dans le cadre de projets chorégraphiques de la marche de mon corpus. J'ai proposé une polysémie qui entoure cette émergence. Les territoires ainsi traités (j'utilise le pluriel ici pour insister sur les différents territoires qui peuvent faire partie d'un seul et même projet en fonction des approches et en fonction des temporalités du projet même) peuvent avoir un fondement expérientiel et gravitaire, émerger comme faisant partie du processus perméable et changeant entre le sujet et l'environnement dans lequel il évolue, faire partie du projet institutionnel et des intentions artistiques, mais aussi caractériser les relations que le groupe marchant instaure avec les autres personnes dans l'espace public. J'ai soutenu ce dernier point dans la partie précédente ainsi que dans le chapitre III en réfléchissant sur l'inscription d'un projet artistique dans l'espace public. Je souhaite faire un retour sur une des notions qui permet d'approcher cette inscription, c'est notamment la notion d'événement. Comme je l'ai supposé auparavant, la présence d'un groupe qui se meut d'une certaine façon dans l'espace urbain convoque un terme d'événement qui transcrit non seulement la situation de rencontre avec autrui, mais permet aussi de révéler, accentuer ou contrecarrer ce qui existe déjà. Le mouvement et l'inscription d'un groupe de marcheurs dans l'espace urbain ne sont pas extérieurs aux dynamiques de cet espace, ils s'en nourrissent, en réinterrogent les fonctions et les usages, en proposent une transformation. La définition du territoire qui émerge en lien avec la qualité de projets

de mon corpus et qui relève, entre autres, des relations formées sur la durée du projet, serait reliée au terme d'événement.

Je souhaite dans ce sens-là revenir à un propos du géographe Luc Gwiazdzinski. Dans son article « Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires » il introduit une catégorie de géo-artistes qui réunit un nombre d'artistes et de collectifs contemporains (l'auteur prend des exemples à partir de la période des années 2000) des domaines diverses qui partagent les agendas, intentions et protocoles semblables et « portent une attention nouvelle aux enjeux sociaux, à la cohésion sociale, aux temporalités, au milieu, à l'habiter et au rapport anthropologique à l'espace, aux usages, au quotidien urbain et à la participation des habitants¹⁰²⁵ ». Sous le même intitulé l'auteur réunit des collectifs des arts de la rue, des regroupements d'architectes, des associations œuvrant à la frontière entre art et urbanisme, des artistes-marcheurs, des chorégraphes, etc. et propose ainsi de réfléchir sur les problématiques communes que leurs démarches et interventions permettent de soulever ou de traiter. Il remarque également l'intérêt des pouvoirs publics et d'autres institutions à ce genre de démarches qu'il explique par une prise de conscience « de l'importance de l'art et de la culture comme leviers économiques, activateurs de lien social et outils d'urbanisme et d'aménagement des territoires¹⁰²⁶ ». Presque une généralisation, l'étendue des problématiques et la multiplicité des enjeux décrits par le géographe ne permet pas particulièrement de différencier entre les démarches citées. Cependant, il y a certains points de son raisonnement qui me semblent notamment soutenir le lien entre la notion d'événement et celle de territoire.

En insistant sur le caractère temporaire et situationnel des démarches géo-artistiques (l'auteur va jusqu'à les désigner comme « néo-situationnistes » qui créent des « situations »¹⁰²⁷), Luc Gwiazdzinski valorise leur capacité d'entrer en dialogue avec l'espace et de réinterroger autant la consistance relationnelle et sociale des espaces dans lesquels ils s'inscrivent, que sa configuration spatiale et matérielle : « Ces nouvelles pratiques et ces nouveaux praticiens ont l'espace public politique et architectural en commun, terrain de jeu et d'expérimentation. Ils investissent le territoire en tant que matériau et atelier¹⁰²⁸ ». Ainsi, la notion de territoire vient désigner à la fois ce qui existe déjà en amont de ces interventions et ce qui se produit grâce à leur

¹⁰²⁵ Gwiazdzinski, L., « Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires », *op. cit.*, p. 32.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 34.

présence. Il semblerait que cette affirmation est un peu rapide – il convient d'étudier plus précisément les démarches, les protocoles et les mises en œuvre de chaque projet qui tombe sous la dénomination géo-artistique. Il serait aussi mal fondé de glisser tous les projets de mon corpus sous cet intitulé (même si le collectif Bruit du Frigo et Mathias Poisson sont mentionnés dans l'article en question). Toutefois, ce qui m'intéresse dans la posture de Luc Gwiazdzinski, malgré le fait qu'elle soit assez générale dans la plupart des cas et ne fait pas de distinctions spécifiques entre les différents projets, c'est une interrogation sur le potentiel d'un certain nombre de projets de participer à l'émergence d'un territoire. Ce territoire serait fabriqué à la frontière entre ce qui existe et ce qui est produit en situation par les artistes. Dans son autre texte, le géographe recourt au terme de territorialité, en hypothétisant que

« [l]es "géo-artistes" qui ont la ville et l'espace public comme support et comme scène, construisent des "situations", créent des spatialités et territorialités artistiques, créent des agencements et "zones autonomes temporaires" (Bey, 1991) qui s'effacent ensuite de nos mémoires ou s'inscrivent dans les calendriers personnels et collectifs¹⁰²⁹ ».

La temporalité souvent courte des interventions artistiques permettrait de produire un espace de relation et d'interrogation. Ceci aurait une portée territoriale, comme quelque chose qui se construit par une présence particulière et par les rapports créés dans le cadre d'un projet artistique. C'est dans ce sens-là que l'auteur parle en termes de « territorialités », en soulignant ainsi leur nature située et le cadre de leur production. Cette fabrique situationnelle et relationnelle permet à Luc Gwiazdzinski de considérer les projets géo-artistiques comme susceptibles de produire des territoires avec des durées et des limites fluctuantes. Selon le géographe, ces démarches participent aux temps des métropoles et permettent d'en changer les contours. Le déplacement d'un point de vue, la rencontre, le discontinu permettraient une territorialisation, tout en créant un temps commun et partagé :

« Ils dessinent l'agenda d'une "métropole intermittente" avec ses spatialités temporaires éclatées dans le temps et dans l'espace. Ces nouvelles formes et agencements temporaires permettent un autre déploiement de l'être ensemble et du collectif. Ils font collectif et territoire dans une société où tout paraît mobile, fluctuant et affaire individuelle¹⁰³⁰ ».

Luc Gwiazdzinski relie ainsi les questions du collectif, du territoire et de la fabrique de la ville. Les situations produites auraient une portée dans une durée. Dans le

¹⁰²⁹ Gwiazdzinski, L., « Néo-situationnisme artistique dans l'espace public », dans *Stradda. Hors les murs*, HorsLesMurs Edition, 2014, accédé via <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01113417>, consulté le 25 mai 2019.

¹⁰³⁰ Gwiazdzinski, L., « Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires », *op. cit.*, p. 36.

raisonnement du géographe cette idée transparaît dans l'utilisation du terme « territoire » : « ils font collectif et territoire », où le terme « territoire » aurait un sens relationnel et une certaine temporalité. Toutefois, cette même expression pose une autre question – y-t-il des retombées en termes de la fabrique du territoire ? Ou plutôt, le territoire dans cette citation se traduirait comme un moment qui permet de former un territoire par une co-présence favorisée par un projet artistique, sur un temps donné ? Sans que les exemples plus concrets soient donnés dans les articles cités du géographe, je me positionne du côté de cette deuxième supposition, car l'hypothèse de la fabrique du territoire suppose une étude plus approfondie d'un corpus de projets.

Les projets étudiés dans mon corpus seraient un événement pour celui qui les voit, ils créent un discontinu dans l'espace urbain. Un grand groupe s'immisçant lentement dans une brocante, des binômes discrètes explorant la ville, une grande caravane déambulant le long des autoroutes proposent une rencontre avec autrui dont la portée serait de plusieurs ordres : corporelle, sensorielle, gravitaire, relationnelle, spatiale. De cette façon, ces projets redessinent les modalités de présence avec autrui, changent les temporalités et transforment les configurations spatiales et les usages des lieux. Plus particulièrement, il y a toujours une insistance sur la considération et la place d'autrui, que ce soit dans les protocoles respectifs, les volontés des commanditaires ou dans l'expérience vécue en mouvement. La dimension collective de la présence du groupe se croise avec le collectif éphémère (passants, automobilistes, habitants) dont les retombées incluent la production des modalités complémentaires de partage du territoire. Comme je l'ai explicité dans la sous-partie précédente, ce partage peut avoir des configurations et des temporalités différentes. Le partage gravitaire avec les autres personnes propose une des perspectives possibles en termes du partage du territoire possible, en questionnant ainsi les rapports entre les personnes qui sont susceptibles d'apparaître dans ce partage. Du point de vue de la présence dans l'espace public, le projet chorégraphique questionne les manières de se retrouver avec les autres dans le même espace, y compris à travers les configurations des groupes, le rythme de la marche, la taille du groupe, la durée de la traversée.

Pour finir avec l'analyse des propos de Luc Gwiazdzinski, l'auteur prévient toutefois des risques et des limites des projets qu'il nomme géo-artistiques. Ces démarches peuvent être utilisées dans le marketing territorial qui peut faire oublier la valeur de l'expérience. Autrement, leur présence massive sur un territoire donné (ville, métropole) peut amener à une esthétisation excessive de la ville ce qui annihilera leur portée expérientielle, signifiante et transformatrice. Enfin, cela peut induire un

épuisement du statut d'un événement en tant que tel où la logique marchande prendrait le dessus et substituerait l'artiste en un simple prestataire de services pour le public concerné. Dans le cas de projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » il ne me serait pas possible d'envisager ces retombées, vu leur caractère ponctuel dans leurs villes respectives. Dans le cas d'« Attention à la marche ! » et des actions menées sur le territoire périurbain bordelais à une échelle plus longue temporelle, il y aurait potentiellement un risque d'instrumentalisation, voire de marketing territorial. Toutefois, avec ce projet, comme je l'ai supposé dans le chapitre II, il serait davantage question d'une idée générale de l'exploration du territoire par la marche et de la valorisation du paysage métropolitain dans le sillage d'une culture métropolitaine, et non pas d'un projet artistique en particulier. L'analyse des discours respectifs permettra de traiter cette hypothèse dans la partie suivante.

7.2.3. Traverser les interstices, explorer les territoires. La notion de territoire à travers la démarche du collectif Stalker

Une référence provenant du domaine de l'art contemporain permet d'approfondir la façon dont le territoire apparaît à travers les projets de mon corpus. Il s'agit notamment de la démarche du groupe italien Stalker et de leur définition de la notion de territoire, ainsi que de sa pratique. S'il n'y a pas de revendication directe de cette référence de la part des artistes de mon corpus, elle semble sous-jacente, à des degrés plus ou moins importants, à travers les projets, et je m'expliquerai dans cette partie. Le parallèle le plus proche s'établit avec le projet « Attention à la marche ! » de par la considération du territoire périurbain. Toutefois, la manière d'approcher le territoire par le groupe italien semble trouver également écho avec les projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk », notamment en ce qui concerne la façon dont un territoire peut émerger dans ceux-ci (sans toutefois qu'il soit défini ainsi par les commanditaires ou par les artistes). Il s'agirait en particulier du caractère expérientiel de l'approche du territoire, même si les intentions ne sont pas identiques et en tenant compte du fait que la composante chorégraphique est absente du projet de Stalker. Sans revendiquer des affinités concrètes avec le groupe, Mathias Poisson et Alain Michard mentionnent la participation dans l'exposition collective avec le groupe dans les années 2000 en Italie. Dans notre conversation, Yvan Detraz m'a révélé de ne pas avoir eu la connaissance des activités du groupe au début de ses arpentages du périurbain bordelais, et qu'il l'a découvert grâce à un ami qui lui a fait lire un article sur leur travail. Ce fait

est assez intéressant car il atteste du développement de problématiques semblables dans des lieux différents à la même époque. Par exemple, un groupe de chercheurs et étudiants de l'Ecole d'architecture de Versailles ont fondé le Mouvement des cheminards réunissant des personnes s'intéressant à la marche urbaine dans les années 1990. Comme Yvan Detraz me l'a indiqué dans notre conversation, un grand réseau des marcheurs métropolitains a été formé à la fin des années 90 - début 2000, ce qui semble être assez représentatif des préoccupations intellectuelles liées aux métropoles.

Stalker, ou laboratoire d'art urbain, est un collectif formé en 1995 à Rome par un groupe d'architectes, urbanistes et intellectuels italiens. Selon Thierry Davila, historien de l'art contemporain et critique de la question de la marche dans l'art, la dérive situationniste constitue une des références du groupe qui, à son tour, se réapproprie l'idée de la marche en ville pour la porter, au-delà de la ville construite, aux terrains vides¹⁰³¹. Un de leurs projets le plus connu a donné lieu à une carte « Planisfero Roma » qui est un aboutissement de quatre jours de marche dans la métropole de Rome la représentant en forme d'un hémisphère où le bleu de l'eau signifie les espaces vides de la métropole et le jaune – la ville officielle bâtie (fig. 36). Dans le cas de ce projet, c'est moins l'aboutissement à une forme plastique qui est exemplaire que le protocole derrière ce projet ou d'autres marches du groupe et ses visées esthétiques et politiques.

¹⁰³¹ Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002, p. 122.



Fig. 36. Stalker, « Planisfero Roma », reproduction photographique, 1995-1998, dimensions inconnues. Photo prise par Ekaterina Shamova.

La réflexion du groupe a été en grande partie formée par un intérêt que ces membres portaient à certains territoires des villes contemporaines. Dans son ouvrage *Walkscapes. La marche comme pratique artistique*, un des fondateurs du groupe Stalker, l'architecte Francesco Careri, expose cette posture sur ce qu'il appelle « ville diffuse » :

« "la ville diffuse", un système d'habitat suburbain de basse densité, qui s'étendait en formant des tissus discontinus sur de grands aires territoriales. Les habitants de cette ville, les "diffus", étaient des gens qui vivaient hors des règles civiles et urbaines les plus élémentaires, habitant le seul espace privé de la maison et de l'automobile, et concevant comme seuls espaces publics les centres commerciaux, les auto-grills, les stations-services et les gares, détruisant ainsi tout l'espace conçu pour leur vie sociale¹⁰³² ».

¹⁰³² Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, traduit de l'italien par Jérôme Orsoni (première publication en italien en 2002), Editions Babel, 2020, p. 178.

Il importe de dire que le terme employé par Francesco Careri vient de la tradition académique italienne. Le terme « ville diffuse » a été notamment élaboré en Italie sous la désignation *città diffusa*. Le terme apparaît de façon officielle en 1990 grâce à la publication de l'ouvrage *La città diffusa* sous la direction de l'urbaniste Francesco Indovina (Venezia, Quaderno Iuav/DAEST, 1990). Aux années 90 deux groupes de recherche se forment en Italie travaillant sur le concept, un notamment dirigé par Francesco Indovina qui se concentre davantage sur la consistance socio-économique des territoires possédant des qualités d'une « ville diffuse », et un autre dirigé par l'urbaniste Bernardo Secchi qui traite « la transformation des formes physiques du territoire¹⁰³³ ». L'urbaniste Bernardo Secchi est par ailleurs connu pour avoir diffusé le terme en France¹⁰³⁴. Si le terme a été formalisé en 1990, les réflexions sur ce type de territoires urbains en étalement ont été engagées depuis les années 60. Francesco Careri renvoie, par exemple, à l'ouvrage de Bernardo Secchi *Analisi delle strutture territoriali* (Franco Angeli, 1965). Selon Francesco Indovina, la ville diffuse désigne « un territoire qui fonctionne comme une ville, sans toutefois en avoir la forme : dense, intense et continue¹⁰³⁵ ». Le terme apparaît d'abord pour caractériser certains territoires du nord d'Italie, notamment la Vénétie, où les processus d'une urbanisation non-planifiée ont touché les zones rurales en y implantant les logements, les services et les infrastructures. Le concept de la ville diffuse met ainsi en avant une tension entre « la forme urbaine et la condition sociale urbaine¹⁰³⁶ », où la dernière existe davantage dans les morphologies différentes des formes de la ville classique. Toujours selon l'urbaniste Indovina, dans les usages du terme il existe un éparpillement qui s'applique aux différents types de territoires. Le terme « ville diffuse » se veut « être réservé à de vastes territoires qui présentaient non seulement les caractères d'une véritable ville étendue mais qui faisaient aussi à ce titre l'objet d'usages quotidiens¹⁰³⁷ ».

Ainsi, en s'appuyant sur le terme « ville diffuse », Francesco Careri, au début des années 2000 (l'ouvrage étant sorti pour la première fois en Italien en 2002) propose une vision contemporaine de cette ville où, fruit de l'étalement urbain, les grands territoires suburbains se sont formés dont le caractère discontinu et individualisé semble

¹⁰³³ Barattucci, C., « La naissance et la portée de l'expression *città diffusa*. Entretien avec l'urbaniste italien Francesco Indovina », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, mis en ligne le 20 février 2020, accédé via <http://journals.openedition.org/craup/4142>, consulté le 13 juin 2023.

¹⁰³⁴ Charmes, E., « La ville diffuse », Portail Citégo, mis en ligne en octobre 2015, https://www.citego.org/bdf_fiche-document-23_fr.html, consulté le 13 juin 2023.

¹⁰³⁵ Barattucci, C., « La naissance et la portée de l'expression *città diffusa*. Entretien avec l'urbaniste italien Francesco Indovina », *op. cit.*

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ *Ibid.*

définir ce qu'Indovina a désigné comme « condition sociale » qui leur serait spécifique. Selon Careri, la qualité remarquable de ces zones consiste dans l'absence ou la faiblesse de la composante sociale de la vie collective. Il indique les infrastructures et les services comme les seuls lieux de socialisation pour les habitants de cette « ville ». Toutefois, s'il est compliqué de retrouver l'homogénéité de la ville classique dans ces espaces, l'architecte décrit cette ville diffuse comme une entité à part entière qui vit et évolue suivant ses propres dynamiques : « Il ne s'agit donc pas d'une non-ville qu'il faudrait transformer en ville, mais d'une ville parallèle avec ses dynamiques et ses structures propres qui restent encore à comprendre¹⁰³⁸ ». Les transformations qui surviennent dans cette « ville », dans les marges de la ville « officielle » comme les désigne Careri, portent en elles une certaine requalification de l'espace urbain où « nous pouvons observer le devenir d'un organisme vivant qui se transforme en laissant, autour de lui comme à l'intérieur de lui, des parties entières du territoire à l'abandon et plus difficilement contrôlables¹⁰³⁹ ». L'architecte met ainsi l'accent sur le caractère indépendant de cette autre ville qui n'est pas soumise aux logiques habituelles urbaines, mais se développe à son propre gré tout en produisant des résidus de son fonctionnement en forme de vides.

Pour désigner ces zones, le collectif Stalker introduit la notion des « territoires actuels », ou des territoires en devenir qu'il expose dans son manifeste rédigé en 1996. Ainsi, ces zones « forment le négatif de la ville bâtie, les aires interstitielles et marginales, les espaces abandonnés ou en voie de transformation. Ils sont les lieux de la mémoire réprimée et du devenir inconscient des systèmes urbains¹⁰⁴⁰ ». Cependant, ces territoires forment un certain potentiel d'exploration ce que le groupe propose de faire en trois étapes. Leur méthodologie suit trois verbes : « accéder », « traverser », « percevoir le devenir ».

« Accéder » aux territoires actuels entend se rendre attentif à l'inconnu, à ce qui peut se produire dans la rencontre avec l'altérité : « soudain, l'espace assume un sens ; partout, la possibilité d'une découverte, la peur d'une rencontre non-désirée ; le regard se fait pénétrant, l'oreille se met à l'écoute¹⁰⁴¹ ». L'altérité se conçoit ainsi dans sa pluralité – la rencontre peut être « non-désirée », ce qui ne bloque pas toutefois la possibilité d'« accès » au territoire. « Traverser » traduit une façon de connaître ces territoires, en marchant, et d'en déceler les qualités, sans y introduire de changements.

¹⁰³⁸ Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, op. cit., p. 182.

¹⁰³⁹ *Idem*.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 194.

Cette méthode permet ainsi d'en « percevoir le devenir » : comprendre la dynamique existante, être là au moment présent, sans forcément viser à en faire un objet de connaissance.

Un des termes qui surgit de façon récurrente dans la démarche de Stalker et constitue le cœur de leur approche, est la notion et l'action de la traversée : « pénétrer dans les territoires actuels n'acquiert de valeur, ne construit un impact, que dans leur traversée dont ils sont la condition de possibilité, et qui leur donne leur raison d'être¹⁰⁴² ». Ainsi Thierry Davila non seulement circonscrit la démarche du groupe, mais trace aussi un lien réciproque entre l'approche des territoires contemporains des villes et leurs qualités. Le territoire actuel ne se révèle que par le moyen de la marche, de la traversée, mais cette traversée même est appelée par ce même territoire. En revenant sur le manifeste du groupe Stalker, leur approche se définit comme « [u]ne forme de recherche nomade tendue vers la connaissance par la traversée, sans rigidifier, homologuer ou définir l'objet de la recherche pour ne pas entraver son devenir¹⁰⁴³ ». Ce postulat est important dans la compréhension de leur méthodologie de terrain : la traversée telle qu'ils l'expérimentent n'entend pas une transformation radicale (dans le sens d'une transformation physique) du territoire. C'est surtout d'abord sa connaissance par son expérience ce qui permettrait d'en entrevoir le devenir, le comprendre, et non pas le figer dans un cadre stable. J'élaborerai sur la nature de l'expérience stalkerienne au cours de cette partie.

Si je me suis attardée ici sur le terme de la traversée dans la démarche du groupe Stalker, c'est un processus par lequel moi-même je désigne à plusieurs reprises le fait de marcher ensemble, ou qui est également utilisé dans les discours des uns et des autres quand il s'agit des projets de la marche (par exemple, Mathias Poisson utilise ce terme en parlant du projet « Les Promenades Blanches » ou de ses autres expérimentations). Le groupe qui traverse le territoire, les lieux traversés, la traversée collective – ces expressions utilisées à plusieurs reprises ont rendu possible, voire inévitable, le fait d'interroger ce substantif, ou le verbe qui le forme. Pour compléter le travail du sens entamé dans cette partie, une source supplémentaire semble pertinente. Il est question notamment des actes de la journée d'études ayant eu lieu à l'École d'Architecture de Montpellier en octobre 2012 qui s'intitulait *Traverses au Sud, figures de la marche*. Dans le préambule de cet ouvrage, Frédérique Villemur, historienne de l'art et

¹⁰⁴² Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, op. cit., p. 137.

¹⁰⁴³ Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, op.cit., p. 194.

organisatrice de la journée, s'attarde sur l'étymologie du mot « traverse », et, en remontant à son sens latin, relève la signification de « parcourir d'un bord à l'autre¹⁰⁴⁴ », en la complétant avec ce qui se passe entre et en insistant, dans l'optique de la marche, « moins sur l'appartenance au lieu que sur un cheminement ouvert à l'altérité des lieux¹⁰⁴⁵ ». Il faut comprendre l'altérité dont parle l'historienne de l'art en opposition au terme « appartenance » qui entendrait une certaine fixité. Le terme « lieu » est ainsi employé d'abord au singulier et ensuite au pluriel, pour mettre en avant la nature dynamique de l'expérience qui constitue une traverse, ainsi que la diversité des paysages qui peuvent être parcourus et qui impliquent ainsi une manière de s'y mouvoir, mais aussi une façon d'y réfléchir. En s'appuyant sur un nombre de démarches pratiques et artistiques qui ont fait objet de la journée d'études et qui ont engagé la marche pour explorer les paysages et les territoires de la Méditerranée¹⁰⁴⁶, Frédérique Villemur propose une réflexion qui réunit cette notion de traverse et celle de figure qui se forme au contact avec cet entre-deux des bords, dans ce qui se passe et ce qui se transforme :

« Dans le contexte de transformations des villes et des paysages, les marges ou les entre-deux des espaces non isolés engagent la perception de la totalité qui les inclut. La notion de traverse permet d'emprunter de manière buissonnière et distraite sinon radicale ces espaces. En relation avec les usages et les pratiques artistiques nous explorons ici la notion de "traverses" en autant de figures de la marche qui visent à recomposer le paysage, et à déplacer nos représentations de l'espace¹⁰⁴⁷ ».

L'idée d'aller entre les marges interrogée par la définition de traverse, obtient une épaisseur qui peut être quelque fois absente de sa définition proposée par les dictionnaires qui s'attachent à son caractère du chemin le plus court. Il est question de s'attacher surtout à ce qui se passe entre, dans un mouvement qui révèle et relie les espaces. Le terme de la figure de la marche (non sans évoquer l'exposition « Les figures de la marche. Un siècle d'arpenteurs » conçue par Thierry Davila et Maurice Fréchuret¹⁰⁴⁸) employé ici me semble se rapprocher de la question de l'expérience vécue telle que je la traite ici, en renvoyant en premier temps à celle des participants des projets que j'étudie. Mais cette figure ne serait pas isolée et elle se forme seulement en lien avec les manières de sa mise en forme et les façons dont une expérience peut être

¹⁰⁴⁴ Villemur, F., « Préambule », dans *Traverses au sud, figures de la marche*, Montpellier, Editions de l'Espérou, 2014, p. 9.

¹⁰⁴⁵ *Idem*.

¹⁰⁴⁶ Elle évoque notamment les projets des chorégraphes Patrice Barthès et Christine Quoiraud, les expériences marchées du philosophe Bernard Salignon, les recherches menées par l'architecte Johanna Baticle, etc.

¹⁰⁴⁷ Villemur, F., « Préambule », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁴⁸ Exposition, Antibes, Musée Picasso, du 1er juillet 2000 au 14 janvier 2001.

pensée et sollicitée. L'historienne de l'art, dans sa définition de cette expression, évoque de nombreuses manières de l'aborder tout en convoquant autant les processus mêmes engagés par la marche, que les cadres de leur intellectualisation : « Il ne s'agirait pas uniquement de décrypter l'urbain et de lire le paysage au moyen de la marche, mais de penser les figures en tant que démarche, manière de penser, et dis-courir en "allant de-ci, de là" d'un bord à l'autre de nos disciplines et des champs d'exploration¹⁰⁴⁹ ». Ces figures, alors, deviennent à la fois celles des artistes, mais aussi celles des participants ; celles qui interrogent ce qui est en cours d'apparaître, le présent dans son déploiement, à la fois les façons de se mouvoir ensemble, et les façons de comprendre comment nous nous mouvons. Le lien que l'auteure établit entre la traverse, le fait de traverser, et les figures de la marche me semble donner un sens supplémentaire au terme de la traversée que j'employais jusque-là, tout en tenant compte de la différence entre les deux. Enfin, ce qui est également remarqué dans cette préface s'axant sur la question de la traverse, est son aspect temporel, une jonction entre espace, temps et mouvement : « Se déplacer en ayant conscience de se mouvoir, pratiquer performances et dérives tournant le dos à la flânerie, interroge la dimension anthropologique et la valeur heuristique de ces figures de la marche le temps de la traversée¹⁰⁵⁰ ». Il est donc toujours, dans ce cheminement d'un bord à l'autre, un sens primordial qui est donné à ce qui émerge entre, sur la durée de la traversée. La traverse semble donc devenir signifiante en étant traversée. La traversée diffère ainsi d'une simple action de parcourir et prend une épaisseur de l'expérience vécue, ou aussi de l'expérience intellectuelle : le groupe Stalker est une des « figures de la marche » possibles. L'arpenteur de Stalker est une de ces figures multiples qui sillonnent les territoires, qui prennent une position et qui choisissent leur approche. L'association des deux notions – traverse et traversée – semble ainsi être en œuvre d'une manière ou d'une autre dans la totalité des projets que je traite dans cette thèse. Entre le départ et l'arrivée, la complexité de l'expérience vécue par le groupe et avec les autres semble déployer le potentiel de l'« entre-deux » évoqué par Frédérique Villemur, différent d'un projet à l'autre.

Aller d'un bord à l'autre de manière signifiante est un processus qui semble soutenir le travail du groupe Stalker. Leur traversée est un processus d'exploration de multiples relations qui existent et qui se forment au sein des territoires actuels, tout en étant une manière de donner une unicité à ces lieux en en faisant l'expérience. Dans son manifeste, le groupe le formule ainsi :

¹⁰⁴⁹ Villemur, F., « Préambule », *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

« Traverser est pour nous un acte créatif, il signifie créer un système de relations au sein de la juxtaposition chaotique des temps et des espaces qui caractérisent les Territoires Actuels. Traverser signifie composer en un unique parcours cognitif les contradictions criantes qui animent ces lieux à la recherche d'harmonies inouïes¹⁰⁵¹ ».

La traversée stalkerienne n'établit pas de parcours dans le sens d'une carte et d'un tracé, l'accent est mis sur l'émergence d'un parcours cognitif, ce qui signifie la modalité de création d'une continuité au sein des territoires vides par le travail de la perception et de la pensée. Ainsi, cette démarche entend une transformation de posture critique adoptée par rapport au terrain parcouru, ce qui potentiellement change les façons de son expérimentation, un glissement s'opère. Thierry Davila caractérise ce glissement comme « déplacement » :

« Être là, sur un territoire sans coordonnées, dans une zone à l'identité flottante, demande un véritable travail du regard et un réel exercice de mobilité, celui qui consiste à se déplacer sur la surface de la terre, mais aussi celui qui amène à déconstruire le cadre intellectuel, psychique, social, qui articule les conditions de notre expérience, et tout particulièrement notre expérience de la ville et de l'architecture. Il s'agit donc, pour les arpenteurs du laboratoire Stalker, de construire leur propre fluidité en s'abandonnant aux devenirs à l'œuvre dans le territoire, de se déplacer¹⁰⁵² ».

Pour l'historien de l'art, « se déplacer » dans la démarche du groupe déborde les limites d'un déplacement physique – il parle de la « déconstruction » de plusieurs cadres qui devient possible par la « fluidité » qui se développe par une expérience du territoire. Le « devenir » du territoire ne peut pas ainsi être « perçu » que si le sujet (et ici le sujet collectif du groupe Stalker) « se déplace ». Ce qui est intéressant dans la posture de Stalker et ce qui rajoute une dimension supplémentaire par rapport à l'analyse de leur démarche dans le cadre de cette thèse, est le fait d'approcher la notion d'expérience en tant que telle. Elle est surtout abordée comme une expérience intellectuelle, un « déplacement » du cadre d'analyse. Cette déconstruction de l'approche critique et expérimentale se traduit par la considération du territoire en devenir en tant que tel, et enrichit la compréhension de la traversée telle qu'elle est mise en exergue par Stalker dans les zones interstitielles de la ville. Selon Thierry Davila, leur démarche consiste à :

« Ne rien ajouter au territoire, n'y déposer aucun objet fabriqué, ni édifier aucun monument durable, n'en pétrifier aucun moment, telle sera donc la façon dont Stalker, lorsqu'il arpente les terrains vagues, s'abandonne au

¹⁰⁵¹ Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, op.cit., p. 194.

¹⁰⁵² Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, op.cit., p.121

devenir, tente de se glisser dans la fluidité des espaces disponibles et en travail, hors de tout plan d'occupation des sols¹⁰⁵³ ».

Le territoire en devenir tel qu'il émerge dans l'analyse de Thierry Davila, serait celui où aucune modification matérielle de l'espace parcouru ne prend place. Cette démarche est aussi celle de la compréhension de ce devenir – Stalker énonce son intention de donner un sens à ces territoires en les intellectualisant, en en faisant un « unique parcours cognitif ». Ainsi, le devenir du territoire pourra être assuré par toutes ces composantes : traverser en sujet « fluide », ne pas modifier, comprendre. Il s'agit ici d'une prise de position par rapport au terrain choisi qui se traduit dans les façons d'explorer ce terrain. Dans l'optique du rapprochement que je tente de dresser ici avec les projets de mon corpus, il me semble nécessaire de nuancer entre les spécificités de mon corpus et l'objet de recherche du groupe Stalker. Dans la plupart des cas que j'analyse, le projet se déroule dans la ville tout en portant attention à certains de ces lieux, qualités ou dynamiques. Seul le projet « Attention à la marche ! » se déplace sur un territoire élargi urbain. De surcroît, si je pense aux autres projets de mon corpus, la configuration et les composantes expérientielles de projets de Stalker diffèrent des projets de la marche que j'analyse. Chez Stalker, il s'agit des typologies spécifiques des espaces et d'un protocole de leur exploration bien différent dont les intentions et les retombées viennent d'être explicitées. Toutefois, si je reviens à la citation précédente qui résume l'approche du collectif Stalker, il me semble possible de suggérer l'idée d'une certaine attention, sans que le terme soit explicitement employé par le groupe ou dans les textes décrivant leur démarche. L'attention serait portée aux qualités du territoire et résiderait dans la volonté même de ne rien changer, ne rien y ajouter (du moins, dans le sens radical d'intervention). Comme le groupe l'énonce dans leur manifeste, « [c]'est percevoir le langage inconscient de la mutation, interroger sans prétention à la description et identifier. C'est la transcendance actuelle en tant que perception inexorable de signifiés existant dans un continuuel mouvement¹⁰⁵⁴ ». Cette « perception inexorable » semble être convoquée par la spécificité même des territoires que le groupe parcourt et par rapport auxquels il se met dans une position d'une certaine humilité (« interroger sans prétention ») qui semble imposer une impossibilité de maîtrise et de contrôle au vu d'une « mutation » permanente.

Dans les projets de mon corpus, il ne s'agit pas de territoires en devenir tels que le groupe Stalker les a définis. L'expérience qui est proposée par les artistes et vécue sur

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁵⁴ Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, op.cit., p. 195.

la durée de ces projets semble également moins s'appuyer sur leur intellectualisation (dans tous les cas, cela ne figure pas dans les intentions principales des artistes ou commanditaires). Toutefois, certains éléments de la posture du Stalker semblent dialoguer avec un territoire qui peut émerger par une expérience (qui serait comparable à la « perception inexorable » dont parle le groupe dans leur manifeste). Pour approfondir ce parallèle, je continue avec le raisonnement de Thierry Davila qui indique que

« [...] il ne s'agit pas de construire l'architecture du devenir mais plutôt d'appartenir, ne serait-ce que transitoirement et d'une manière éphémère, au devenir à l'œuvre, au pur mouvement. Il s'agit de ne rien ajouter au territoire, si ce n'est une manière de faire et de voir, chemin faisant. Ou encore : ne rien ajouter au territoire permet une insertion plus immédiate et entière dans le devenir¹⁰⁵⁵ ».

Thierry Davila met en avant cette humilité qui semble transparaître dans la posture de Stalker, et propose de traiter une temporalité particulière d'un devenir qui devient possible pour Stalker. Il ne s'agit pas d'un processus durable, mais être là de manière transitoire ou éphémère suffirait pour « s'insérer dans le devenir » du territoire, ou d'y « appartenir ». Il me semble que le processus que j'ai désigné comme celui de l'attention, s'articule avec cette façon éphémère d'appartenir désignée par Thierry Davila comme faisant partie de la démarche de Stalker. Cette appartenance se traduit comme un dialogue entre l'expérience d'un territoire et ce qui en émerge. Si je dois revenir dans la dimension de mon corpus, cette notion d'appartenance est notamment pertinente à discuter au vu de la dimension éphémère de la traversée. Ainsi, ma question est la suivante : Est-il possible d'appartenir au territoire si notre expérience ne dure que quelques heures ? J'ai proposé précédemment une réflexion sur la notion d'appartenance à partir de Kenneth Olwig où j'ai notamment réfléchi à la durée qui semble nécessaire pour que ce processus se développe. Dans cette optique, la question posée par Thierry Davila semble d'autant plus pertinente car elle joue sur la tension entre une temporalité et une possibilité d'appartenir. L'approche du paysage comme une manière de vivre l'espace semble en partie résoudre ce questionnement sur l'appartenance qui peut être éphémère, et la notion de devenir le compléter. Les notions de devenir, d'appartenance, d'expérience, de collectif et de transitoire deviennent entremêlées pour souligner le caractère dynamique du territoire en question, dans l'optique de la démarche de Stalker.

¹⁰⁵⁵ Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, op. cit., p. 127-128.

Si je reviens aux projets étudiés dans cette thèse, j'ai précédemment suggéré que l'appartenance, si tel peut être le cas, est plus susceptible d'émerger comme faisant partie de l'expérience collective de la traversée sur un temps plus long, comme dans le cadre du projet « Attention à la marche ! ». Toutefois, si je reviens au raisonnement de Thierry Davila, il n'y a pas seulement question du territoire, mais aussi celle du devenir. Si je repose ma question précédente, je la reformule ainsi : comment appartenir au devenir ? Et c'est peut-être à ce moment-là que la notion d'appartenance, telle qu'elle est mise en avant par Thierry Davila, peut apparaître dans l'expérience des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk ». Pour étendre encore cette piste, je reviens à la notion de devenir territorial et de la façon dont celui-ci peut être possible dans la durée courte d'une expérience dans le cadre de ces projets. Le devenir stalkerien est employé davantage dans le sens du devenir spatial et signifiant de l'espace. Toutefois, ce devenir ne peut s'expérimenter que par un sujet collectif en mouvement et sous des conditions spécifiques. Une attention et une appartenance deviennent possibles sur la durée de la traversée, et la dynamique entre les deux permet d'en faire apparaître les qualités en proposant en même temps une modalité d'émergence d'un territoire par l'expérience (dans le sens de Thierry Davila).

Le philosophe Gilles Tiberghien dans son ouvrage *Le paysage est une traversée* identifie quelques caractéristiques démarquant l'approche du groupe qui me semblent compléter l'hypothèse sur l'attention que je viens de formuler :

« La tâche que les Stalker se sont assignée, c'est précisément de rendre visible et de distinguer pour ne pas ignorer ou simplement confondre les choses. Distinguer, c'est souligner les limites entre elles, les mettre en évidence pour les transformer, le cas échéant en frontières, en zones intermédiaires qui, sans être des vues de l'esprit, n'existent qu'activées par lui dans la confrontation à l'autre¹⁰⁵⁶ ».

Cette formule proposée par Gilles Tiberghien, permet d'insister sur la qualité de la démarche du groupe qui s'attache à révéler l'état des choses, proposer une vision englobante du territoire, et le faire avec la conviction de la nécessité de l'altérité, de la rencontre avec autrui. Dans la réflexion de Gilles Tiberghien sur les limites il y aurait également une idée qu'a exprimée Frédérique Villemur – aller d'un bord à l'autre non pas pour simplement se déplacer, mais pour éprouver et comprendre l'entre-deux. Cette expérience ne peut se faire que dans la rencontre de l'altérité. Dans ce cas concret, je souhaite m'attarder sur les façons dont la question de l'altérité est soulevée en ce qui concerne la traversée du territoire dans la démarche du groupe Stalker et à travers la

¹⁰⁵⁶ Tiberghien, G., *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2021, p. 50.

démarche de Bruit du Frigo, puisqu'il me semble que les rapprochements existent entre ces deux approches.

Je remonte à la méthode d'expérimentation du groupe Stalker où il était question de traiter l'action de traverser comme une possibilité de composer le territoire disparate et contradictoire en « un unique parcours cognitif » (cf. plus haut). Le collectif précise les façons dont il propose de se déplacer dans les « territoires actuels » :

« Pour reconnaître une géographie à l'intérieur du chaos supposé, on peut dès lors essayer d'entrer en relation avec elle en utilisant la forme esthétique du parcours erratique. Ce que l'on découvre, c'est un système complexe d'espaces publics qu'il est possible de traverser sans solution de continuité¹⁰⁵⁷ ».

Il s'agit ici de faire une différenciation entre la possibilité de parcourir le territoire sans nécessité d'y établir une continuité (spatiale) et une unité qui est proposée par cette même traversée (ce que le groupe Stalker appelle unité cognitive). C'est également à travers ce passage que s'entrevoit une différence d'approches avec celle de Bruit du Frigo. En ce qui a été exposé plus haut dans cette partie, une continuité spatiale est la qualité, comme nous l'avons vu, recherchée dans le territoire périurbain bordelais, il est question du tracé qui est enregistré dans les cartes. Si l'arpentage sert en premier lieu à faire un constat et à apercevoir les processus en cours sur un territoire, son devenir, d'autres dimensions entrent en jeu. Le tracé se pratique et s'épaissit avec les agencements (parcours proposés), les temporalités de présence, les aménagements minimaux du territoire (les refuges), les actions répétitives (randonnées, projets). Ainsi, nous attestons ici de la différence entre les intentions de départ avec la similitude de méthode (qui reste celle de la traversée, de la marche). Toutefois, le territoire en tant que projet n'est pas revendiqué par le collectif Bruit du Frigo – il n'y aurait pas d'intention de figer un certain territoire. Si le terme du territoire est utilisé, c'est pour se référer au territoire périurbain mais pas pour indiquer une volonté de s'impliquer dans un projet de territoire (par rapport à ce qui est revendiqué par Bordeaux Métropole, par exemple). Avec cette perspective, les approches de Stalker et de Bruit du Frigo au territoire divergent, sans pour autant être radicalement opposées.

Un autre point de méthode du groupe Stalker me semble soutenir l'importance attachée à l'aspect collectif de l'exploration du territoire, ce qui permet de revenir à la question de l'altérité soulevée précédemment, et qui participerait à la production du territoire :

¹⁰⁵⁷ Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, op.cit., p. 183.

« [...] la marche, le déplacement, est, pour Stalker, une œuvre collective réalisée par un sujet multiple, par une multiplicité qui s'expose à un événement lui aussi pluriel, celui constitué par un espace dont la disponibilité l'ouvre à quantité d'avenirs possibles. Mais comment un sujet collectif peut-il circuler dans une multiplicité, dans un territoire disponible et ouvert, dans un espace fluide à l'identité non fixée, sans figer le devenir de ce qu'il traverse, sans le réifier ? Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir ? Et comment faire pour qu'arpenter les devenirs ne soit pas un moyen de les contrôler, de les maîtriser ?¹⁰⁵⁸ »

Dans cette posture, la question de l'altérité peut être étudiée à deux niveaux. C'est d'abord ceux et celles qui parcourent les territoires en devenir – le groupe Stalker, parfois accompagné d'autres personnes, les participants de la traversée, le « sujet multiple ». Ce sujet, à son tour, rencontre autrui - les autres personnes et l'espace en devenir qui se dévoile au cours de la traversée. L'historien de l'art parle d'un espace disponible qui accueille une multiplicité. La question posée par Davila est à la fois simple et complexe : « Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir ? », et plus profondément, comment faire qu'un devenir reste un devenir dans la durée de la présence d'un « sujet multiple » ? Puisque le devenir dans le sens attribué ici semble non seulement désigner un avenir possible, mais aussi une transformation au présent qui inclut cette multiplicité dont il est question. Le questionnement que Thierry Davila propose ici interroge une possible tension entre le territoire en devenir et le « sujet ». Nous avons vu précédemment dans cette partie les visées esthétiques de la démarche du groupe Stalker qui se traduisent dans leurs manières de produire le territoire, et qui reviennent à une confrontation entre expérimentation du territoire et son appropriation. Il est important de prélever de cette citation que l'historien de l'art attribue au Stalker la volonté d'étudier les territoires en devenir, et ne pas basculer dans une posture où il sera question d'objectifier, de soumettre l'espace parcouru. La seule transformation possible pour le groupe Stalker est celle permise par l'expérience de la traversée, sans avoir une prise sur le territoire. Lors de la conférence consacrée aux projets des Sentiers Métropolitains au Pavillon de l'Arsenal en octobre 2020¹⁰⁵⁹, l'architecte Nicolas Tixier s'est exprimé sur les finalités de ces dispositifs en relation aux territoires où ils s'inscrivent. Il a parlé de la discrétion qu'il est nécessaire d'exercer dans ces démarches, et a évoqué plus fondamentalement les façons d'habiter ces territoires arpentés. Cette remarque semble rejoindre le questionnement proposé ici sur la nécessité de ne pas

¹⁰⁵⁸ Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, op.cit., p. 120.

¹⁰⁵⁹ Conférence « Marcher, inscrire et habiter les Sentiers Métropolitains », Pavillon de l'Arsenal, le 9 octobre 2020.

« contrôler » les territoires en devenir. Plus largement, cela permet d'entrevoir les rapprochements qui existent non seulement dans la réflexion sur les manières d'arpenter les territoires à travers un nombre de dispositifs artistiques ou territoriaux, mais aussi dans les façons mêmes de les arpenter.

Je reviens à la question posée par Thierry Davila qui me semble avoir une portée pertinente dans le cadre de cette thèse et sa problématique - « Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir ? ». Elle touche fondamentalement à la manière commune et partagée d'avoir une expérience du territoire – une question qui transparaît dans tous les projets du corpus de ma thèse. C'est aussi une question qui peut être reliée à celle que je me suis simplement posée en début de cette thèse – « Comment marchons-nous ensemble ? » qui s'étend de manière suivante : la présence collective avec un protocole chorégraphique, est-elle susceptible d'introduire un changement, aussi temporaire soit-il, et quelle serait la nature de ce changement ? Les analyses des projets qui précédaient apportaient à travers plusieurs dimensions des réponses à cette question, que ce soit du point de vue de l'expérience vécue, des intentions des commanditaires et des artistes, ou de l'inscription du projet dans l'espace traversé. Les éléments de réponses qui ont été jusque-là apportés pointent à la nature dynamique et évolutive d'une présence de plusieurs personnes en mouvement, dans un espace et un temps qui sont eux-mêmes hétérogènes. Si je ne travaille pas sur la notion du « territoire en devenir » telle qu'elle est entendue par le collectif Stalker, il y aurait ici une indication quant aux façons dont une traversée collective, une expérience collective et le territoire parcouru peuvent s'imbriquer pour amener à l'émergence d'un territoire qui serait uniquement possible dans la situation de cette traversée. Dans le cas de tous les projets de mon corpus il ne s'agit pas d'un espace figé et non-changeable, mais d'un espace possédant des qualités variables, des relations multiples, susceptible de l'imprévisible, d'où la nécessité de traiter l'inscription des projets de marche collective dans l'espace traversé par la notion de la situation. La présence discrète ou plus perceptible du groupe marchant ne cherche pas à transformer physiquement cet espace le temps de la traversée. J'y ai associé une idée du devenir par l'expérience qui en est faite (dans le sens du devenir territorial de Vinciane Despret), une expérience située et ainsi toujours renouvelée, une expérience du parage gravitaire et l'absence de prise sur l'espace. « Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir ? » n'est pas un aboutissement, mais au moins un énoncé fort qui semble compléter de manière pertinente et percutante la réflexion sur les manières de marcher ensemble. De surcroît, au vu des projets de mon corpus, ce questionnement peut également inclure les acteurs de ces projets (les artistes, les commanditaires) et les

manières de configurer, d'envisager et de considérer la portée politique et territoriale de ces projets, qui, quant à elles, contribueraient à ce devenir possible. « S'insérer à plusieurs dans un devenir » est une interrogation qui ne donne pas de solution affirmative, mais met plutôt en garde et en état de bienveillance et attention au territoire produit, quelle que soit sa temporalité.

Pour appuyer la dynamique toujours réciproque entre le territoire et ce que son expérience collective peut en révéler, ou comment cette présence collective peut produire un territoire, Thierry Davila utilise le terme d'invention :

« Les territoires actuels sont inventés : ils sont exhumés et créés, dans un même mouvement, dans la foulée. C'est en ce sens que traverser ces espaces aboutit aussi à les produire : il n'y a pas de regard à l'état sauvage qui permette de les saisir à nu, mais une intrication du donné et du projeté, du donné et du plaqué, du déjà là et du fabriqué, de la découverte et de la production, et par conséquent de la traversée des territoires actuels et de leur création. La traversée est invention¹⁰⁶⁰ ».

Avec Thierry Davila, il faut comprendre de la démarche du groupe Stalker qu'il s'agit d'une analyse attentive des territoires qui se fait en même temps que ces territoires sont traversés et vécus. Gilles Tiberghien parlait du fait de distinguer, et Thierry Davila d'un regard attentif. Il y a une prise de position qui se traduit par une action duelle : « s'abandonner à la vitesse du devenir¹⁰⁶¹ » et en même temps le comprendre. L'invention dont parle Thierry Davila est ainsi : porter une attention à un espace en devenir et en même temps en saisir le sens et la direction. Ce devenir est aussi collectif - Thierry Davila met l'accent sur la conjugaison qui existe entre le fait de marcher sur le territoire et le faire de façon collective, ce qui permettrait le processus d'appartenance :

« C'est en ce sens, aussi, que marcher permet d'expérimenter le réel, d'en faire l'expérience et de le soumettre aussi à l'expérience, celle du regard d'une multiplicité au travail, en déplacement, qui s'expose à une autre multiplicité, à un espace de possibles et qui, de ce fait, lui appartient, d'une certaine manière, et l'excède, le traverse et le déborde, le saisit et le déterritorialise¹⁰⁶² ».

L'idée de l'altérité est ainsi fortement présente dans la réflexion sur les territoires en devenir et la considération d'une présence collective dans ceux-ci. Il y a une rencontre qui se passe entre les deux qui entendent une certaine transformation réciproque. Le sujet collectif stalkerien n'est pas indifférent au territoire qu'il traverse, il

¹⁰⁶⁰ Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, *op.cit.*, p. 138.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 138.

l'étudie au même titre qu'il le produit (par l'agencement de la pensée, par l'analyse et par sa présence). C'est peut-être dans ce sens-là que Thierry Davila dit que le sujet stalkerien « déterritorialise » l'espace traversé – notamment dans l'optique de l'invention mentionnée plus haut. Tout en étant présent et attentif au territoire en devenir, il doit « élaborer la propre situation de l'arpenteur¹⁰⁶³ ». Il n'y a pas de fusion, c'est bien sur cela que l'historien de l'art insiste – il faut « être là » mais distinguer en même temps (il y a les intentions d'être là), et l'appartenance dont parle l'historien de l'art va donc s'inscrire dans ce double mouvement.

Si la démarche du groupe Stalker n'est pas explicitement revendiquée comme référence par les artistes et collectifs dont il est question dans mon corpus, sa manière de traiter la question du territoire semble avoir des parallèles avec les projets en question. Au fur et à mesure de cette partie, j'ai proposé des rapprochements soit avec les approches des uns et des autres, soit avec l'idée du territoire (ou des territoires, comme en fonction des projets, il n'est pas question des mêmes territoires, même à l'intérieur d'un seul et même projet) qui transparait à travers les projets. Si le sujet multiple dont il est question chez Stalker n'est pas identique au groupe qui marche dans le cadre d'un projet chorégraphique ou artistique (du moins, il y a une différence dans le protocole de la traversée et dans la constitution du groupe), la portée de sa présence dans l'espace traversé trouve un écho avec ces autres démarches. Être là de manière située, en mouvement, rester attentif à l'espace, s'ouvrir à la rencontre, construire une relation sont autant de points communs qui non seulement circonscrivent les postures des uns et des autres, mais présupposent une émergence d'un territoire mouvant, flexible, variable et soumis aux seuls aléas de son expérience.

7.2.4. Quel(s) territoire(s) dans « Attention à la marche ! » ?

L'approche du territoire dans le projet « Attention à la marche ! » semble embrasser les perspectives esquissées dans le cas de projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » en ce qui concerne son aspect expérientiel, gravitaire et relationnel, tout en se démarquant de ceux-ci en termes des temporalités et des échelles. Pour comprendre de quel territoire il est question dans « Attention à la marche ! » je vais tout d'abord récapituler certains points évoqués précédemment soit concernant la définition de ce terme, soit concernant les éléments de réflexion pertinents à son déploiement.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 139.

Ainsi, je reviens sur l'une des définitions du territoire où celui-ci se formerait par le biais d'une expérience de la traversée qui permet de territorialiser l'espace parcouru, d'en révéler les dynamiques et d'y établir des relations (j'ai approché cette définition à partir des champs disciplinaires variés, tels que la philosophie, l'architecture ou l'histoire de l'art – notamment avec la démarche du groupe Stalker). Ces relations, quoiqu'avec une moindre intensité qu'en ville (la densité du périurbain est plus diffuse que celle de la ville ; du moins, tel a été le cas dans le cadre du projet « Attention à la marche ! »), feront partie des rapports hétérogènes sur le plan spatial et temporel avec les autres que le groupe rencontre sur son chemin, avec qui il entre ou non en conflit d'usage, pour qui il soulève une curiosité, un intérêt, une gêne ou une indifférence. En marchant dans les zones périurbaines de Bordeaux, les participants d'« Attention à la marche ! » sont moins susceptibles de perturber ou de réagencer les manières de se retrouver avec d'autres personnes dans le même espace (sauf en marchant sur les autoroutes), en adoucissant ainsi l'hypothèse du conflit ou du moins de renégociation d'espace qui a été discutée dans le cadre des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk ». En revanche, c'est surtout l'inscription du projet « Attention à la marche ! » dans la continuité d'actions et de projets qui existent sur le périurbain bordelais qui permet de traiter la question du territoire à grande échelle et ce, au-delà de ce projet concret.

Au fur et à mesure de ce chapitre, j'ai mis en avant certaines pistes selon lesquelles le passage du paysage au territoire (en fonction des approches de la notion de paysage) peut être davantage identifié dans le projet « Attention à la marche ! ». Notamment, j'ai soutenu ce point de vue avec la notion d'appartenance du géographe Kenneth Olwig, ainsi qu'avec la dimension territoriale du paysage telle qu'elle est traitée par le philosophe Jean-Marc Besse et l'architecte Théa Manola. Tout en retenant ces pistes, je souhaite dorénavant revenir sur certaines autres manières de traiter le paysage que j'ai explicitées dans le chapitre II. Pour rappel, j'ai identifié trois grandes approches de la notion de paysage dans « Attention à la marche ! » qui permettraient en même temps d'envisager un lien possible entre le paysage et le territoire.

La première approche du paysage était celle de l'expérience vécue et située en mouvement et en relation avec les espaces traversés et avec les autres. Dans ce sens-là, et si je reviens aux postulats exprimés au début de ce chapitre, la question du territoire est intimement liée aux manières de se mouvoir dans l'espace, de s'imprégner de celui-ci et d'être en dialogue constant avec lui. Le territoire dans ce cas-là s'appuierait sur l'expérience paysagère mais différerait également de celle-ci. L'expérience du paysage

peut devenir celle du territoire où le premier se transforme en « lieu d'habitation » (pour reprendre les mots de Jean-Marc Besse), et où la présence du sujet attesterait d'une attention particulière sur une durée. J'ai ainsi mis en avant l'hypothèse que le projet « Attention à la marche ! » serait susceptible de proposer une telle durée qui se conjuguerait à une présence où le sujet peut rendre l'espace « "propre" à soi » (pour revenir à Vinciane Despret), sans se l'approprier, mais dans un devenir territorial, toujours renouvelé. L'expérience complexe qui est vécue par les participants du projet « Attention à la marche ! » permettrait de développer une présence territoriale avec l'espace, le sujet en mouvement ayant un rapport vivant et réciproque avec ce qu'il traverse. La dimension territoriale serait accentuée dans ce cas concret par la taille du groupe et la durée de sa présence dans l'espace traversé qui est assez longue par rapport aux deux autres projets analysés, et soutenue par les volontés respectives des artistes et des commanditaires.

La deuxième approche du paysage considérerait celui-ci comme un territoire fabriqué, suivant la définition qui a été émise par Jean-Marc Besse. Dans cette optique, le projet « Attention à la marche ! » mérite d'être remis dans son contexte et étudié comme faisant partie de toute une succession de démarches et de développements qui amènent cette définition. La vision du paysage par des acteurs différents du périurbain bordelais joue un rôle primordial dans cette hypothèse. De ce fait-là, je souhaite revenir à la réflexion que j'ai menée précédemment sur la question du commun, ainsi que sur les discours respectifs qui entourent soit le projet « Attention à la marche ! », soit plus globalement le territoire périurbain bordelais.

Quand j'ai analysé le cadre et le contexte du projet « Attention à la marche ! », je me suis basée sur le discours de la métropole de Bordeaux d'où j'ai tiré la notion de paysage métropolitain. Par exemple, l'appel à projets pour le festival « Été Métropolitain » en 2017 mettait un accent fort sur tous les paysages de la métropole, y compris ceux qui, autrement, ne présenteraient pas d'intérêt (selon les commanditaires). Clotilde Pascaud, la commanditaire d'« Attention à la marche ! » m'a également indiqué que son intention a été de faire expérimenter aux participants du projet les paysages variés de la métropole, ce qui contribuerait potentiellement à l'image de la métropole. C'est ainsi que j'ai émis l'hypothèse selon laquelle le paysage serait susceptible d'avoir une portée politique non seulement en termes d'expérience qui peut en être faite, mais aussi saisi comme l'instrument d'une construction métropolitaine. Le paysage serait ici de l'ordre d'une représentation, d'une image véhiculée ce qui le met dans la dimension d'une pratique culturelle à l'échelle de la métropole, ce qui, à son tour, peut agir comme

un levier ou du moins contribuer à la fabrique du territoire bordelais périurbain. Ainsi, comme je l'ai indiqué auparavant, l'idée du paysage comme territoire en train d'être fabriqué se croise avec celle du paysage comme pratique culturelle, et ainsi mérite d'être nuancée. Je souhaite traiter la question du territoire à partir de cette dernière définition du paysage comme pratique culturelle en m'appuyant sur un projet globalisant dans le cadre duquel s'inscrit le projet « Attention à la marche ! » et par extension, le Sentier des Terres Communes dont il a repris quelques trajets.

7.2.5. Les Sentiers Métropolitains – penser le territoire par le paysage

Le projet « Attention à la marche ! » et plus globalement le cadre et la continuité dans lesquels il s'inscrit convoquent une réflexion élargie sur le territoire. Je souhaite aborder ce projet à partir d'un dispositif qui chapote un nombre de sentiers, autant en France qu'à l'international, et dont le Sentier des Terres Communes fait partie depuis 2019. Il s'agit de l'association Les Sentiers Métropolitains et du dispositif homonyme. Dans ce qui suivra, j'introduirai ce dispositif et m'attarderai sur ses enjeux, et également sur quelques-unes de ses limites. Il ne s'agira toutefois pas d'analyser tous les projets en cours dans le cadre de ce dispositif, mais d'en saisir l'essentiel et de mettre en avant les rapprochements et les différences avec le Sentier des Terres Communes et le projet « Attention à la marche ! ».

Le catalogue de l'exposition « L'Art des Sentiers Métropolitains » qui a eu lieu à Paris durant l'été 2020 décrit les sentiers comme « des aménagements urbains qui permettent l'émergence de nouveaux liens, de nouveaux usages et de nouvelles histoires¹⁰⁶⁴ ». L'urbaniste Paul-Hervé Lavessière et l'éditeur Baptiste Lanaspèze ont fondé l'association des sentiers métropolitains pour formaliser ce concept et pour proposer un cadre commun aux certaines démarches privées qui étaient en cours ou qui émergeaient à ce moment-là. Si le dispositif apparaît officiellement en 2014, il est précédé par la création du sentier de la métropole marseillaise, GR2013, développé pour l'occasion de Marseille Capitale Européenne de la Culture 2013. Ces sentiers formalisent un nombre de questionnements qui entourent les grandes métropoles, françaises ou internationales, et pointent les problématiques communes à travers celles-ci. Le terme de territoire est omniprésent dans les discours sur le dispositif des Sentiers Métropolitains, et la marche est convoquée dans ce sens-là comme une manière de vivre

¹⁰⁶⁴ *L'Art des Sentiers Métropolitains*, catalogue de l'exposition, Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2020, texte écrit par l'Agence des Sentiers Métropolitains, p. 5.

et de parcourir le territoire, mais aussi comme un outil de sa transformation, valorisation ou réaménagement. Ce qui a été suggéré par les créateurs du dispositif dès le départ partait d'un constat : il existe un territoire méconnu dans l'espace des grandes métropoles. Comment pouvons-nous l'appréhender, le parcourir, en transformer l'image et la perception ? Baptiste Lanaspèze et l'architecte Alexandre Field ont publié une tribune dans le journal *Libération* en 2016 qui s'intitule « Marcher pour changer notre regard sur les territoires ». La marche semble être amenée au rang d'un outil territorial et politique, tandis que le territoire s'écarte de sa définition administrative et réglementaire. Les espaces de la métropole inviteraient à une exploration qui à son tour proposerait une structuration susceptible de faire émerger un territoire : « Il ne s'agit pas tant d'inventer un territoire administratif, que de découvrir le nouveau territoire que l'on se propose d'administrer¹⁰⁶⁵ ». La marche et l'arpentage que les auteurs mettent en avant sont considérés comme un outil valable pour une pensée territoriale, sans que le territoire soit consigné aux seuls buts de gestion et de contrôle. Les auteurs semblent faire une dichotomie entre deux termes venant de la même racine : « territoire administratif » - « territoire que l'on se propose d'administrer », d'où semblent apparaître deux conceptions d'un seul et même territoire (dans le sens réglementaire et dans le sens d'un processus de fabrication).

Les auteurs de l'article déplorent l'état des choses actuel car, selon eux, les grands territoires des métropoles manquent d'attention en l'absence d'une approche partagée et commune qui prendrait en compte la complexité de ces territoires, leurs usages, les pratiques qui s'y développent et ceux qui y vivent : « Un projet métropolitain qui ne se serait pas donné le temps et la peine d'une exploration approfondie, partagée avec la société, risque soit d'être un coup d'épée dans l'eau, soit - pire encore - d'ajouter de nouvelles violences à des territoires déjà meurtris¹⁰⁶⁶ ». Une scission est ainsi sous-entendue entre l'approche au territoire que le dispositif des sentiers serait capable de proposer et une vision territoriale classique (sans que toutefois les acteurs concrets soit nommés ou les actions menées critiquées). L'intention exprimée dans le discours est d'apporter une différence, ainsi Baptiste Lanaspèze et Alexandre Field revendiquent la dimension expérientielle du territoire qui se traduit non seulement dans sa dimension narrative, mais surtout dans sa dimension vécue et relationnelle entre ceux qui l'expérimentent et l'espace : « Fréquenter un territoire à

¹⁰⁶⁵ Field, A., Lanaspèze, B., « Marcher pour changer notre regard sur les territoires », mis en ligne le 2 juin 2016, accédé via https://www.liberation.fr/debats/2016/06/02/marcher-pour-changer-notre-regard-sur-les-territoires_1456882, consulté le 15 décembre 2022.

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*

piéd, c'est découvrir et collecter les grandes histoires qui ont construit un territoire - mais de façon encore plus cruciale, c'est entrer en relation intime avec les lieux, nouer un pacte avec la terre où l'on vit¹⁰⁶⁷ ». Ainsi, à une revendication des territoires métropolitains s'ajoute une conviction dans la nécessité de leur expérience, qui ne peut se faire autrement que par leur arpentage. De surcroît, la marche obtient une importance au-delà de sa composante expérientielle, notamment comme un outil susceptible d'initier un projet de territoire. Dans cette optique, les deux auteurs introduisent le terme de culture métropolitaine et en donnent une définition. Je reviens ainsi sur ce terme qui a été énoncé en vue de l'analyse proposée par Yvan Detraz des outils utilisés par Bordeaux Métropole dans le but de créer une identité territoriale. Selon Baptiste Lanaspèze et Alexandre Field, la culture métropolitaine se constitue de trois volets. C'est premièrement l'arpentage du territoire métropolitain, son exploration marchée qui permet sa « connaissance fine¹⁰⁶⁸ ». Le deuxième aboutissement de la culture métropolitaine est lié à cette pratique et résulte dans une compréhension de l'épaisseur du territoire du point de vue historique, sociologique, naturel et à des échelles différentes. Le positionnement des auteurs relève d'une approche horizontale au territoire et souligne la nécessité d'un dialogue réciproque avec ces grandes aires qui possèdent leurs qualités, leurs dynamiques, leurs spatialités et leurs acteurs, autant les personnes que la nature : « Un territoire envisagé non comme un objet qu'on domine, mais comme un milieu avec lequel nous nous construisons nous-mêmes¹⁰⁶⁹ ». Le « avec » met l'accent sur une manière attentive de parcourir le territoire et d'établir un rapport avec lui. Finalement, la culture métropolitaine entend une connaissance des dynamiques d'autres métropoles, pour pouvoir comprendre le caractère à la fois particulier et commun de chacun des territoires explorés.

Dans la tribune citée le terme de paysage n'est pas explicitement revendiqué. Les auteurs parlent des façons de considérer le périphéries des villes (notamment de la métropole Aix-Marseille-Provence), en utilisant plutôt le terme nature : « Comment faire métropole avec la nature ?¹⁰⁷⁰ » ou alors « interaction ville-nature », pour en déceler la portée en termes de la construction territoriale. Toutefois, les auteurs que je vais citer dans la suite de cette partie, quant à eux, réfléchissent au rôle structurant du paysage comme ayant un potentiel de produire et structurer un territoire dans le cadre du dispositif des Sentier Métropolitains. Dans le raisonnement qui suivra, je proposerai des

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*

analyses assez contrastées de la considération et la portée du paysage dans le cadre du dispositif des sentiers, notamment en prenant comme exemple le GR2013 à Marseille. Sans vouloir porter préjudice à ce dispositif ces analyses sont convoquées dans le cadre de la recherche, afin de comparer les postures sur la question du paysage et son lien avec la question du territoire pour comprendre la spécificité du rôle de paysage dans le cadre du projet spécifiquement étudié dans cette thèse.

Denis Delbaere définit une des intentions principales du dispositif des Sentiers Métropolitains comme la volonté d'une « [...] construction du paysage métropolitain par le regard et par la marche¹⁰⁷¹ ». Son analyse se concentre particulièrement sur le GR2013 à Marseille. Le paysagiste prend une position assez critique par rapport au rôle du paysage et aux façons dont le sentier métropolitain s'appuie sur celui-ci pour porter une ambition structurante et territoriale. Ayant lui-même parcouru le GR2013, il constate l'éventuelle volonté de ses concepteurs de porter un regard sans filtre sur l'ordinaire de la métropole : « Le nouveau regard que les marcheurs marseillais ont voulu construire sur la métropole n'a rien occulté de la réalité matérielle du paysage métropolitain contemporain¹⁰⁷² ». Le terme de paysage métropolitain revient pour souligner une considération bien spécifique politique derrière la question du paysage. Une appellation à part entière semble faire partie du vocabulaire qui entoure quelques démarches identiques. J'ai souligné précédemment que dans les documents publicitaires et dans les discours officiels sur le projet « Attention à la marche ! » et plus généralement sur le périurbain bordelais le terme de paysage métropolitain est assez souvent employé. Il pose un questionnement double sur la valeur structurelle du paysage pour un territoire. J'ai suggéré que le terme de paysage métropolitain renverrait à une approche du paysage comme pratique culturelle, à la formation d'une certaine image des paysages constituant le territoire, tout en étant croisé avec une approche du paysage comme territoire en train d'être fabriqué. Employé dans le premier sens, ce terme sous-entendrait également les processus d'appropriation de ce même paysage par ses différents acteurs, que ce soit en termes d'image ou d'appropriation physique, ce qui amènerait potentiellement à l'exclusion de certains usages, usagers ou pratiques et dans ce sens-là résonnerait avec le terme de la culture métropolitaine (dans le sens où celle-ci réfute la considération du territoire « qu'on domine », or, certaines pratiques peuvent notamment relever d'une domination).

¹⁰⁷¹ Delbaere, D., « Les sentiers métropolitains : quand la carte fait le projet. A propos du GR2013 », dans *Carnets du paysage*, N° 39, ENSP Versailles/Actes Sud, 2021, p. 122.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 123.

Pour continuer avec cette piste, je reviens au texte de Denis Delbaere sur le GR2013. Le chercheur adopte un point de vue assez tranchant sur la portée structurante du sentier. Selon ses observations, ce sentier devient plus signifiant en termes de son agenda urbain et territorial là où il croise les trames vertes ou urbaines existantes. Denis Delbaere évoque ces passages et ces croisements comme étant une potentialité qui pourrait donner de la valeur structurelle au sentier. Il constate ainsi un écart entre les intentions affichées par les concepteurs et son impact territorial. Il attribue cette scission en grande partie au discours qui porte le projet :

« Le sentier métropolitain résout ainsi radicalement la quadrature du cercle dans lequel l'urbanisme contemporain est enfermé, en faisant de la marche et surtout de sa publicité le cadre même de sa mise en œuvre par un procédé démocratique, parce que léger, souple et temporaire jusqu'à l'inconsistance. Les sentiers métropolitains inventent le très grand projet de territoire qui ne dérange personne¹⁰⁷³ ».

S'il y a question d'analyser les retombées de la pratique de la marche sur le sentier GR2013 pour évaluer sa portée territoriale à laquelle je n'ai pas accès et en vue d'un objet d'études différent, c'est surtout la question du discours qui m'intéresse dans l'approche de Denis Delbaere. En effet, et c'est quelque chose que j'ai pu constater en citant la tribune de *Libération*, le langage utilisé pour parler des intentions derrière le projet est fortement imprégné de termes et de mots forts. C'est ce que remarque Denis Delbaere en posant l'hypothèse que le langage peut remplacer la réalité, en s'appuyant sur le terme de performativité. Le discours produirait une image forte qui porterait les intentions jusqu'au point de les remplacer. C'est un regard critique sur le dispositif, du point de vue de ses retombées réelles. Du point de vue de l'image qui est renvoyée – n'y aurait-il pas de prise sur le paysage, son instrumentalisation à travers le discours et la façon dont il est représenté ? Denis Delbaere évoque une différence entre ce que le marcheur perçoit de l'espace parcouru en réalité et les photographies du projet qui existent¹⁰⁷⁴. Il y aurait une certaine poétisation de l'ordinaire qui peut prendre de l'ampleur. En proposant une pratique de la marche, le dispositif se retrouve parfois à presque indiquer comment marcher, où marcher, où regarder. Si je reviens au contenu de l'appel à projets du festival « Été Métropolitain » à Bordeaux, par exemple, d'après les énoncés, le paysage est ramené au rang d'un projet territorial dont la portée est ainsi estimée comme étant fondatrice pour la structuration et les dynamiques territoriales.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁷⁴ Frédérique Mocquet, docteure en architecture, a notamment travaillé sur le projet Observatoire photographique du paysage initié par Geoffroy Mathieu et Bertrand Stofleth, traité, entre autres, dans son article « Regards artistiques sur l'observation photographique » (*Projets de paysage*, N° 15, <https://journals.openedition.org/paysage/7186>).

Revenons à ces mots : « un projet de territoire », « un outil de développement local durable », « la cohésion territoriale, amélioration du lien social et la création d'une "identité métropolitaine"¹⁰⁷⁵ ». Si je n'entreprends pas de donner un jugement à ce qui se développe effectivement sur le plan du territoire à Bordeaux, en ayant fait le choix d'un autre objet d'étude, le discours cité attache une importance majeure au paysage, façonnant ainsi son image, ce qui peut suggérer les processus de son appropriation par les acteurs institutionnels, du moins, à travers les discours. A l'opposé, il y a les intentions différentes d'autres acteurs du territoire. Par exemple, l'association Bruit du Frigo n'aurait pas comme l'intention de populariser le paysage, parce que cela peut amener à son épuisement, effacement. Toutefois, la fréquentation du Sentier des Terres Communes pourrait potentiellement y amener. Il serait dans ce cas-là question d'une instrumentalisation non-voulue du paysage.

Un point de vue différent sur le GR2013 est exprimé par Sylvie Salles, architecte. Elle réfléchit sur la considération du paysage sur le GR2013 à travers deux versants : paysage vernaculaire et paysage politique¹⁰⁷⁶. Selon elle, les deux doivent être considérés simultanément. D'une part, le sentier GR2013 sollicite une vision de paysage où celui-ci « renvoie à la définition relationnelle, sensible et symbolique des sociétés à leurs environnements¹⁰⁷⁷ ». D'autre part, le croisement se fait avec la dimension politique du paysage – celui pensé par les aménageurs, urbanistes, communes, institutions. Cela produit une entité complexe qui, dans les mots de la chercheuse, ouvre un horizon politique commun pour la métropole de Marseille. Je souhaite me pencher sur ces acceptations du paysage afin de comprendre comment la question du territoire est abordée dans ce glissement qui s'opère. Sylvie Salles insiste sur la nature duelle du croisement entre le paysage vernaculaire et le paysage politique :

« La dimension collective et culturelle de la création et de l'animation du GR2013 est une forme d'organisation d'un vécu commun, qui s'attache à des territoires réunis dans une métropole institutionnelle, dont la création avait été actée dès janvier 2014. De fait, ce monde commun, autour des projets accueillis sur le GR2013, n'est jamais réellement dissociable d'une mise en commun en quête d'un récit collectif autour d'un paysage métropolitain vu comme un objet politique fédérateur¹⁰⁷⁸ ».

¹⁰⁷⁵ Appel à projets pour le festival « Été Métropolitain 2017 », *op. cit.*

¹⁰⁷⁶ Sylvie Salles s'appuie sur le terme de paysage vernaculaire tel qu'il est défini par John Brinckerhoff Jackson dans son ouvrage *A la découverte du paysage vernaculaire* (Arles, Actes Sud, 2003, première publication en anglais en 1984).

¹⁰⁷⁷ Salles, S., « Quand le paysage ouvre un horizon politique : Aix-Marseille-Provence métropole et le sentier métropolitain GR2013 », dans *Projets de paysage*, N° 24, 2021, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/20430>, consulté le 20 octobre 2022.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

L'architecte met en avant la notion de « monde commun » qui se compose du projet du sentier GR2013 et des intentions métropolitaines où le paysage obtient un rôle d'un « objet politique fédérateur ». Les deux ne sont pas pensés par Sylvie Salles comme complètement opposés, toutefois, à partir de cette convergence, il serait question de possibles « controverses paysagères » évoquées par Catherine Grout et Monique Toublanc, et notamment de l'instrumentalisation du paysage. L'hypothèse soutenue par ces deux chercheuses met en avant une possibilité de glissement entre le paysage comme pratique culturelle et les processus qui amènent à la prise de pouvoir sur le paysage par certains acteurs et à la distribution des rôles des uns et des autres, ce qui peut arriver indépendamment de la volonté initiale des acteurs. Le rôle du paysage pour la métropole de Marseille devient structurant – selon Sylvie Salles, « le paysage, mis au cœur de la construction métropolitaine, est aussi acteur d'une fabrique plus quotidienne de ses territoires¹⁰⁷⁹ ». Elle souligne surtout sa qualité relationnelle qui se traduit non seulement dans l'expérience qui peut en être faite, mais aussi dans la manière dont le paysage devient capable de distribuer et de former les territoires de la métropole, où l'interaction entre la topographie complexe, les manières d'habiter, les facteurs naturels et la gestion administrative devient apparente : « [...] le paysage que le sentier métropolitain révèle est le témoin d'un brouillage complexe, où un urbanisme peu régulé a fabriqué des recouvrements entre paysages vernaculaires et politiques, mais aussi entre dynamiques naturelles et culturelles¹⁰⁸⁰ ». Ainsi, en prenant le postulat exprimé par Catherine Grout et Monique Toublanc, Sylvie Salles reconnaît que « [l]e paysage est depuis le GR2013 une "pratique culturelle" dans un contexte où, du côté de la construction métropolitaine, il est aussi un "instrument de pouvoir culturel"¹⁰⁸¹ », en s'appuyant sur l'approche au paysage comme pratique culturelle telle qu'elle est mise en avant par William J.T. Mitchell. Elle nuance toutefois ce propos et revendique le fait qu'il n'y a pas de « visée impérialiste¹⁰⁸² » mais plutôt une manière organique de faire coexister les différentes représentations du paysage, qu'elles soient générées par les projets artistiques qui ont donné naissance au GR2013 ou produites par les acteurs politiques prônant la vision métropolitaine du paysage¹⁰⁸³. Elle va jusqu'à entrevoir dans ces processus les « formes d'attention au paysage¹⁰⁸⁴ » ce qui semble rejeter l'hypothèse de son appropriation. Selon Sylvie Salles, il importe de prendre en compte

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ *Ibid.*

¹⁰⁸² *Ibid.*

¹⁰⁸³ *Ibid.*

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

la part importante de la géographie et de la composante naturelle des paysages de la métropole. Elle souligne que plusieurs représentations du paysage émergent ainsi dans le cadre du GR2013, sa mise en œuvre, conceptualisation, gestion et visées. La question de la représentation du paysage me semble déterminante dans le cas de l'analyse de la portée politique et pratique autant dans le cas du GR2013, que dans le cas de l'analyse des projets dans la métropole de Bordeaux. La question de représentation joue sur plusieurs niveaux, selon l'architecte :

« Qu'elles soient portées par des projets artistiques et culturels ou par des visions métropolitaines intégratrices, ces formes d'attention au paysage sont confrontées à un sens commun lié à la double valeur, écologique et paysagère, de milieux habités qui sont également des paysages méditerranéens emblématiques¹⁰⁸⁵ ».

Ainsi, la représentation du paysage métropolitain sur le GR2013 se répartit à travers les différents acteurs : les artistes, les créateurs du sentier, les institutions, qui ont tous des visées différentes. Toutefois, en employant le terme d'attention pour désigner la manière de considérer le paysage, la chercheuse accentue ainsi ce qui est partagé et qui provient directement de la qualité de ces paysages qui sont habités. La dynamique devient réciproque : les paysages influeraient autant leurs représentations que ces dernières véhiculeraient quelque chose qui devient partie intégrante de ces paysages : « les paysages, auxquels le GR2013 donne accès, sont eux-mêmes les médiums des représentations culturelles et politiques qui les ont produits¹⁰⁸⁶ ». À ce propos, l'auteure cite William J.T. Mitchell selon lequel, au-delà des représentations graphiques du paysage, les valeurs culturelles peuvent être déjà contenues dans le paysage que ce soit par sa transformation physique (par un projet) ou être inhérentes au paysage par les manières dont il est perçu (sans qu'il soit modifié physiquement)¹⁰⁸⁷. Cette posture me semble particulièrement pertinente et laisse suggérer sous un nouvel angle la question de la représentation, cette dernière pouvant devenir partie de l'expérience du paysage, auquel cas il serait possible de suggérer le glissement vers la prise du pouvoir sur le paysage. Le paysage engendre ses représentations dans une sorte de mouvement double. Il peut être un produit de cristallisation des points de vue et des valeurs, auquel cas il est un construit, une représentation. Sylvie Salles parle des valeurs sociales, écologiques et paysagères en donnant des exemples concrets des lieux sur le GR2013 qui d'une manière ou d'une autre les incarnent (comme le Parc des Calanques,

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

le ruisseau des Aygalades) et des acteurs qui œuvrent sur ce territoire métropolitain et qui portent ces valeurs (la coopérative Hôtel du Nord, le Bureau des Guides, l'Observatoire Photographique des Paysages). De l'autre côté, dans certains cas, le paysage peut produire des représentations – comme créer un autre paysage, paysage altéré, symboliquement, politiquement et socialement. Je retiens ce propos, comme il me semble qu'il est possible d'appliquer ce raisonnement à la question du paysage dans « Attention à la marche ! » et surtout au-delà de ce projet (Sentier des Terres Communes et ce qui est fait par la métropole et par les communes), tout en tenant compte de la spécificité de ce territoire.

Dans ce sens-là, le GR2013 ou le Sentier des Terres Communes à Bordeaux partageraient des logiques semblables. Le paysage est raconté, représenté – par les discours des acteurs, par les images, par les documents publicitaires, d'une part, et d'autre part, ce récit est constitué par les différentes expériences, visions de paysage, et visées. Il y a une aspiration qui pourrait satisfaire les acteurs différents à l'échelle du territoire de la métropole. La question se pose – jusqu'où la représentation du paysage ne domine pas ce même paysage ? Selon Sylvie Salles, sur le GR2013 l'horizon commun esquissé pour les différents acteurs du paysage métropolitain agit de manière bénéfique et amène à une considération du commun du paysage, le transformant en bien commun :

« [...] comment, en retour, le récit du paysage comme horizon métropolitain commun, glisse vers un paysage métropolitain qui est un bien commun relevant d'usages et de modes de gestion partagés (Sgard, 2010) dans les derniers projets du Bureau des guides du GR2013¹⁰⁸⁸ ».

L'auteure met spécifiquement en avant les actions et projets menés sur le territoire métropolitain par le Bureau des Guides qui font émerger ce qu'elle appelle des « interdépendances » entre les acteurs, habitants et les problématiques écologiques et naturelles. Ces interdépendances deviennent visibles grâce au dispositif du sentier, atténuant, complétant ou faisant évoluer la construction métropolitaine (ce qui se fait au niveau fédérateur). Elle souligne spécifiquement « la tension que les Sentiers métropolitains entretiennent entre le récit fédérateur d'un cadre métropolitain institutionnel et l'attention au subjectif propre aux projets artistiques et culturels¹⁰⁸⁹ ». En pointant les endroits auparavant dispensés d'attention, en étudiant le territoire dans la complexité de ses pratiques, usages et vécus, en révélant les problématiques existantes, le GR2013 semble introduire du moins la possibilité d'une réflexion

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

commune sur le paysage et sur le territoire : « Le paysage, depuis le sentier, est le témoin et le motif de ces évolutions ; à la fois empreinte et matrice d'une culture en train de se construire comme métropolitaine¹⁰⁹⁰ ». Le paysage métropolitain est perçu en fonction de l'usage qui peut en être fait et des manières de le vivre. Inversement, l'usage qui en est fait changerait sa perception. Il y aurait donc un échange constant entre ces deux versants.

7.2.6. Le rôle de l'expérience pour le territoire métropolitain

Le territoire dans le sens des pratiques et vécus, en processus permanent de construction sur le GR2013 est traité à travers le prisme des acteurs, notamment, avec l'implication du Bureau des Guides. Leurs projets diffèrent des actions de Bruit du Frigo. Néanmoins, les activités des deux associations abordent le déplacement, la marche (entre autres) et des modalités d'une exploration collective du territoire. Loïc Magnant, co-fondateur du Bureau des Guides et du GR2013 met en valeur « l'arpentage pour une connaissance hybridée et éprouvée des territoires¹⁰⁹¹ », en abordant ainsi les différents territoires métropolitains (et non seulement celui de la métropole Aix-Marseille). Le territoire se conçoit pour lui ainsi dans sa dimension éprouvée, expérientielle qui insiste sur un dialogue entre un territoire et la manière de le parcourir par le sujet. Comme Loïc Magnant l'affirme en parlant du GR2013 : « [...] ce sentier invite à se mettre en dynamique avec son environnement, à aller creuser les liens entre la ville et la nature, l'urbain et l'agricole, les usages passés et ceux à venir... En le faisant le plus simplement du monde... avec ses pieds¹⁰⁹² ». Le processus de conception du sentier et l'approche artistique et son expérimentation deviennent intrinsèquement liés pour proposer une expérience d'un territoire, voire le structurer et définir. Cette intention est mise en valeur dans le discours des concepteurs du dispositif des Sentiers Métropolitains, comme je l'ai déjà indiqué. C'est aussi un des points principaux soulevés par Sylvie Salles dans son analyse du GR2013. La dimension artistique est particulièrement appuyée dans cette approche. Ainsi, un rapprochement peut être fait dans ce sens-là entre le GR2013 et le projet « Attention à la marche ! », avec une différence du cadre à prendre en compte. Le Sentier des Terres Communes (n'étant pas encore homologué ainsi au moment du projet) n'a pas été initialement conçu à partir de

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ Pignot, L., « Des explorations aux hospitalités. Un bureau des guides pour faire l'expérience d'un territoire », entretien avec Loïc Magnant, dans *L'Observatoire*, N° 48, 2016, p. 59.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 60.

l'implication des artistes. Les Randonnées Périurbaines proposées par Bruit du Frigo ne portaient pas un caractère artistique, mais étaient une façon d'arpenter le territoire périurbain bordelais, associées à la découverte des refuges à chaque fois qu'un nouveau refuge a été inauguré. Le projet « Attention à la marche ! » apporte un éclairage supplémentaire à la considération du paysage et du territoire dans ce sens-là, à partir des pratiques respectives des artistes et l'implication de la dimension sensorielle, corporelle et imaginaire. Pour revenir au texte de Loïc Magnant, « [l]a dimension artistique est donc centrale à la création de ce type d'approche, elle ne doit pas être sous-estimée au risque de ne réaliser qu'un chemin. C'est effectivement une question d'alchimie entre artistes, habitants et territoires¹⁰⁹³ ». Si la temporalité du projet « Attention à la marche ! » dans le cadre de la temporalité du développement du Sentier des Terres Communes, est assez limitée, elle semble tout de même non moins pertinente à cette échelle en contribuant aux manières de voir, parcourir et considérer le paysage, et de là – le territoire périurbain bordelais. Comme dit précédemment, les dimensions chorégraphique et artistique fortement présentes dans ce projet confirment une approche expérientielle du territoire. De surcroît, elles proposent une modalité supplémentaire d'expérience du territoire en train de se construire aux côtés d'autres démarches, acteurs et visées présents sur le même territoire.

Pour rebondir sur les références citées auparavant, je souhaite revenir sur un des termes qui semble déterminant dans les intentions des acteurs se positionnant aux origines du mouvement des sentiers métropolitains. Cela me permettra de revenir sur la question du paysage métropolitain que j'ai entrevue comme étant une des finalités des commanditaires du projet « Attention à la marche ! », tout en étant liée au raisonnement sur le paysage comme pratique culturelle. Notamment, le terme de culture métropolitaine prend de l'ampleur dans les discours entourant les sentiers. Si cette dénomination est moins le cas avec les Sentier des Terres Communes à Bordeaux, ou du moins, ne se pose pas comme étant sa visée immédiate, involontairement ou volontairement ce sentier est susceptible de s'inscrire dans cette tendance.

Un des volets des activités du Bureau des Guides à Marseille est consacré au développement d'une culture métropolitaine (potentiellement dans le sens qui est donné à ce terme par Baptiste Lanaspèze et Alexandre Field) : « [...] comment fabriquer une culture commune métropolitaine ? Les balades du Bureau des guides avec des artistes, des habitants ou encore des chercheurs sont l'occasion de construire ensemble des

¹⁰⁹³ *Idem.*

représentations approfondies des territoires partagés¹⁰⁹⁴ ». La phrase touche à la question de représentation, et donc potentiellement à la façon dont les représentations (y compris celles du paysage) peuvent poser un risque de prise sur le paysage et par conséquent sur le territoire, du moins, dans l'image qui en est donnée. Dans mon hypothèse, une certaine image du paysage se construirait dans une volonté de cultiver la culture métropolitaine qui peut devenir une prise sur le paysage (sans même qu'il y ait une volonté expresse de cela). Denis Delbaere, par exemple, dans une position très critique, souligne ce risque du pouvoir du discours et de l'image que peut transmettre le sentier. C'est pour cette raison qu'il parle d'un « très grand projet du territoire qui ne dérange personne » (cf.) – il est difficile d'évaluer les changements du regard ou les améliorations d'ordre spatial, urbain ou paysager à partir de ces discours ou de ces images qui peuvent en quelque sorte brouiller les acquis réels et les expériences qui sont effectivement faites sur le GR2013. Si je soutiens une position plus nuancée sur les représentations du paysage du GR2013 qui va plus dans la direction de la réflexion de Sylvie Salles exposée précédemment, cette remarque permet de considérer les divergences possibles entre l'image du paysage, ce qu'elle fait à la perception de ce même paysage, et ce qui a effectivement lieu sur le territoire. La convergence de ces points de vue me permet d'aborder de manière plus différenciée la représentation du paysage telle qu'elle émerge dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » et le cadre l'entourant. J'y reviendrai.

Un autre argument soutenant un risque de prise sur le paysage et qui relève de l'approche du paysage comme pratique culturelle (du moins, du point de vue de l'image qui peut être renvoyée de celui-ci) concerne la dimension touristique du sentier GR2013. Est-ce que, par moments, cela ne devient pas simplement un moyen de promotion d'une certaine image du territoire ? Ainsi, certaines formulations semblent assez contradictoires sur le plan de visées du sentier. Loïc Magnant énonce, par exemple : « C'est avant toute chose une invitation à avoir un changement de regard, de posture sur son propre environnement, une sorte de forme extrême d'un tourisme d'expérience¹⁰⁹⁵ ». Il y a, d'une part, une proposition d'avoir une expérience du paysage par le moyen d'un arpentage du sentier, et ce que cette expérience peut proposer. D'autre part, le terme de tourisme semble atténuer, voire annuler en quelque sorte la valeur de cette expérience même. Si le mot semble être utilisé pour insister sur l'accessibilité de l'expérience du sentier et sur son ouverture sur le territoire, il n'est pas

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

sans évoquer ce que William J.T. Mitchell a désigné comme un danger, notamment dans la représentation du paysage qui peut s'ancrer, voire orienter ce qui se fait, entraver l'évolution ou du moins présenter une faille pour le projet initialement visé. L'image du sentier qui peut être renvoyée pourrait amener à sa surfréquentation, à la destruction du paysage ou à l'élimination des autres pratiques et usages du même territoire. C'est en cela que le projet du sentier peut résulter dans un processus qui serait contradictoire à son intention initiale, sans que, je le souligne, cette retombée soit voulue. Par extension, cela questionne l'idée du commun du paysage et celui du territoire dans le sens de ce qui se fait ensemble, évolue, s'ajuste, et prend en compte les usages, les pratiques et les usagers du territoire. J'y reviendrai.

Jusqu'ici j'ai proposé une analyse, bien que non-exhaustive du sentier GR2013 à Marseille, à titre de comparaison avec le projet « Attention à la marche ! » et son cadre plus large, comme certaines qualités de ces projets me semblent converger tout en se différenciant, notamment par rapport à la définition du territoire. Ainsi, il m'a semblé pertinent de le considérer en comparaison avec le Sentier des Terres Communes qui, tout en étant semblable, ne relève pas tout à fait des mêmes logiques de mise en œuvre et des processus qui s'y développent. Initialement conçu non pas comme un sentier métropolitain, mais comme un projet dans le but d'explorer et de relier le territoire fragmenté du périurbain bordelais, le sentier part de la volonté de proposer un espace public à ceux qui vont arpenter ce territoire. Ce terme me semble définissant, en tout cas, dans la démarche d'Yvan Detraz et dans les actions de Bruit du Frigo sur le périurbain bordelais dont l'aboutissement devient le Sentier des Terres Communes. Au départ, le terme de la culture métropolitaine est absent du discours entourant les actions menées par l'association. Il est surtout question d'une réflexion qui vise la continuité spatiale et expérientielle d'un territoire avec une intention, ou du moins une aspiration, de faire émerger ce territoire en tant qu'espace public, sans pour autant qu'il s'agisse d'une entité homogène et fixe ou d'un espace public établi et réglementé. Dans son livre précité, Yvan Detraz souligne qu'il existe une possibilité pour chacun de tracer son espace public dans ce territoire périurbain. Selon lui, le marcheur, je le rappelle, « crée une continuité, une forme urbaine éphémère, il contribue à tracer, symboliquement, un espace public, son espace public¹⁰⁹⁶ ». Le territoire qui émerge implicitement de cette posture se réfère d'abord au territoire produit par l'expérience que le sujet fait de l'espace qu'il parcourt – point aussi soutenu à l'égard du GR2013, par exemple. C'est ainsi que le terme « symbolique » vient appuyer ces postures. Il ne s'agit pas d'un

¹⁰⁹⁶ Detraz, Y., *Zone sweet zone, op. cit.*, p. 145.

espace public réglementé, établi, contrôlé, mais d'une possibilité d'une telle émergence par les pratiques et usages du territoire, par la relation que les marcheurs peuvent établir avec celui-ci et avec les autres habitants. La dimension expérientielle dans la fabrication du territoire est indéniable, et en même temps ce terme souligne le caractère changeant et fluctuant de celui-ci, voire, insiste implicitement sur les échelles qui diffèrent (celle des ceux qui marchent, celle de ceux qui y vivent, celle des associations qui œuvrent sur le territoire, celle des acteurs publics et privés). Le territoire formé par le sentier et par expérience ne se traduit pas (en tout cas, pas toujours) par des aménagements concrets ou par sa stabilisation réglementaire. De la même façon, en soulignant l'importance de la pratique de la marche sur le GR2013, Vincent Guillon, docteur en sciences politiques et directeur de l'Observatoire des politiques culturelles insiste sur sa double portée : « [...] la pratique de la marche se mue ici en un genre d'art autonome à la recherche d'une transformation symbolique du territoire : d'un côté, par la définition d'espaces et de formes abstraites sur lesquels marcher ; de l'autre, dans l'acte même de marcher et l'expérience qu'il procure¹⁰⁹⁷ ». L'arpentage, la marche choisis comme modalité d'expérience de l'espace engagent une « transformation symbolique du territoire » qui s'effectue à la fois par l'expérience du territoire et par une modalité du regard qui est proposé sur celui-ci. À propos de ce dernier point qui concerne ces « formes abstraites » Vincent Guillon mentionne la pertinence des pratiques artistiques pour « infléchir le regard porté sur les territoires (notamment périurbains) pour en modifier la valeur esthétique et culturelle¹⁰⁹⁸ ». Il paraît ainsi que dans la réflexion sur les territoires périurbains, dans tous les cas en ce qui concerne davantage le GR213 dont parle le chercheur plus particulièrement, mais aussi en référence à d'autres territoires (comme celui du périurbain bordelais), l'expérience du territoire ne serait pas dissociable des manières de le représenter, d'en donner une image. La construction, autant symbolique qu'elle soit, d'un territoire semble ainsi être un processus en évolution qui s'appuie sur ces deux dimensions. En ce qui concerne le GR2013, dans les paroles de ces acteurs ou de ceux qui l'étudient, la dimension représentative est présente, même si l'accent est davantage mis sur la dimension expérientielle du territoire. Ce dernier serait formé à l'échelle des usages et pratiques concrètes et qui, *a priori*, ou dans tous les cas, à partir des intentions initiales des acteurs des sentiers, ne serait pas éliminatoire pour les uns et appropriable par les autres. L'aspect « symbolique » de la transformation de ce territoire

¹⁰⁹⁷ Guillon, V., « À la croisée des cultures de la randonnée », dans *L'Observatoire*, N° 48, Observatoire des politiques culturelles, 2016, p. 55.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

peut, quant à lui, amener à une échelle autre que celle d'une expérience du territoire, comme cela a été souligné à plusieurs reprises. En réfléchissant sur la portée politique du GR2013 à Marseille, Loïc Magnant le positionne comme « un lien symbolique qui unit les différentes communes au territoire qui se trouve être également celui de la nouvelle métropole¹⁰⁹⁹ », mettant ainsi en valeur le pouvoir non seulement symbolique mais aussi politique et transformateur du sentier qui peut amener à des changements à l'échelle de la métropole. Si telle serait l'intention avérée du GR2013, les mêmes échelles peuvent être également identifiées sur le Sentier des Terres Communes, même si de la part de Bruit du Frigo une intention métropolitaine est moins prononcée. C'est aussi dans ce passage d'une échelle à l'autre, comme je l'ai déjà suggéré, que réside un risque d'instrumentalisation du paysage, mais qui représente aussi un point important pour la réflexion sur le commun.

L'intention initiale derrière le Sentier des Terres Communes, bien avant qu'il soit dénommé sentier métropolitain, me semble développer de manière pertinente la considération d'un commun possible pour un territoire concret. Porter attention au délaissé, au paysage, partir de la spécificité des lieux, créer une continuité sont des prémices qui peuvent potentiellement assurer le caractère commun du territoire. Avant toute transformation physique, architecturale ou paysagère, Yvan Detraz insiste sur le potentiel de ce territoire et sur la nécessité de sa continuité par le biais de ce qu'il appelle « matrice spatiale¹¹⁰⁰ », ou la mise en lien des espaces fragmentés sans pour autant qu'il s'agisse d'une rigidification. L'idée du territoire et d'un commun possible sur ce territoire est donc là : « La matrice spatiale n'a pas pour objectif de circonscrire un territoire mais à l'inverse de le structurer. Elle correspond plutôt au modèle de la trame, pouvant se développer à la manière d'un rhizome, dans toutes les directions¹¹⁰¹ ». La vision des Terres Communes telle qu'elle se formule entend ainsi quelque chose qui serait de l'ordre du devenir (ce qui n'est pas sans rappeler la vision du collectif Stalker). Procéder d'une spécificité du territoire et laisser évoluer, laissant la place à tous les acteurs du territoire (et dans ce sens-là il est plutôt question des acteurs non-institutionnels, des habitants, des communes, ainsi que des usages, des pratiques ou des imaginaires) serait une manière d'atteindre un commun. La façon de considérer le paysage dans ce sens-là devient déterminante : « Ce qui était du délaissé, du rebus urbain peut devenir la source de régénération de la ville d'un point de vue de l'usage

¹⁰⁹⁹ Pignot, L., « Des explorations aux hospitalités. Un bureau des guides pour faire l'expérience d'un territoire », *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁰⁰ Detraz, Y., *Zone sweet zone*, *op. cit.*, p. 103.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 104.

social, etc., et d'un point de vue du vivant en général. Mais effectivement il fallait ne pas les toucher, il fallait quelque part assumer le fait qu'on les préserve et on y fait rien, ou alors pas grand-chose¹¹⁰² ». Et c'est à ce point-là qu'une scission peut s'introduire entre la considération du paysage comme étant un élément structurant du sentier et l'idée du paysage métropolitain exprimée par les acteurs institutionnels. Dans le projet « Attention à la marche ! » les deux visions ont su converger de manière plutôt non-contradictoire vu son caractère court. Sur une temporalité longue, une différence peut apparaître, voire une contradiction à l'intérieur d'une seule et même posture de départ. Si l'intention du Sentier des Terres Communes est de laisser la friche, de l'explorer, mais de ne pas la changer, partir du paysage, l'idée de la métropole résiderait davantage dans le fait de fréquenter la friche au point où elle pourrait devenir autre chose, où le paysage devienne une image ou du moins où les processus de son appropriation dominent son expérience, ce qui peut mener à la logique d'exclusion soulevée par Catherine Grout et Monique Toubanc. Toutefois, cela ne reste qu'une hypothèse possible qui n'occulte en aucun cas les bénéfices de la fréquentation du sentier par les habitants de la métropole, mais se concentre uniquement sur une instrumentalisation du paysage par les institutions (qui peut ou pas avoir lieu).

Dans notre conversation, Yvan Detraz, par exemple, déplore certaines approches qui ont été adoptées par rapport à certains lieux de la métropole : « Oui, aujourd'hui, il y a des choses, il y a eu des progrès et il y a des endroits formidables qui ont disparu, parce qu'ils ont été urbanisés, parce qu'on n'a pas su voir la valeur de ces lieux. Et puis, on a cassé les continuités. Il y a beaucoup d'endroits où on a cassé les continuités¹¹⁰³ ». Il est important d'insister encore une fois sur la multiplicité des démarches qui sont menées sur un seul et même territoire en même temps. Le projet de Bruit du Frigo, comme je l'ai déjà remarqué, n'est pas un projet officiel de la métropole, même si certaines de ses productions ont été officialisées (Refuges Périurbains, notamment, qui sont devenus des équipements métropolitains). L'exemple donné par Yvan Detraz exprime un point de vue sur ce qui se fait par les acteurs institutionnels sur le territoire périurbain bordelais et non pas sur le Sentier des Terres Communes, même si les croisements sont implicites (par exemple, une partie du Sentier des Terres Communes passent par les parcours balisés du GR de Bordeaux, anciennement Boucle Verte). Il ne serait donc pas possible d'affirmer une existence d'un territoire uni de la métropole bordelaise, mais d'un territoire constitué des intentions, des pratiques et des potentialités

¹¹⁰² Entretien avec Yvan Detraz, *op. cit.*

¹¹⁰³ *Ibid.*

multiples, y compris du point de vue de son paysage, qui peuvent ou pas entrer en conflit. Par exemple, comme je l'ai déjà mentionné dans le chapitre II, certaines parties du Sentier peuvent s'amenuiser, devenir inaccessibles du fait de l'étalement urbain, de la construction des zones commerciales ou de la fermeture de passages : « Comme on densifie la ville sur elle-même, on aménage sur ces espaces. Je ne dis pas qu'il faut tous les préserver ou il faut arrêter de construire. Mais on ne construit pas dans l'idée de se dire – en posant mon truc ici, je coupe potentiellement une continuité¹¹⁰⁴ ». Une convergence des intentions et des actions sur le territoire modifierait le paysage et ainsi influencerait l'émergence d'un espace public périurbain flexible, ouvert et malléable initialement visé par Yvan Detraz et son projet naissant du sentier. En revanche, cela permet d'analyser davantage la nature de ce sentier qui est intimement lié au paysage qu'il traverse et ses qualités. Yvan Detraz fait une remarque pertinente en réfléchissant en termes de réseau et non seulement en termes du tracé qui ne reflèterait pas la consistance des espaces. Ainsi le tracé est susceptible d'obtenir une valeur structurante pour le territoire à condition de s'appuyer sur celui-ci, ses morphologies, ses dynamiques propres, ses relations et ce qui peut se tisser entre : « Moi ce qui m'intéressait c'était de reconstituer, non pas de stabiliser le sentier, mais de stabiliser un réseau d'espaces, et du coup de stabiliser le réseau d'espaces publics. Et pour moi c'est vraiment ça qui permet de structurer un territoire¹¹⁰⁵ ». Ainsi, l'architecte affirme la valeur du sentier qui va au-delà du tracé, mais implique une convergence de conditions, de pratiques et de démarches qui incluent le territoire dans son épaisseur, en tant qu'espace paysager, expérientiel, relationnel et politique.

Si je redescends à l'échelle du projet « Attention à la marche ! », les intentions derrière celui-ci laissent entrevoir une certaine convergence de volontés. De la part des structures productrices, il y a deux associations qui travaillent la dimension expérientielle du paysage, les manières de faire émerger un territoire à partir de son exploration marchée. Le commanditaire, la métropole de Bordeaux, choisit de donner presque carte blanche à ces structures en matière du parcours, la seule condition étant de relier trois des Refuges Périurbains. Derrière l'intention exprimée de la commanditaire de s'attarder sur les paysages variés de la métropole il y aurait également une volonté de profiter de cette occasion pour faire une vitrine de la démarche de la métropole sur ce territoire (les Refuges, l'intérêt porté à la Rive Droite de la Garonne, promotion de la culture métropolitaine) ce qui en soi peut être vu comme une tentative

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

d'instrumentalisation du paysage, voire pointer comment et quels paysages il faut regarder, former une certaine représentation du paysage dit métropolitain. Dans le chapitre II j'ai proposé des extraits de l'appel à projets du festival « Été Métropolitain » à travers lesquels il est possible d'entrevoir, d'une part, l'insistance sur la diversité qui constitue le paysage métropolitain (non seulement les paysages emblématiques ou patrimoniaux, mais aussi les paysages du quotidien). D'autre part, la mise en avant du paysage quotidien, non-remarquable, ne serait-elle pas une manière de donner une certaine image du territoire périurbain qui pourrait être utilisée comme levier politique dans la mise en valeur des actions de la métropole, sans qu'une prise de distance critique soit possible ? Et de là, l'instrumentalisation du paysage sur le plan de la représentation se conjuguerait avec ce qui se produit sur le territoire, en complexifiant ainsi la portée de la représentation du paysage en fonction des acteurs.

Moins une instrumentalisation, la démarche même de Bruit du Frigo qui propose les cartes des boucles du Sentier des Terres Communes téléchargeables sur le site dédié¹¹⁰⁶ peut être vue comme une certaine indication quant aux façons de parcourir et de percevoir le paysage périurbain. La question à laquelle je ne trouverais pas de réponse à l'immédiat – quelle serait ainsi la manière la plus ouverte possible d'approcher le paysage et de former un territoire, sans que ce premier ne soit pas approprié, symboliquement ou réellement ? Cette question n'est pas sans se rappeler celle de Thierry Davila – « Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir ? » qui semble fondamentale à toute considération territoriale à condition que ce territoire visé est approché de manière attentive. Pour revenir au cadre concret du projet « Attention à la marche ! », cette échelle questionne également en quoi la présence collective avec un protocole artistique peut contribuer à ce commun voulu ou du moins envisagé par certains acteurs, tout en s'appuyant sur la spécificité de cette présence. Avec les nuances que j'indiquais au fur et à mesure de cette partie en dialoguant avec les auteurs et acteurs des dispositifs tels que les Sentiers Métropolitains, cette question semble être d'actualité. Les manières dont ce dispositif propose de valoriser le paysage et de prendre en compte ses usages, pratiques et l'expérience qui en est faite seraient toutefois indicatives de l'intention de souligner son rôle structurant pour la construction du territoire métropolitain, malgré les risques d'une éventuelle prise sur ce paysage ou son instrumentalisation.

Le projet « Attention à la marche ! » me semble se situer différemment par rapport à ce mouvement général, comme il propose une expérience artistique du

¹¹⁰⁶ https://randonneesperiurbaines.fr/?page_id=2, consulté le 12 février 2023.

territoire qui relève en grande partie des pratiques chorégraphiques et sensibles (et ainsi différente d'une expérience, individuelle ou collective, d'un simple arpentage du territoire). Tout en s'inscrivant dans les logiques des uns et des autres, l'idée du territoire qui en émerge se rapproche en premier lieu de celle que j'ai identifiée dans le cadre de projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » - pour chacun des participants et pour le groupe qui marche. Il s'agirait du territoire formé par l'expérience de l'espace traversé dans la multiplicité de ses aspects et en dialogue constant entre le sujet et ce qui l'entoure, le territoire comme un devenir de par la transformation que son expérience propose. En deuxième temps, cette idée du territoire rejoint les échelles plus complexes temporelles, spatiales et politiques. Il me semble ainsi qu'il est important de rester en vigilance entre les deux versants qui sont représentatifs de la production du territoire périurbain bordelais et qui surgissent implicitement dans le cadre du projet « Attention à la marche ! » au vu de son inscription dans la continuité de la réflexion et des actions menées depuis un certain temps. Le territoire fabriqué, si je reviens au terme de Jean-Marc Besse, se retrouve ainsi dans une intrication avec une considération du paysage comme pratique culturelle qui inclut sa représentation. Le territoire se comprend ainsi comme celui qui émerge à travers la multiplicité des vécus, des pratiques et des usages, d'une part, tout en faisant partie de ce qui est produit par une volonté métropolitaine. Les deux ne sont pas opposés : ils peuvent être complémentaires en fonction de situations et intentions des uns et des autres ou faire objet de ménagement, frottement, ajustements. Le paysage, comme je l'ai remarqué dans le chapitre II et plus récemment dans cette partie, joue un rôle central à toutes les échelles de la considération du territoire dans ce projet particulier.

Conclusion du chapitre IV

Dans ce chapitre je suis revenue sur les différents éléments développés tout au long des chapitres précédents qui ont amené d'une manière ou d'une autre la question du territoire, pour pouvoir me concentrer davantage sur la totalité de l'axe principal de ma recherche « expérience – paysage – territoire ». La notion de territoire tel qu'elle émerge à travers les différents projets du corpus étudié n'est pas univoque et mérite d'être approchée à travers des dimensions différentes, en fonction des angles d'analyse, des acteurs et de l'expérience vécue. La polyphonie de la notion de territoire souligne les similitudes ainsi que les différences entre les projets.

Le domaine de l'analyse du mouvement a été le premier domaine à donner la définition du territoire à partir de la relation gravitaire tel que ce premier apparaît à travers tous les projets analysés. En m'appuyant sur la notion de territoire interne d'Hubert Godard j'ai réaffirmé, d'une part, l'incidence des processus gravitaires, kinesthésiques et corporels sur les façons dont la personne devient progressivement ouverte et disponible à ce qui l'entoure et à autrui. D'autre part, la relation gravitaire a permis de revenir sur l'hypothèse du mouvement commun où le commun gravitaire potentiellement susceptible de se développer dans le groupe de personnes marchant ensemble, peut également inclure d'autres personnes, en insistant ainsi sur la dimension relationnelle, gravitaire et expérientielle du partage possible du territoire avec les autres. La dimension expérientielle du territoire a été soutenue par la notion de devenir territorial introduite par la philosophe Vinciane Despret (et également traitée par la chorégraphe Anne Collod) et traduisant un processus dynamique et réciproque entre le sujet et le territoire qui ne se révèle que par les manières dont ce premier y est présent. J'ai ainsi suggéré qu'une telle territorialisation serait envisageable en fonction des moments d'expérience des projets de marche étudiés, dans une présence attentive, disponible et ouverte du sujet, mais aussi, dans les manières dont le groupe entier peut territorialiser l'espace qu'il traverse.

La présence collective du groupe marchant a été également interrogée du point de vue de la notion d'espace public et d'un territoire que ce groupe est susceptible de produire au vu des relations qu'il établit avec les autres personnes s'y retrouvant. Ainsi, les apports de l'architecte Olivia Germon et de la sociologue Sophie Le Coq permettent d'envisager les retombées possibles de la présence du groupe marchant dans l'espace public en ce qu'ils proposent des différentes manières d'être co-présents, qui peuvent être autant des situations du partage du territoire, que des situations d'ajustement, de

négociation, voire de conflit. Cette approche du territoire qui peut apparaître à un moment ou un autre de la traversée dans le cadre des projets artistiques étudiés permet de questionner le groupe marchant en tant qu'autres usagers de l'espace public. Elle est aussi pertinente du point de vue de la dichotomie entre les usages fonctionnels et le vécu de l'espace. Cette dichotomie est discutée à travers la notion d'énonciation piétonnière par le philosophe Michel de Certeau (qui, à son tour, s'appuie sur le sociologue Jean-François Augoyard) qui relève de la réflexion sur les manières de s'approprier l'espace kinesthésiquement (par la marche), tout en formant des territorialités (aussi temporaires soient-elles) qui peuvent diverger des manières fonctionnelles ou normées de traverser l'espace. Enfin, dans le sillage de l'inscription du projet artistique en tant qu'événement dans l'espace public, les propos du géographe Luc Gwiazdzinski mettent en avant le potentiel de celui-ci de produire un territoire, en construisant temporairement un espace d'échange, de rencontre et de requestionnement des rapports existants dans l'espace public. Ces perspectives sur le territoire relevant des rapports sociaux et des dynamiques faisant partie de l'espace public complètent ainsi celles gravitaire et expérientielle. Elles complexifient également la possibilité de l'émergence d'un commun qui serait ainsi non seulement basé sur le rapport gravitaire et le partage d'expérience entre les personnes, mais se nourrira des manières dont un projet chorégraphique redéfinit les manières d'être co-présents en tant qu'usagers de l'espace public.

L'approche de la notion de territoire du point de vue d'une entité formelle, règlementée et impliquant les intentions, les acteurs et les manières de gestion est venue soutenir certains aspects des projets étudiés. Ce point de vue a été discuté par l'architecte Théa Manola, la chercheuse en esthétique Catherine Grout et le paysagiste Denis Delbaere. Les deux derniers, toutefois, ont introduit une distinction selon laquelle le territoire peut également être considéré dans sa dimension dynamique et changeante, en fonction des pratiques, des usages, des vécus et des représentations qui peuvent y être attachés par ses habitants. La dimension formelle du territoire a été identifiée à travers tous les projets de mon corpus, toutefois, de manières différentes. Dans le cadre des projets « Les Promenades Blanches » et « Slow Walk » j'ai parlé davantage en termes du processus de territorialisation qui soutient les volontés et les intentions des institutions accueillant les projets qui peuvent s'inscrire dans la lignée d'actions de ces institutions sur un plus long terme. Dans « Attention à la marche ! » et son cadre élargi des actions et démarches sur le territoire périurbain bordelais il était à la fois question de parler d'un territoire qui se construit sur une temporalité longue et inclut des intentions

et des volontés de ses différents acteurs, que d'un territoire qui peut se former à partir des pratiques et des usages de ses habitants.

Le retour sur la notion de paysage a proposé quelques pistes de transition entre le paysage et le territoire. Notamment, en partant de la nature relationnelle et expérientielle du paysage comme un rapport situé et renouvelé que le sujet instaure avec le monde, Jean-Marc Besse et Théa Manola ont mis en avant, chacun de son côté, la dimension territoriale du paysage, par la notion de territorialité. De surcroît, la notion d'appartenance introduite par le géographe Kenneth Olwig a permis de relier les façons de produire le paysage provenant des pratiques et des vécus et les manières de faire émerger un territoire. Les deux approches impliquent toutefois une certaine durée. Ainsi, j'ai supposé que l'expérience du paysage pourrait avoir une implication territoriale davantage dans le projet « Attention à la marche ! » au vu de sa temporalité plus longue.

L'approche du paysage comme un territoire fabriqué proposé par Jean-Marc Besse et son croisement avec l'approche du paysage comme pratique culturelle proposée par Catherine Grout, Monique Toubanc et également traitée par l'architecte Sylvie Salles ont permis de revenir sur les aspects institutionnel et politique du projet « Attention à la marche ! » et de son cadre élargi, ainsi que sur les visées, les discours et les représentations du paysage métropolitain qui les soutiennent. L'analyse comparée du projet « Attention à la marche ! » et du Sentier des Terres Communes avec la démarche des Sentiers Métropolitains et le GR2013 dans la métropole marseillaise a permis, d'une part, de faire émerger le rôle structurant de l'expérience du paysage en termes de la construction du territoire métropolitain. D'autre part, les discours, les images et les représentations du paysage métropolitain qui sont mis en avant par ses acteurs montrent les tensions qui peuvent amener à un écart entre les pratiques, les usages et l'expérience du paysage et les incidences de ces représentations en termes d'exclusion de certains d'entre eux, voire de l'instrumentalisation du paysage, ce qui peut altérer ou impacter le commun de ce paysage. L'étude du projet « Attention à la marche ! » à partir de cette réflexion a permis ainsi d'approfondir la portée politique que la présence collective avec un protocole artistique peut avoir en termes de la construction du territoire sur une échelle plus longue, en se positionnant dans la continuité d'autres démarches menées. Ceci, tout en soulignant la spécificité de l'expérience du territoire que ce projet propose et en insistant sur sa potentialité de s'inscrire dans la production du commun uniquement possible par une présence attentive au paysage.

Enfin, l'appui sur la démarche du collectif Stalker théorisée par l'architecte Francesco Careri et l'historien de l'art contemporain Thierry Davila m'a permis d'approcher sous un nouvel angle la réflexion sur la portée expérientielle de la présence collective dans un territoire. En proposant le terme des « territoires actuels » et en écartant leur transformation physique et spatiale, Francesco Careri met en avant la méthode de la traversée qui, selon lui, est seule capable de faire émerger la spécificité de ces territoires et est appelée par la nature de ces territoires mêmes. C'est ainsi que la connaissance des territoires actuels par l'expérience permet d'éviter de les figer et d'en déceler le devenir. Thierry Davila, de son côté, interroge la présence du sujet collectif dans le territoire traversé et notamment le potentiel de ce sujet de s'inscrire dans le devenir de ce dernier. Ce questionnement m'a permis ainsi d'approfondir ma réflexion dans le cadre de la problématique de cette thèse, qui, au-delà de la question « Comment marchons-nous ensemble ? », concerne le potentiel d'un groupe marchant d'introduire une transformation dans l'espace traversé et de partager le territoire avec autrui. Ainsi, la question posée par Thierry Davila – « Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir ? » - aborde une transformation et un partage possibles au présent, ce qui touche également à la capacité des projets artistiques étudiés de produire un commun seulement possible dans les conditions de l'émergence de l'expérience individuelle et collective leur propre (dans ce sens-là j'ai fait un rapprochement avec le devenir territorial proposé par Vinciane Despret). De surcroît, cette question permet d'embrasser la perspective relationnelle de la marche à plusieurs, qui ne laisse pas autrui indifférent, ce dernier devenant ainsi partie de ce devenir.

À LA FIN DE LA TRAVERSÉE

Le cheminement de cette thèse s'achève ici en marquant une période longue parsemée d'événements, d'avancements, de doutes, de difficultés, d'allers et de retours qui attestent autant de la réalité hétérogène de l'activité de recherche et de la vie, que de l'hétérogénéité de l'expérience de la marche et du mouvement qui a animé ce travail. Tous comme les pas, les accélérations, les ralentissements et les arrêts constituent cette expérience complexe dans une épaisseur des éléments indissociables, le développement de ces chapitres, de fil en aiguille, a suivi la même logique. Que ce soit dans le développement de cette réflexion, dans la mise à épreuve de mon propre corps à travers les participations dans les projets, dans le partage du chemin avec les autres marcheurs, mon engagement avec le sujet choisi ne m'a jamais semblé envisageable sans une question qui a relié tous ces éléments et qui m'a accompagnée à chaque étape – comment marchons-nous ensemble ? Se situant à l'écart entre la simplicité de la formulation et la difficulté du développement, cette interrogation m'a poussée à chercher une manière de m'approcher de sa compréhension, sans une certitude de donner une réponse définitive ou universelle. Plutôt, l'intention de cette thèse a été de voir au-delà de cette marche en groupe, d'entrevoir ses portées relationnelles, territoriales et politiques, comme elle ne se limitait pas au seul groupe se déplaçant à travers l'espace. Plus encore, il s'agissait de comprendre en quoi cette traversée collective est susceptible d'amener un changement, aussi éphémère et temporaire soit-il, un changement uniquement possible par les modalités de cette présence, par les processus qui émergent, évoluent, disparaissent et réapparaissent sur sa durée, par les manières d'établir une relation avec les autres, et, dans cette complexité, de proposer de partager l'espace avec autrui.

Les marcheurs dans le cadre de trois projets principaux du corpus de cette thèse – « Les Promenades Blanches », « Attention à la marche ! » et « Slow Walk » - ne représentent pas une majorité qui instaure la règle. Pour reprendre les mots de Thierry Davila, la portée de leur démarche collective est plutôt humble et ne prétendrait à l'évidence à rien d'autre que de s'insérer, temporairement, à plusieurs, dans un devenir qui, par définition, serait toujours à renouveler. La composante majoritairement chorégraphique des projets étudiés, par le déploiement de l'expérience corporelle, sensori-motrice et surtout gravitaire qu'elle propose, s'est avérée déterminante dans les manières dont le groupe marche non seulement ensemble, mais construit des rapports

avec l'espace traversé et les autres personnes, tout en proposant une posture dynamique sur sa présence. Leurs cadres respectifs conceptuels, institutionnels et opératoires ont permis de déceler leur portée territoriale et politique.

Dans cette conclusion, je vais ainsi revenir sur les points principaux de cette réflexion en suivant son axe fondateur « expérience – paysage – territoire », en faisant les allers-retours entre les éléments de la réflexion et l'analyse de projets, les questionnements soulevés et ma propre posture à l'intérieur de cette recherche, et en m'attardant sur les moments les plus fondateurs de la réflexion. Je reviendrai sur les auteurs principaux qui m'ont servi d'appui dans ce développement tout en indiquant mes apports qui sont devenus possibles grâce à ce travail de recherche. J'indiquerai les limites qui se sont posées au cours de ce travail, mais aussi les ouvertures, les perspectives et les envies qu'il représente.

Marcher ensemble : faire l'expérience

À travers les quatre chapitres de cette thèse, j'ai proposé une réflexion autour de la question de l'expérience qui est vécue dans le cadre des projets artistiques de marche collective. Cette réflexion telle qu'elle s'est enclenchée a été rendue possible par mon approche méthodologique qui, d'une part, visait d'aller au plus près des vécus des participants, et de l'autre côté, a mis mon propre corps à l'intérieur de projets. Cette posture s'est avérée porteuse de sens dans l'analyse comme elle donnait un appui qui autrement n'aurait pas été présent – celui d'une expérience partagée avec autrui, aux côtés d'autrui, dans un mouvement d'ouverture et de rencontre. C'est ainsi qu'en posant mon pied sur le sol et en commençant cette marche avec les autres, j'ai pu prendre la juste mesure de l'expérience complexe corporelle, sensori-motrice et gravitaire qui émerge et évolue sur la durée de chaque projet étudié. La relation à la gravité qui établit le contact de mon pied au sol, qui me rend verticale, qui me positionne dans une relation dynamique entre la terre et le ciel est devenue un des premiers éléments par lequel l'analyse du vécu dans le cadre de projets chorégraphiques de marche collective s'est engagée.

Les domaines de la chorégraphie, de la danse et de l'analyse du mouvement ont été les appuis principaux pour moi en termes d'analyse de cette relation, de ses qualités et des transformations qu'elle rend possibles autant au niveau individuel que collectif. En m'appuyant sur Hubert Godard, Odile Rouquet, Marie Bardet et Benoît Lesage j'ai identifié la relation gravitaire comme un processus qui caractérise, d'une part, la

manière dont la personne se verticalise, établit sa relation avec l'environnement et avec les autres, prend ses appuis, mais aussi donne une orientation, une couleur à son mouvement. Hubert Godard, en proposant la notion de pré-mouvement, explique l'importance qu'a la relation gravitaire dans toute l'organisation corporelle d'un individu et dans le rapport qu'il établit avec ce qui l'entoure dès l'instar du mouvement. La relation gravitaire ou la « toile du fond » de mouvement, appelée ainsi par Hubert Godard, s'est avérée fondamentale dans l'émergence des processus qui se développent dans l'expérience des participants des projets étudiés. J'ai notamment mis en avant la disponibilité qui, selon Benoît Lesage, se positionne entre verticalisation, appuis et tonicité et signale la potentialité d'une transformation d'un état de corps, et avec ce changement – une modification du rapport que le sujet instaure avec ce qui l'entoure. La disponibilité aurait ainsi une coloration relationnelle, comme elle serait également en œuvre en présence avec autrui. Odile Rouquet, à son tour, sans utiliser le même terme, a désigné la primordialité du fond tonico-postural du sujet qui assure sa capacité pour un réarrangement corporel, gravitaire et sensoriel, et qui permet de ne pas rester fixe, rigide, le même. Ce réarrangement n'est pas envisageable sans un dialogue réciproque entre un sujet en mouvement et ce qui l'entoure, en situation. À cette capacité d'ouverture et de transformation j'ai associé un autre processus d'origine gravitaire – l'attention. Marie Bardet suppose que l'attention reflète la capacité d'une personne en mouvement de se positionner dans une certaine durée d'une relation à la gravité. L'attention selon elle traduit un état où s'effectue la réactualisation permanente entre ce qui est déjà là et ce qui a lieu, toujours renouvelé, en situation. Marie Bardet, comme Odile Rouquet, va jusqu'à affirmer la nécessité d'un déséquilibre pour qu'une transformation puisse avoir lieu, où la recherche de nouveaux appuis fera apparaître une nouvelle organisation corporelle, posturale et gravitaire, un nouvel état de corps. En outre, en s'appuyant sur le chorégraphe Julyen Hamilton, Marie Bardet avance la notion de « stabilité dynamique » qui se situe au-delà de l'intention du mouvement et s'envisage seulement dans une présence attentive à son propre corps et à l'environnement. Cette transformation engagera autant l'état qui s'actualise au présent que la mémoire corporelle à l'œuvre. Benoît Lesage, comme Hubert Godard, insistent sur l'importance de faire évoluer les habitudes corporelles et posturales, et cette évolution, quant à elle, devient possible également à partir de la relation gravitaire. La mémoire corporelle est constamment sollicitée et réinterrogée dans l'expérience corporelle et gravitaire au présent, elle est un processus flexible qui semble s'actualiser en fonction de la situation.

Ce développement théorique succinct, à nouveau, me permet de revenir ici à plusieurs hypothèses que j'ai pu formuler grâce à ces lectures attentives qui ont en même temps soutenu ce qui s'est dégagé de l'analyse des expériences des participants des projets étudiés et de mon propre vécu. Les deux versants se sont trouvés complémentaires, l'un renforçant, agrémentant, formalisant l'autre et vice versa. Sans devoir délimiter leur primordialité l'un sur l'autre, j'ai ainsi identifié les processus de disponibilité et d'attention comme étant sous-jacents à l'expérience vécue par les participants (du moins, ceux et celles avec qui j'ai pu m'entretenir) lors des projets de marche étudiés. Associés à d'autres processus corporels, moteurs et sensoriels qui en font partie (équilibre, verticalité, attitude, schéma postural, sensorialité, rapport au sol), attention et disponibilité ont soutenu la nature éminemment relationnelle de cette expérience.

Émergeant comme une ouverture et une transformation individuelle, ces processus ont permis de supposer que leur développement est intimement lié à ce qui environne le sujet en mouvement, ainsi qu'à ceux avec qui il marche et qui il rencontre. Toutefois, on l'aura vu, la disponibilité et l'attention ne se forment pas de la même manière en fonction des projets et aussi en fonction des participants. Si le fait d'être tenu par autrui dans « Les Promenades Blanches » permet un changement d'état tonique de la personne ce qui l'amène à être plus disponible envers son partenaire et envers ce qui l'entoure lors de la marche, dans un autre cas la présence de binôme met en garde, ou du moins, n'est pas nommée comme la raison première d'une ouverture. Cette disponibilité peut toutefois arriver sur la durée par la manière dont la personne réajuste progressivement son rapport à la gravité, son contact avec le sol, ses appuis, ses manières de parcourir et de ressentir l'espace non seulement par le biais de lunettes floues, mais par une toute nouvelle organisation que l'expérience dans la durée peut proposer. Si le dispositif joue un rôle dans les manières dont l'état corporel change dans « Les Promenades Blanches » (sans forcément prendre le dessus, comme nous l'avons vu avec les témoignages), dans « Slow Walk » la transformation porte un caractère différent. Tout en m'assurant par ma propre expérience et par les retours des participantes avec qui j'ai parlé de l'émergence de la disponibilité et de l'attention, l'arrivée de ces processus semble davantage être conditionnée par la durée même de l'expérience de la marche au ralenti. Ce ralentissement, d'abord comme un engagement et comme une intention délibérée, voire comme une difficulté, devient à un moment donné, imperceptible pour soi-même, un processus fluide et continu qui n'est pas dénué de basculements, d'arrêts et de changements, tout en confirmant la nature évolutive non

seulement de la disponibilité et de l'attention, mais de l'expérience vécue dans sa totalité. Enfin, dans « Attention à la marche ! » ces processus doivent être regardés en fonction des différents moments du projet. Je suis venue à la conclusion qu'il ne serait pas judicieux de les considérer comme étant sous-jacents à l'expérience que les participants vivent sur la durée totale du projet – une telle ouverture et attention ne semblent pas envisageables, ou en tout cas, assez difficiles à tenir au vu de la diversité des moments du projet. En revanche, dans les expériences explicitement chorégraphiques et sensibles qui ont parsemé les deux jours de marche, j'ai supposé que ces processus pouvaient faire partie intégrante de ce qui a été vécu par les participants.

Si les processus de disponibilité et d'attention ont été suggérés comme étant sous-jacents à l'expérience qui émerge sur la durée de projets traités, les limites de cette supposition doivent aussi être indiqués. Ce sont les limites de l'apparition de ces processus en tant que tels – en tant que participants, nous pouvons être disponibles et attentifs, tout comme cet état peut s'interrompre, se suspendre, voire ne pas avoir lieu. J'ai ainsi émis l'hypothèse selon laquelle les durées variables de cet état peuvent informer les manières de construire le rapport avec l'espace environnant et les autres. La pluralité des manières de vivre l'expérience d'un projet est ainsi soulignée, tout en supposant que cette pluralité n'empêche pas sa qualité collective et potentiellement commune. Enfin, cette hypothèse fait face aux limites du terrain lui-même. N'ayant parlé qu'avec quelques-uns de participants, j'ai supposé que s'il est question de l'état d'ouverture, même si cela ne s'applique pas à tous les participants, cet état indique une transformation corporelle et gravitaire au moins de certains. Cette supposition soutient la problématique de ce travail, qui, en explorant les manières de marcher collectivement, considère la nature de l'expérience vécue et son potentiel transformateur non seulement en termes individuelles, mais aussi collectives. La relation gravitaire, les transformations posturales, corporelles, sensorielles et relationnelles qu'elle propose, deviennent ce premier lieu d'ouverture qui disposerait le sujet à autrui, ainsi en requestionnant son expérience du point de vue relationnel, autant à l'intérieur du groupe marchant qu'au-delà de celui-ci. Cela esquisse ainsi une première perspective d'un partage possible, du partage gravitaire. Il y a ici un des apports de connaissance de ce travail de recherche, qui, de manière discrète et attentive, a cherché à mettre en avant cette expérience de quelques-uns. Celle-ci, sans devenir représentative d'une majorité, permet de comprendre quelque chose de fondamental de la façon dont les uns et les autres marchent à travers l'espace, se meuvent avec ce qui les entoure, vivent une transformation, temporairement, pour comprendre ce qui leur arrive et ce qui les fait

partager un bout de chemin avec les autres. Je souligne que la présence ainsi engagée semble uniquement possible dans le contexte d'une traversée collective avec un protocole chorégraphique, ce qui renforce l'importance de sa nature gravitaire comme étant susceptible de proposer une possibilité du partage. C'est un point déterminant que je soutiens ici et qui me permet de renforcer l'apport que je propose sur les manières de marcher ensemble.

Marcher avec les autres : partager l'expérience

J'entrevois l'importance de me concentrer ici spécifiquement sur l'apport de la réflexion sur la relation gravitaire, l'attention et la disponibilité car c'est par la relation gravitaire et par le mouvement d'ouverture que la perspective individuelle de l'expérience vécue au sein de projets de marche étudiés s'élargit à celle collective, comme souligné précédemment. Si la relation gravitaire, la verticalisation, la prise des appuis, la disponibilité et l'attention indiquent une transformation interne, cette transformation porte un caractère relationnel et n'est envisageable qu'en dialogue constamment renouvelé entre le sujet et l'espace environnant. Cet espace environnant inclut d'autres personnes que ce soit ceux qui marchent dans le même groupe ou ceux que ce groupe rencontre, croise, ceux qui le regardent. Ici, encore une fois, la relation gravitaire devient une clé à la compréhension non seulement de ce qui se passe quand je marche ou tout autre participant marche, mais aussi, ce qui peut se passer quand nous marchons ensemble et quand nous marchons à côté, en face de ou à proximité des autres, en dessinant les contours d'un partage possible.

Ce partage, comme nous en avons pu attester, peut prendre plusieurs portées. Hubert Godard, en introduisant la notion d'empathie kinesthésique, réfléchit aux manières dont le mouvement de l'un peut engager l'autre, créer un lien, proposer un échange sans même que cet autre ait à bouger. L'empathie kinesthésique transcrit cette capacité profonde, de par la relation gravitaire que nous avons tous et par le transport du poids, de partager le mouvement avec autrui, se retrouver avec lui dans le même espace défini par cette pondéralité, être sollicité corporellement. La gravité assure ainsi une perméabilité de la relation entre les sujets, que ce soit au sein du même groupe ou entre les participants des projets et les personnes qui regardent ce groupe marcher. Marie Bardet, à son tour, en employant le terme de « masse », propose également de réfléchir sur ce partage entre les personnes qui peut se créer grâce au rapport développé avec la gravité. Répartir la masse de son corps, répartir les masses des corps en mouvement,

proposerait une première modalité du partage. Ce partage amène aussi la réflexion sur le commun qui devient possible toujours dans la lignée de la relation gravitaire. Marie Bardet met en avant trois perspectives sur ce qu'elle appelle le « mouvement commun » en danse : danser ensemble, danser comme, danser avec, que j'ai transposé dans le contexte de mes projets pour proposer les formules : marcher ensemble, marcher comme, marcher avec. Marcher ensemble comme un groupe, partager le même sol par la répartition des poids ; marcher comme tout autre pourrait marcher ; marcher avec et ainsi trouver une manière de s'adresser à autrui, l'engager. La relation gravitaire lie ensemble toutes ces perspectives, sans obscurcir la spécificité de chacune d'entre elles. Le mouvement commun que j'ai également identifié comme un processus qui pourrait se déployer à un moment ou un autre lors de chacun de projets analysés, s'imprègne ainsi de toutes ces dimensions pour indiquer la possibilité d'un terrain en partage, quelle que soit sa durée.

La gravité qui situe le sujet dans un mouvement constant entre le repoussé et l'appui au sol informe aussi ses manières de regarder. J'ai spécifiquement appuyé ce point dans mes analyses pour insister sur le fait à quel point la relation gravitaire, le mouvement, les sens et le rapport à ce qui nous environne sont reliées et indicatives d'une profonde transformation qui traverse non seulement le corps du sujet sensible, mais sa relation tout entière avec ce qui l'entoure. Odile Rouquet introduit à ce sujet la notion de « point tranquille » qui traduit un état d'équilibre corporel, postural et gravitaire qui émerge quand la personne se situe dans une position dynamique entre deux pôles, entre ce qui se passe à l'intérieur et communique avec l'extérieur. Hubert Godard, par la notion de regard aveugle, désigne une capacité de la personne à l'ouverture et traduit sa manière d'être présente au monde et de laisser l'autre entrer dans le champ de son expérience. Le regard aveugle propose ainsi la modalité d'un partage, l'ouverture vers autrui permet de percevoir son mouvement et à travers cela – percevoir sa propre transformation corporelle et gravitaire. Le mouvement commun que j'ai supposé comme étant un processus se développant dans le groupe de marcheurs, mais aussi pouvant engager d'autres personnes, s'est trouvé élargi avec cette perspective. S'il n'était pas judicieux d'affirmer que le regard aveugle ferait constamment partie de l'expérience de participants de projets étudiés, j'ai suggéré une telle possibilité pour certains, à un moment ou un autre de la marche, ce qui a permis d'envisager un partage qui s'effectue et qui prend ses racines dans la relation gravitaire.

La relation gravitaire et les processus qu'elle rend possibles est ainsi devenue un des fils rouges ou en tout cas un pôle qui permet d'amener et de relier entre elles

plusieurs notions et hypothèses qui m'ont rapprochée de la réponse à la question – comment marchons-nous ensemble ? - et ont également proposé sa continuation – comment marchons-nous avec les autres ? Sans être la seule piste d'analyse, la relation gravitaire a été une des pistes structurantes dans l'analyse des expériences de participants des projets de mon corpus et des relations qu'ils peuvent instaurer avec les autres personnes. Marcher ensemble, partager le sol, percevoir l'autre ont été ainsi identifiés à la fois comme les qualités implicites de l'expérience collective de ces projets et comme leurs retombées du point de vue d'un partage de l'expérience avec les autres personnes qui ne font pas partie du groupe marchant. De là, un questionnement s'est enclenché sur le statut de ces personnes que je n'ai pas trouvé possible de stabiliser par le terme de spectateur, au vu de sa complexité. La réflexion sur cette figure multiple, tantôt passant, tantôt observateur, tantôt témoin, tantôt spectateur, se nourrit de la multiplicité des dimensions qui la constituent, tout en proposant une hypothèse sur le partage possible du territoire entre le groupe marchant et cet autrui qui échappe une définition fixe. J'ai proposé de considérer cet autrui du point de vue de ce qu'uniquement la danse peut induire comme expérience, en me basant sur les régimes de l'attention tels qu'avancés par Julie Perrin, sur les propos de Léna Massiani concernant la redéfinition du statut du spectateur par l'introduction du geste artistique, ou encore sur l'hypothèse de Marion Valentine qui désigne les spectateurs de pièces de danse dans l'espace public comme un collectif éphémère aux disponibilités variables. Ces positionnements ont également soutenu la portée politique de la présence du groupe marchant dans l'espace public, tout en proposant la redéfinition de ses contours et des relations se formant dans celui-ci. La perspective sociologique de cette présence, abordée du point de vue d'une co-présence des individus telle que réfléchi par Louis Quéré et Dietrich Bretzger en termes de degrés d'attention, ou du point de vue de processus de négociation et de partage du territoire avancé par l'architecte Olivia Germon ou le sociologue Sophie Le Coq, a permis de compléter ma réflexion sur la figure d'autrui et sur le possible partage du territoire. Ainsi, la perspective expérientielle et gravitaire du partage a été complétée par la perspective sociologique qui considère les participants de ces projets et les autres personnes non seulement comme les sujets sensibles, mais aussi comme les usagers de l'espace public. Cette mise en commun de différents champs disciplinaires (analyse du mouvement, danse, chorégraphie, sociologie, architecture) m'a ainsi permis d'aborder la portée plus large politique et territoriale des projets étudiés, en termes des modalités d'une co-présence dans l'espace public, tout en gardant le focus de mon analyse sur l'expérience corporelle, sensorielle

et gravitaire vécue. Le rapprochement entre ces domaines a aussi rendu possible l'approfondissement non seulement sur le partage du territoire, mais également sur les modalités de l'émergence d'un commun qui peut s'établir entre le groupe marchant et les autres en se basant à la fois sur les dimensions expérientielle, gravitaire et sociale. Ce croisement m'a permis d'affirmer un autre apport de connaissance de cette thèse.

Du point de vue méthodologique, les paroles de participants et ma propre expérience dans les projets étudiés ont fait preuve de l'enchevêtrement des différents dimensions (partage gravitaire, co-présence, inscription du projet en tant qu'événement dans l'espace urbain, perspective du partage par la danse, négociation) dans les manières dont autrui peut faire partie de l'expérience de chacun et du groupe entier. Cet enchevêtrement de perspectives a permis de nuancer le terme communément utilisé (celui du spectateur) pour mettre en avant sa pluralité dans un cadre spécifique. La seule limite dans cette considération a été l'absence de paroles de ces autres personnes qui ont fait partie silencieusement ou de manière plus ou moins prononcée du chemin parcouru par le groupe marchant dans chacun de projets.

Révéler le paysage par le mouvement

Si l'expérience vécue au sein des projets étudiés dans la multiplicité de ses aspects a proposé une piste sur un possible partage autant entre les participants de projets qu'entre les participants et les autres personnes, tout en mettant en avant les différents degrés et dimensions de ce partage, elle a également amené la compréhension d'une autre notion phare de la recherche qui est le paysage. De par la spécificité des projets de mon corpus, j'ai mis en avant la définition de paysage qui considère ce dernier comme une expérience de contact sensible, corporel, sensoriel et imaginaire avec le monde. Ma réflexion sur le paysage comme expérience s'est articulée autour plusieurs auteurs qui ont évoqué une possibilité d'une telle émergence et un lien irrévocable entre le sujet et le monde qui l'entoure. Le philosophe Jean-Marc Besse avance une idée d'ouverture qui est rendue possible par la rencontre entre le sujet et le monde. Un autre philosophe Joël Boudier désigne cette rencontre comme une apparition simultanée du sujet et du paysage, comme unicité. La phénoménologue Françoise Dastur insiste sur la profondeur du paysage en ce que ce dernier émerge comme étant une expérience incarnée et située du sujet qui se meut avec le monde.

L'expérience du paysage s'est avérée également celle qui permet de repenser la notion d'horizon et de le désigner non pas comme une ligne de fuite, mais comme une

entité dynamique qui relie le sujet et ce qui l'entoure, ne reste pas lointaine, mais se déplace avec l'individu et transcrit son expérience toujours renouvelée avec le monde. Cet horizon dynamique, prôné par le critique de la littérature Michel Collot et la chercheuse en esthétique Catherine Grout n'est pas seulement du seul ressort individuel comme ouverture au monde, il est aussi ouverture à autrui. Le paysage comme expérience devient ainsi un des maître-mots dans le cadre de l'analyse de projets de mon corpus, sans que le mot soit nécessairement prononcé par les participants. Avançant lentement dans « Slow Walk », son participant devient progressivement conscient des processus corporels et sensori-moteurs qui émergent et se déploient. Mais cette conscience vient aussi du ressenti de l'espace qui l'entoure, des bruits de la rue se rapprochant ou s'éloignant, de la qualité des sols traversés, des mouvements de l'air, de la présence des autres personnes. Les marcheurs des « Promenades Blanches » développent une sensation aiguë de l'espace qui les entoure, en portant leur attention aux changements de surfaces, au toucher, aux appuis donnés par leur partenaire de la marche, aux ombres et aux éclats, dans une « expansion sensible », pour reprendre les mots de Julie Perrin. Dans « Attention à la marche ! » le groupe s'ajuste à la topographie des lieux traversés, les participants deviennent conscients des changements des ambiances périurbaines, éprouvent les lieux de manière plus intime lors des expériences sensibles. Sans qu'une telle qualité de présence soit assurée pour tous les participants, les moments vécus par moi-même ou racontés par les autres présupposent au moins une possibilité d'émergence d'une expérience paysagère à un moment donné. Cette émergence atteste aussi de la nature relationnelle de paysage qui devient non seulement révélateur du rapport situé entre le sujet en mouvement et l'espace qui l'entoure, mais aussi entre les personnes. L'approche du paysage en tant qu'expérience a ainsi donné un autre axe de réflexion sur la manière dont les participants de projets marchent ensemble ou peuvent accueillir autrui dans le champ de leur expérience. J'ai ainsi croisée les perspectives paysagère et expérientielle afin de faire émerger la spécificité du partage de l'expérience avec autrui susceptible d'apparaître à travers les projets étudiés. La considération de la présence collective en mouvement du point de vue de l'expérience du paysage m'a permis non seulement d'approcher l'analyse de cette expérience même, mais aussi, et encore une fois, insister sur son caractère relationnel et susceptible de produire un partage.

Passer du paysage au territoire

La notion de paysage, quant à elle, comprise également comme un territoire fabriqué – définition proposée par Jean-Marc Besse prenant un appui sur le géographe John Brinckerhof Jackson – a permis d’aller au-delà de l’expérience vécue individuellement et en groupe pour réfléchir aux manières dont ce groupe construit des relations avec l’espace traversé, mais aussi, comment les visions, les intentions et les actions élargies, les usages et les pratiques permettent d’organiser et d’habiter l’espace.

Sur la durée d’un projet particulier, le glissement entre paysage et territoire a mis en avant la relation plus ou moins durable que les participants de certains projets étudiés peuvent établir avec l’espace traversé, ce qui s’est traduit davantage par la notion de territorialité avancée par Jean-Marc Besse et travaillée par l’architecte Théa Manola. La territorialité, comme je l’ai supposé, serait inhérente au paysage à travers son expérience dans la cadre de certains projets de mon corpus, notamment « Attention à la marche ! » comme il propose une temporalité plus longue de l’expérience avec le territoire traversé. Également, sur une échelle large de ce projet, le lien entre paysage et territoire a permis de s’attarder sur le cadre élargi d’inscription du projet dans son territoire et de considérer les contextes temporels, opérationnels, institutionnels et politiques qui vont au-delà d’un projet ponctuel et l’inscrivent dans une continuité de la réflexion et des actions sur un territoire concret. Le territoire, qui est à ce moment devenu un des termes phares de la recherche, a été approché d’une part comme une entité formelle, réglementée, traduisant les manières de gestion et d’administration. D’autre part, cette même entité a été interrogée comme relevant d’une dynamique processuelle des usages, des pratiques et des intentions de différents acteurs du territoire et d’habitants. Dans « Attention à la marche ! » et surtout dans son cadre élargi, ses définitions se sont retrouvées complémentaires, chacune permettant d’insister non seulement sur la coexistence de différentes modalités au sein d’un seul et même territoire, mais aussi sur l’hétérogénéité qui soutient la définition de ce terme. De surcroît, l’approche du paysage en tant que pratique culturelle a également permis d’envisager le glissement qui peut avoir lieu entre paysage et territoire. En lien avec le territoire et ses acteurs, la définition de paysage comme pratique culturelle liée à sa représentation est venue agrémenter la réflexion sur la portée politique du projet « Attention à la marche ! ». Les représentations du paysage, véhiculées par les acteurs du territoire ou se formant à partir de ses usages et pratiques, attestent non seulement des processus d’une possible prise sur le paysage (ne serait-ce que dans l’image qui en est donnée), mais aussi de la

complexité des manières de produire un territoire pour lequel le paysage devient une entité structurante. La considération de représentations de paysage, si elle porte moins sur l'expérience de ce paysage, a permis d'aborder sous un angle différent la question « comment marchons-nous ensemble ? » pour l'étendre au questionnement sur ce que nous produisons ensemble, qui inclut également les commanditaires, les artistes et les acteurs du territoire concerné et qui permet d'interroger les façons d'instaurer un commun qui s'appuie sur l'interrelation entre ces différentes intentions et vécus du paysage. Une étude plus approfondie des différents acteurs et actions menées sur le territoire périurbain bordelais aurait permis de mettre au point ce questionnement avec les exemples concrets de croisements, de contradictions ou de complémentarités entre les intentions des uns et des autres. Toutefois, ce manque a été remédié par une étude du projet GR2013 à titre comparatif, ce qui a rendu possible de tracer les lignes de convergence ainsi que les pistes de différenciation dans les manières dont le paysage peut agir comme une entité structurant un territoire spécifique, tout en replaçant l'importance des démarches artistiques dans ces contextes.

Produire un territoire par un écart

Je parlerai enfin de la portée expérientielle de projets étudiés qui permet d'aborder la notion déjà soulevée, celle de territoire. En analysant l'expérience vécue au sein de ceux-ci, j'ai émis l'hypothèse qu'elle serait aussi celle qui présuppose la production d'un territoire. Cette notion est apparue d'abord comme faisant partie de la dimension la plus fondamentale de l'expérience, avec la notion de territoire interne d'Hubert Godard. Le territoire interne désigne le premier rapport à l'altérité, en amont de l'apparition d'autrui dans le champ d'expérience du sujet. Ainsi une voie d'une co-présence avec autrui a été rendue envisageable par ce premier degré d'une ouverture, d'un partage possible par la relation gravitaire. Le partage gravitaire, comme indiqué auparavant dans cette conclusion et tout au long de la thèse, est la première perspective d'un commun possible qui est susceptible d'émerger entre les membres du groupe marchant, mais aussi entre ce groupe et les autres personnes. Ce commun esquisse ainsi un territoire mouvant et changeant qui apparaît dans un état d'ouverture et de disponibilité, dans une attention à son propre mouvement et à autrui. Ce commun est aussi hétérogène et changeant que l'émergence de cet état même, que ce soit au niveau individuel ou collectif. Le partage gravitaire a ainsi relié toutes les pistes de l'axe fondateur de cette thèse – « expérience – paysage – territoire » et a permis d'envisager

la portée expérientielle, relationnelle et territoriale de la présence du groupe traversant l'espace. Au-delà des cadres conceptuels, formels, institutionnels et politiques qui diffèrent d'un projet à l'autre de mon corpus, au-delà des différences dans l'émergence du paysage dans ceux-ci, et au-delà de la polyphonie qui entoure la production du ou des territoires dans le cadre de ces projets, la relation gravitaire a été la constante qui a relié tous ces projets ensemble et a donné une assise au questionnement principal de cette thèse. C'est en cela que j'entrevois l'apport de connaissance majeur de mon étude.

Pour compléter la perspective expérientielle du territoire, je me suis appuyée sur la philosophe Vinciane Despret qui souligne la portée processuelle d'une émergence d'un territoire et ne considère pas le territoire autrement qu'en devenir. Ce « devenir territorial » transcrit moins les façons de s'appropriier l'espace que de s'inscrire dans les temporalités et spatialités de manière à produire une durée particulière de présence, se nourrir de qualités de l'espace tout en les réinterrogeant par l'expérience qui en est faite, dans une relation toujours renouvelée et réciproque. Dans le cadre de tous les projets étudiés, comme je l'ai mis en avant, les processus corporels et sensoriels qui apparaissent sur la durée de la traversée relèvent à la fois des qualités de cet espace et deviennent accessibles par l'expérience qui en est faite en mouvement. Le devenir territorial tel qu'il a été esquissé proposerait également une potentialité de partage par sa dimension relationnelle qui inclut autrui qui ne fait pas partie du groupe marchant. Cette inclusion et ce partage ne seraient toutefois pas identiques d'un projet à l'autre, et posséderaient des intensités et des qualités variables en fonction de la configuration du groupe, de la durée de sa traversée, des qualités de son mouvement, de son orientation. Le projet chorégraphique interroge ainsi les manières de partager le territoire, autant par l'expérience qu'il produit que par les relations qui se forment. Comme soulevé précédemment, en introduisant un écart dans le cours habituel de la vie urbaine, il permet de faire émerger une catégorie intermédiaire de riverain qui n'est ni un spectateur pur, ni un passant indifférent, tout en complexifiant les modalités de partage du territoire autant du point de vue gravitaire et expérientiel, que du point de vue social et politique. Cette interrogation semble toucher le centre de la réflexion dans le cadre de la problématique développée en complétant la question « comment marchons-nous ensemble ? » par celle-là : « comment marchons-nous avec les autres ? ».

Le projet chorégraphique introduit enfin un écart dans la définition formelle du territoire considéré souvent comme un produit des intentions, des manières de gestion et de structuration. En revendiquant la dimension expérientielle comme étant centrale dans l'appréhension du territoire, les projets chorégraphiques étudiés, quel que soit leur cadre

institutionnel, créent leurs propres territoires à part entière, aussi éphémères soient-ils. Ce territoire, compris plutôt comme une manière d'habiter temporairement l'espace traversé, cette habitation étant possible grâce à l'expérience configurée par les artistes et vécue dans sa progressivité, mais aussi dans ses basculements, coupures et arrêts, surgit comme un devenir autant individuel que collectif. C'est un territoire dont les contours sont perméables à la présence d'autrui, à d'autres mouvements et directions. Enfin, c'est un territoire à chaque pas réinventé, situationnel, vivant. « Comment s'insérer, à plusieurs, dans un devenir » - cette question de Thierry Davila semble s'appliquer en pleine mesure à tous les projets étudiés en dialoguant avec mon questionnement sur la manière dont les participants de ces projets marchent ensemble, marchent avec les autres. Chacun de ces projets permet de réfléchir différemment sur ces questions, mais tous ensemble ils insistent sur la primordialité de l'expérience située et toujours en dialogue avec l'espace traversé qui rend possible une apparition du paysage, qui produit son propre territoire, qui laisse autrui faire partie de la traversée.

Après avoir marché

Souvent, après une longue promenade, après un voyage, on s'arrête, on se repose, pour aller marcher ailleurs plus tard. Ainsi, cette thèse n'a fait qu'attiser mon envie, déjà présente depuis très longtemps, de marcher, de sillonner, de traverser, de regarder toujours ce qui se trouve après le coin de la rue, et puis après un autre, et ainsi de suite. J'ai une image devant mes yeux – le virage d'un chemin dont je m'approche pour voir ce qui se trouve au-delà, mais qui n'est pas encore dans mon champ de vision. Pourtant, au vu du trajet déjà parcouru, je peux faire une hypothèse qui reliera l'avant et l'après. Le travail sur les projets artistiques de marche collective que j'ai entrepris m'a permis de me plonger dans les domaines jusqu'avant insoupçonnés, inconnus, que je n'aurais jamais cru pouvoir aborder ou maîtriser. Ce cheminement n'a pas été facile, mais en perspective, chaque pas amenait à un autre, se joignant ainsi dans une sorte d'un trottoir roulant, comme a suggéré une des participantes que j'ai interviewées. Et comme dirait Marie Bardet, il y a quelque chose qui roule, qui s'actualise, au présent, toujours au bord entre ce qui est là et ce qui sera.

La question « Comment marchons-nous ensemble ? » avec toute sa simplicité, revêt une multitude qui est encore à découvrir. Ce travail de recherche a ouvert de nombreuses pistes qui méritent d'être poursuivies. M'étant appuyée sur un nombre restreint de démarches, je me pose dorénavant la question sur la portée plus générale de

démarches semblables. Pourquoi les institutions convoquent-elles les artistes, les chorégraphes qui proposent aux gens de marcher dans la ville ou ailleurs, de se mouvoir d'une certaine manière ? Quel est l'apport de telles démarches sur une longue durée ? En quoi la marche prise dans un protocole chorégraphique est-elle différente dans sa portée d'un projet de danse tout public, par exemple ? Somme toute, pourquoi continuons-nous de marcher ensemble ? La considération d'un corpus plus large de projets avec un focus sur ce questionnement, en se concentrant davantage sur les contextes institutionnels et opératoires et en étudiant la portée de projets dans le temps, avec un appui sur les politiques culturelles locales en vigueur, est une des pistes qui a commencé à se dégager à partir du travail actuel.

Une autre piste se concentre sur une étude de la figure qui a échappé à la définition et qui semble autant occuper les chercheurs en danse que ceux en art, en architecture ou en sociologie – celle du spectateur. Le statut hybride et évanescent que j'ai mis en avant semble mériter une attention particulière par son instabilité. À la fois difficile à circonscrire et passionnante à explorer, cette figure d'autrui qui peut prendre une multiplicité de formes et d'orientations, est un sujet qui ne me laisse pas indifférent. Ayant commencé à l'étudier à travers certaines postures critiques et projets, autant ceux de mon corpus que ceux que les autres chercheurs ont abordés, j'ai considéré l'importance à poursuivre cette réflexion. Celui qui est pris « à la volée », selon Marion Valentine, celui qui observe, celui qui est curieux ou indifférent, celui qui est agressif ou doux – mais toujours celui qui est engagé d'une manière ou d'une autre avec un événement, avec une apparition des autres dans son champ de vision et d'expérience, peut encore être étudié à travers d'autres dispositifs et avec d'autres outils méthodologiques. De par ma posture méthodologique, j'ai choisi d'être du côté de ceux qui marchent. Une autre approche méthodologique permettrait notamment d'observer mieux ceux qui observent, les questionner, avoir leur ressenti, pour mieux comprendre l'expérience qu'ils éprouvent en voyant ceux qui marchent ensemble. Enfin, devenir cette figure, cette spectatrice, témoin et passante permettrait d'approfondir l'analyse de cet état temporaire, changeant et complexe dans sa description et définition.

À travers mon approche méthodologique, j'ai indiqué un écart qui existe entre l'expérience vécue et sa restitution à travers le récit. En me posant la question – quelle histoire la pluralité des pas raconte-t-elle ? – j'ai mis en avant la potentialité du récit collectif de l'expérience. Il me semble pertinent non seulement de donner la visibilité à ces récits d'inconnus, de non-spécialistes, de participants occasionnels, mais aussi de les valoriser du point de vue de l'expérience qu'ils racontent. Tout au long de ce travail j'ai

insisté sur la valeur de la considération de la spécificité de chacun de ces récits, de ces paroles souvent non-savantes, franches, étonnantes. Cette expérience racontée est toutefois une autre expérience à part entière, celle de la mémoire et de la mémoire corporelle. Bien qu'un certain nombre de recherches ont été engagées pour creuser l'écart entre ce que la représentation de l'expérience dit et ne dit pas de l'expérience elle-même, ces études peuvent être poursuivies du point de vue de récits et de paroles, pour répondre à la question – quelle histoire d'expérience racontons-nous ? Se concentrer davantage sur le récit en tant qu'une tentative de dire ou d'écrire l'expérience pour seulement s'en rapprocher sans la certitude de mettre un signe d'équation entre les deux, semble une tâche difficile mais nécessaire du point de vue du travail plus fin et approfondi sur cette expérience. Ce travail engagera autant une réflexion sur le fonctionnement de différents types de mémoire que sur son émergence à travers le récit.

Enfin, la question du territoire étant abordée à travers plusieurs définitions et apparitions dans les projets étudiés, la dimension expérientielle de celui-ci ne semble être que partiellement abordée et revêt une complexité non seulement du point de vue corporel et gravitaire, comme échange de masses, comme partage entre les corps en mouvement, mais aussi du point de vue d'une pluralité des dispositifs qui permettent cette émergence. Une étude d'autres types de projets artistiques se déroulant dans l'espace urbain permettrait sans doute d'entrevoir d'autres surgissements de territoires, aussi éphémères soient-elles, aussi divergentes soient-elles des définitions communément acceptées du terme. Cette étude semble s'imposer comme une nécessité de revendiquer la pluralité d'expériences, de pratiques, de mouvements et d'orientations qui peuvent se croiser dans un seul et même espace, mettre en avant un écart, proposer une différence, un contrepoint ou une complémentarité. « Les territoires n'existent qu'en actes », dit Vinciane Despret. Il me semble ainsi pertinent d'être au plus près de ces actes, de ces multiples démarches des uns et des autres qui permettent à la fois d'introduire un changement dans la tradition d'une réflexion sur un terme et d'engager d'autres manières d'être co-présents, de partager les territoires de vie.

Bibliographie selon les entrées thématiques

Notice

En présentant la bibliographie de cette thèse, j'ai souhaité mettre en avant l'axe principal de ma réflexion « expérience – paysage – territoire », ainsi que d'autres volets qui sont relatifs au développement de la méthodologie et qui ont servi au déploiement de la réflexion sur cet axe, ou qui ont soutenu mon raisonnement et mes analyses des projets. Ainsi, les références se répartissent à travers les volets suivants (dans l'ordre alphabétique) : « Espace public », « Expérience corporelle et sensori-motrice, analyse du mouvement, danse », « Expérience collective, mouvement commun », « Mémoire, récit », « Paysage », « Projets : généralités », « Sources méthodologiques », « Territoire ».

Espace public

Ouvrages :

Arendt, H., *Condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, 1988

Gaubert, J., *Philosophie du marcheur*, Vincennes, Terre Urbaine, 2021

Paquot, T., *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2015

Sennett, R., *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Besse, J.-M., « Le paysage, espace sensible, espace public », dans *META: Research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy*, Vol. II, N° 2, 2010, p. 259-286

Canova, N., « Inscrire l'événement dans l'espace et le temps », dans *L'Observatoire*, N° 50, Observatoire des politiques culturelles, 2017, p. 51-53

Castoriadis, C., « La polis grecque et la création de la démocratie », dans *Le Débat*, N° 38, Paris, Gallimard, 1986, p. 126-144, accédé via <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1986-1-page-126.htm>

Chelkoff, G., Thibaud, J.-P., « L'espace public, modes sensibles : le regard sur la ville », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, N° 57-58, décembre 1992 - mars 1993, p. 6-15

Dacheux, E., « Présentation générale. L'espace public : un concept clef de la démocratie », dans *L'espace public*, Dacheux, E. (dir.), Paris, CNRS éditions, 2008,

accédé en ligne via <https://books-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/editionscnrs/13746>

Jacob, L., « Spectacles spécifiques. Critique, assomption et régression du spectaculaire dans le système de l'art contemporain », dans *Sociologie et sociétés*, volume 37, N° 1, 2005, p. 125–150

Kauffman, L., « Sur The Fall of the Public Man de Richard Sennett », dans *Questions de communication*, N° 36, 2019, p. 281–308

Quéré, L., « Entre fait et sens, la dualité de l'événement », dans *Réseaux* 2006/5, N° 139, Paris, La Découverte, p. 183-218

Thèses, HDR :

Aventin, C., *Les espaces publics urbains à l'épreuve des actions artistiques*, thèse, Université de Nantes, 2005, accédé via <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00397603>

Interventions dans les conférences/débats :

Besse, J.-M., « L'espace public : espace politique et paysage familier », Rencontres de l'espace public, Lille Métropole Communauté Urbaine, décembre 2006, accédé via <https://shs.hal.science/halshs-00191977/document>

Chadoir, P., « "Arts de la rue" et espace public », Collège de philosophie – Institut Français de Barcelone, avril 1999, accédé via <https://sites.univ-lyon2.fr/iul/barcelone.pdf>

Expérience corporelle et sensori-motrice, analyse du mouvement, danse

Ouvrages :

Bardet., M., *Penser et mouvoir : une rencontre entre danse et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2011

Cousin, J., *L'espace vivant. Introduction à l'espace architectural premier*, Paris, Editions du Moniteur, 1980

Gros, F., *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011

Grout, C., *L'horizon du sujet. De l'expérience au partage de l'espace*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2012

Ingold, T., *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, 2013

Lussault, M., « Être au monde. Quelle expérience commune. Philippe Descola et Tim Ingold », débat, Presses universitaires de Lyon, 2014

Poisson, M., Thomas, V., *Comment se perdre sur un GR ?*, Marseille, Éditions Wildproject, 2013

Rouquet, O., *La tête aux pieds*, Paris, Recherche en mouvement, 1991

Varela, F., Thompson, E., Rosch, E., *L'inscription corporelle de l'esprit*, trad. de l'anglais par Havelange, V., Paris, Éditions du Seuil, 2017

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Bardet, M., « Marcher », dans *Histoires de gestes*, Launay, I., Glon, M. (dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p. 56-72

Bonnet, A., « Ambiance et mouvement des corps. Rythmes de marche dans l'espace public », dans *Ambiances en act(es)*, Actes du 2^e Congrès International sur les Ambiances, p. 417 – 422

Bonnin, P., « Pour une topologie sociale », dans *Communications*, N° 87, Paris, Editions du Seuil, 2010, p. 43-64

Corbel, L., « Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte et retour », dans *Itinérances. L'art en déplacement*, Buffet, L. (dir.), Cherbourg, De l'Incidence Editeur, 2012, p. 159-176

De Keersmaeker, A.T., « Comme je marche, je danse », dans *Repères, cahiers de danse*, N° 42, La Briqueterie, CDCN du Val-de-Marne, 2019, p. 15

Feildel, B., Olmédo, É., Troin, F., Depeau, S., Poisson, M., Audas, N., Jaulin, A., Duplan, K., « Parcours augmentés, une expérience sensible entre arts et sciences sociales », dans *Carnets de géographes*, N° 9, 2016, accédé via <https://doi.org/10.4000/cdg.721>

Ginot, I., « Regarder », dans *Histoires de gestes*, Launay, I.(dir.), Arles, Actes Sud, 2012, p. 217-231

Godard, H., « Le poids des transactions », dans *Age du corps, maturité en danse*, actes de colloque, édition Le Cratère d'Alès Scène Nationale, 1997, p. 7-16

Godard, H., « Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse », dans *Le corps en jeu*, Argueul, M. (dir.), Paris, PUF, 1992, p. 209-221

Glon, M., « Mémoires d'appui : chronique d'un acte fondateur », entretien avec Benoît Lesage, dans *Repères, cahier de danse*, N° 33, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2014, p. 3-5

Glou, M., « Le corps du souvenir », entretien avec Odile Rouquet, dans *Repères, cahier de danse*, N° 28, 2011, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, p. 26-27

Grout, C., Lelièvre, M., « Conversation autour de l'expérience et de ce qu'elle fait à la recherche », dans *Au tournant de l'expérience. Interroger ce qui se construit, partager ce qui nous arrive*, Younès, C., Bodart, C. (dir.), Paris, Hermann, 2018, p. 119-126

Grout, C., « Les axes en mouvement », dans *Carnets de paysage, N°13-14*, Actes Sud/ENSP de Versailles, 2007, p. 181-187

Hess, C., Righini, C., « Marcher une heure avec Hubert Godard », dans *Chimères*, N° 93, 2018, p. 102-111

Ingold, T., « La vie dans un monde sans objets », dans *Perspective*, N° 1, Paris, INHA, 2016, mis en ligne le 31 décembre 2017, accédé via <http://journals.openedition.org/perspective/6255>

Kuypers, P., « Des trous noirs », entretien avec Hubert Godard, dans *Scientifiquement danse. Nouvelles de danse*, n° 53, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 56-75

Lesage, B., « Pour un corps imaginant », dans *Psychosomatique relationnelle*, N° 5, 2015, p. 9-21

Michard, A., Poisson, M., « Préface », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 5-8

Michard, A., Poisson, M., « Dialogue autour des "Promenades Blanches" », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 9-24

Michard, A., « L'art est une marche », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 73-80

Olmédo, E., « Quelque part, une carte s'écrit », dans *Du flou dans la ville*, Michard, A., Poisson, M. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 53-64

Olmédo, E., « Cartographier les interstices de la ville », mis en ligne le 8 mai 2012, accédé via <https://strabix.fr/Mathias-Poisson-Cartographier-les-interstices-de-la-ville>

Perrin, J., « Des œuvres chorégraphiques en forme de marche », dans *Repères, cahiers de danse*, N° 42, La Briqueterie, CDCN du Val-de-Marne, 2019, p. 10-14

Perrin, J., « Composer la ville », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 25-52

Perrin, J., « Traverser la ville ininterrompue : sentir et se figurer à l'aveugle. À propos de Walk, Hands, Eyes (a city) de Myriam Lefkowitz », dans *Ambiances*, N° 3, 2017, accédé via <https://journals.openedition.org/ambiances/962>

Perrin, J., « Sensibilités hodologiques », dans *Gestes en éclats*, Després, A. (dir.), Rennes, Les presses du réel, 2016, p. 28-38

Perrin, J., « (Ré)apprendre à marcher », dans *Cahiers du Merlan*, N° 1, *Les artistes et la ville. En corps urbains*, 2012, accédé via <https://issuu.com/lemerlan/docs/cahier.n-1>, p. 29

Poisson, M., « Déconnaître la ville », dans *Du flou dans la ville*, Poisson, M., Michard, A. (dir.), Paris, Étérotopia, 2018, p. 65-71

Poisson, M., « Marcher à vitesse d'homme », dans *Nectart*, N° 4, 2017, p. 30-34

Vicente, A.-L., « Les yeux remplis d'eau », dans *Revue Espace*, N° 117, Montréal, 2017, p. 44-53

Thèses, HDR :

Bardet, M., *Philosophie des corps en mouvement. Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté*, thèse, Université Paris VIII, 2008

Bigé, R., *Le partage du mouvement. Une philosophie des gestes avec le Contact Improvisation*, thèse, Université Paris Sciences et Lettres, 2017

Perrin, J., *Questions pour une étude de la chorégraphie située : synthèse des travaux 2005-2018*, HDR, Université de Lille, 2019

Articles de presse :

Boisseau, R., *La musique a construit ma relation au mouvement*, entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker, publié le 10 septembre 2018, accédé via https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/09/10/anne-teresa-de-keersmaeker-la-musique-a-construit-ma-relation-au-mouvement_5352847_3246.html

Botella, S., *Anne Teresa De Keersmaeker : My walking is my dancing – la marche comme première danse*, publié le 22 avril 2016, accédé via https://www.rtf.be/culture/scene/detail_anne-teresa-de-keersmaeker-my-walking-is-my-dancing-la-marche-comme-premiere-danse?id=9276799

Cvejić, B., *Vortex Temporum, un entretien avec Anne Teresa De Keersmaeker*, publié le 2 novembre 2013, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/620-ivortex-temporumi-un-entretien-avec-anne-teresa-de-keersmaeker>

Interventions dans les séminaires :

Christmann, M., « La partition entre cartographie et chorégraphie, ou l'expérience tracée », intervention au séminaire doctoral du LACTH, le 25 février 2015, accessible via <https://www.lille.archi.fr/>

Christmann, M., « L'outil "partition" dans le processus de projet : un lieu d'inscription du performatif ? L'étude de la Walking Score Wheel, Lawrence Halprin, 1974 », intervention au séminaire doctoral du LACTH, le 5 mars 2014, accessible via https://www.lille.archi.fr/wp-content/uploads/2021/07/lacth_crsemdoct5mars14_spatialit_.pdf

Sources audio et vidéo :

Adler, L., « Altérité avec Anne Teresa de Keersmaeker », entretien avec Anne Teresa de Keersmaeker, émission radio « L'heure bleue », le 25 octobre 2018, accédé via https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-25-octobre-2018?fbclid=IwAR0gpdo6_uYzJT7Qjt7ilGL21Fan1QT39_6FKCwk9R5DaiomePXQX3FTgrc

Bouvier, M., « Fond/figure. Entretien avec Hubert Godard », dans *Pour un atlas de figures*, projet de Mathieu Bouvier et Loïc Touzé, entretien vidéo effectué le 7 novembre 2013, accédé via <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>

De Keersmaeker, *Chorégrapheur Bach, incarner une abstraction*, conférence au Collège de France, le 19 avril 2019, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/733-video-conference-d-anne-teresa-de-keersmaeker-au-college-de-france>

Gromer, G., Entretien avec Hubert Godard, émission *Le gai savoir*, France Culture, mis en ligne le 15 octobre 2017, 1ère diffusion le 05 février 1995, accédé via <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/le-gai-savoir-hubert-godard>

Ingold, T., « The art of paying attention », discours pour *The Art of Research* à Helsinki, le 29-30 novembre 2017, accédé via <https://www.youtube.com/watch?v=2Mytf4ZSqQs>

Richeux, M., « Faire l'expérience sensible de la ville (presque sans les yeux) », entretien avec Myriam Lefkowitz, émission *Les Nouvelles Vagues*, France Culture, mis en ligne le 05 février 2015, accédé via <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/lexperience-45-faire-lexperience-sensible-de-la-ville-presque-sans>

Sites internet :

<http://www.ideokinesis.com/>

Documents :

Riou-Djukic, L., « Walk, Hands, Eyes. My experience as a guide », entretien, accédé via <https://www.situations.org.uk/content/uploads/2020/04/Walk-Hands-Eyes.pdf>

Trek Danse, Dossier de presse, Robin Decourcy (envoi par mail)

Entretien avec Robin Decourcy réalisé par Joanne Clavel, printemps 2017, dans le dossier sur Trek Danse

Expérience collective, mouvement commun

Ouvrages :

De Certeau, M., *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

Perrin, J., *Les figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Bardet, M., « Inquiétudes et paradoxes du commun. Danser ensemble, danser comme, danser avec ? », dans *Repères, cahier de danse*, N° 25, 2010, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, p. 3-6

Claus, I., « Espaces/Poids », dans *Carnets du paysage*, N° 13-14, Actes Sud/Ecole Nationale Supérieure du paysage de Versailles, 2007, p. 154-165

Germon, O., « Les chorégraphies urbaines des piétons parisiens. Entre règles spatiales et règles sociales », dans *Géographies et cultures*, N° 70, Paris, L'Harmattan, 2009, accédé via <http://journals.openedition.org/gc/2305>

Godard, H., « Le geste et sa perception », dans *La Danse au XXème siècle*, Ginot, I., Michel, M. (dir.), Paris, Edition Larousse, 2008, p. 235-241

Grout, C., « Le sentir : du fondement au politique. Pour une considération de l'horizon et d'un sol commun », dans *Projets de paysage*, N° 18, accédé via <https://journals.openedition.org/paysage/1055>

Massiani, L., « Danse, la cité. Infiltration chorégraphique d'une place publique », dans *Ambiances*, N° 3, 2017, accédé via <https://journals-openedition-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/ambiances/1022>

Massiani, L., « Danseurs et public au cœur de la danse in situ : le seuil d'une rencontre », dans *Déméter*, mis à jour le 22 juillet 2012, accédé via <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=121>

Nahoum-Grappe, V., « L'échange des regards », dans *Terrain*, N° 30, Association Terrain, 1998, accédé via <https://journals.openedition.org/terrain/3375?lang=en>

Rolnik, S., « Regard aveugle », entretien avec Hubert Godard, dans *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le soufflé*, Edition du Musée de Beaux Arts de Nantes/Les Presses du réel, 2005, accédé via www.academia.edu

Quéré, L., Brezger, D., « L'étrangeté mutuelle des passants : le mode de coexistence du public urbain », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, N° 57-58, 1992, p. 89-100

Thèses, HDR :

Massiani, L., *Danse in situ. Réflexion sur la relation, danseurs, public, site*, thèse de doctorat, Université du Québec, Montréal, 2011

Articles en ligne :

Nicolas-Le Strat, P., « Agir en commun/ agir le commun », accédé via <https://pnls.fr/agir-en-commun-agir-le-commun/>, mis en ligne en avril 2016

Nicolas-Le Strat, P., « Arts de faire commun (construction d'un commun / constitution du commun) », mis en ligne en août 2015, accédé via <https://pnls.fr/arts-de-faire-commun-construction-dun-commun-constitution-du-commun/>

Nicolas-Le Strat, P., « Arts de faire commun (construction d'un commun / constitution du commun) », mis en ligne en août 2015, accédé via <https://pnls.fr/arts-de-faire-commun-construction-dun-commun-constitution-du-commun/>

Valentine, M., « La chorégraphie *in situ*, impacts sur le public de l'espace urbain. Dispositif relationnel et enjeux de réception », 2009, accédé via <http://www.mythe-imaginaire-societe.fr/?p=4571>

Articles de presse :

Delétraz, F., « La danseuse Anne Teresa de Keersmaecker : "La crise du Covid tape dans l'ADN de notre pratique" », publié le 6 octobre 2020, accédé via

<https://www.lefigaro.fr/culture/la-danseuse-anne-teresa-de-keersmaecker-la-crise-du-covid-tape-dans-l-adn-de-notre-pratique-20201006>

Fritel, L., « Anne Teresa De Keersmaecker crée un spectacle de danse pour le Louvre-Lens », mis en ligne le 10 juin 2021, accédé via <https://www.lefigaro.fr/culture/anne-teresa-de-keersmaecker-cree-un-spectacle-de-danse-pour-le-louvre-lens-20210610>

Interventions dans les conférences :

Rizzolatti, G., « Les systèmes de neurones miroirs », intervention pendant la Réception des Associés étrangers élus en 2005, mis en ligne le 12 décembre 2006, accédé via https://www.academie-sciences.fr/pdf/membre/s121206_rizzolatti.pdf

Sources audio et vidéo :

De Keersmaecker, A.T., « What's next in the dance ecosystem », discours d'ouverture pour l'EDN, par visioconférence, mis en ligne le 14 décembre 2020, accédé via <https://www.rosas.be/fr/news/860-le-discours-d-ouverture-d-anne-teresa-de-keersmaecker-pour-iedn-what-s-next-in-the-dance-ecosystemi>

Documents :

De Keersmaecker, A.T., lettre, site internet du musée MOMA, New York, publié en mai 2020, accédé via <https://www.moma.org/magazine/articles/377?fbclid=IwAR3L8S-o8vJjPqzyckwn8ZnTcBipQdn4wLKIfbTaRjOXRBITIGYtngqzbgA>

Mémoire, récit

Ouvrages :

Ricœur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000

Ricœur, P., *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Tome I, Paris, Seuil, 1983

Vasset, P., *Le livre blanc*, Paris, Editions Fayard, 2007

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Augoyard, J.-F., « La conduite de récit », dans Thibaud, J.-P., Grosjean, M. (dir.), *Espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2001, p. 173-196

Baroni, R., « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricoeur », dans *Poétique*, 2010/3, p. 361-382

Ingold, T., « Préface », dans Ingold, T., Vergunst, J.L. (dir.), *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*, University of Aberdeen, 2008

Marot, S., « L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture », dans *Le Visiteur. Ville, territoire, paysage, architecture*, Paris, Société française des architectes, 1999, p. 114-176

Articles en ligne :

Nicolas-Le Strat, P., « Le récit d'expérience », mis en ligne en septembre 2006, accédé via <https://pnls.fr/le-recit-dexperience/>

Nicolas-Le Strat, P., « Faire récit (des expériences) », mis en ligne en août 2019, accédé via <https://pnls.fr/faire-recit-des-experiences/>

Sources audio et vidéo :

De Baecque, A., *Marcher, une histoire des chemins*, émission radio, France Culture, mis en ligne le 31 août 2014, accédé via <https://www.franceculture.fr/emissions/marcher-une-histoire-des-chemins/marcher-une-histoire-des-chemins-88-des-sens-la-poesie-du>

Paysage

Ouvrages :

Besse, J.-M., *La nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018

Besse, J.-M., *Le Goût du monde*, Arles, Actes Sud, 2009

Collot, M., *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011

Grout, C., *Le sentiment du monde. Expérience et projet de paysage*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2017

Jackson, J.B., *A la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003, première publication en anglais en 1984

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Besse, J.-M., « Paysages en commun », dans *Carnets du paysage*, N° 33, ENSP Versailles/Actes Sud, 2018, p. 5-13

Besse, J.-M., « L'Élan du paysage. Premières notes sur la danse et l'écriture », dans *Carnets du paysage*, N° 13-14, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2007, p. 11-19

Bouderlique, J., « La rencontre du paysage », dans *Projets de paysage*, N° 5, 2011, mis en ligne le 19 janvier 2019, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/21588>

Corajoud, M., « L'Horizon », dans revue *Face*, le 5 mars 2004, accédé via <http://corajoudmichel.nerim.net/10-textes/01a-horizon.htm>

Dastur, F., « Phénoménologie du paysage », dans *Projets de paysage*, N° 5, mis en ligne le 20 janvier 2011, accédé via <https://journals.openedition.org/paysage/21559>

Delbaere, D., « Les sentiers métropolitains : quand la carte fait le projet. A propos du GR2013 », dans *Carnets du paysage*, N° 39, ENSP Versailles/Actes Sud, 2021, p. 120-127

Grout, C., Toublanc, M., « Le politique au prisme du paysage – Introduction au numéro thématique », dans *Projets de paysage N°24*, 2021, mis en ligne le 20 septembre 2021, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/21548>

Grout, C., Ehrmann, S., « Éditorial », dans *Projets de paysage*, N° 14, 2016, mis en ligne le 14 juillet 2016, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/7907>

Manola, T., Geisler, E., « Du paysage à l'ambiance : le paysage multisensoriel – Propositions théoriques pour une action urbaine sensible », dans Thibaud, J.-P. et Siret, D. (dir.), *Ambiances en acte(s). Actes du 2nd Congrès international sur les Ambiances*, Grenoble, Réseau international Ambiances, 2012, p. 677-682

Mitchell, W.J.T., « Introduction », dans *Landscape and power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994

Mocquet, M., « Regards artistiques sur l'observation photographique », dans *Projets de paysage*, N° 15, mis en ligne le 31 décembre 2016, accédé via <https://journals.openedition.org/paysage/7186>

Olwig, K., « Performing on the landscape versus doing landscape: perambulatory practice, sight and the sense of belonging », dans Ingold, T., Vergunst, J.L. (dir.), *Ways of walking. Ethnography and practice on foot*, Hampshire, Ashgate, 2008, p. 81-91

Articles en ligne :

Tuan, Y.-F., « Topophilia: personal encounters with the landscapes », dans *Landscape*, vol. XI, n°1, automne 1961, repris dans Ward English, P., Mayfield R. C. (dir.) *Man, Space, and Environment*, Oxford University Press, 1972, traduit de l'anglais

par Martin Paquot, accédé via <https://topophile.net/savoir/topophilie-rencontres-intimes-avec-le-paysage/>

Sources audio et vidéo :

Poisson, M., Intervention à l'ENSA de Montpellier, le 22 février 2018, accédé via <https://www.montpellier.archi.fr/revoir-les-conferences/>

Poisson, M., Intervention dans le cadre de la conférence *Promenade (mouvement, point de vue)* à l'ENSP de Versailles, le 22 octobre 2013, accédé via http://www.ecole-paysage.fr/site/annee_lenotre_fr/promenade-mouvement-point-de-vue.htm

Richeux, M., *Pas la peine de de crier*, entretien avec Michel Collot, mis en ligne le 15 avril 2013, accédé via <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/pas-la-peine-de-crier/paysage-1-5-la-pensee-paysage-6732124>

Documents :

Clément, G., *Manifeste du Tiers paysage*, accédé via <http://www.biodiversiteetbati.fr/Files/Other/DocComplGTBPU/F05-ManifesteTiersPaysage-GClement.pdf>

Projets : généralités

Ouvrages :

Walk, Hands, Eyes : A City, avec les textes de Myriam Lefkowitz, Valentina Desideri, Sophie Houdart, Yaël Kreplak, Clément Morier, Valérie Pihet, Esther Salmons, Mathilde Villeneuve, Les Laboratoires d'Aubervilliers/Beaux-Arts de Paris éditions, 2015

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Pascaud, C., « Introduction », dans *Refuges périurbains. Un art à habiter*, Marseille, Éditions Wildproject, 2019, p. 3-4

Articles de presse :

Dupont, O., « Périurbain : petits refuges, grandes ambitions », mis en ligne le 26 novembre 2017, accédé via <https://www.lemoniteur.fr/article/periurbain-petits-refuges-grandes-ambitions.1498044>

Lelong, C., « Drôles de "refuges" pour redécouvrir la métropole bordelaise », mis en ligne le 30 mars 2018, accédé via <https://www.banquedesterritoires.fr/droles-de-refuges-pour-redecouvrir-la-metropole-bordelaise-33>

Sources audio et vidéo :

Conversation avec Erika Hess sur la radio Le Son Unique, accédé via <http://www.lesonunique.com/content/culture-sortie-spectacle-11>

Documents :

Convention de la politique culturelle de la métropole de Nantes, accédé via https://www.nantesmetropole.fr/deliberations/co_20161017/22_20161017_CNM_DEL_A_partenariat_culturel_CD44_v2.pdf

Entretien avec Myriam Lefkowitz, association Situations, Plymouth, 2016, accédé via <https://www.situations.org.uk/resources/an-interview-with-myriam-lefkowitz/>

La plaquette du festival « Signes d'automne 2018 »

« Refuges périurbains », dossier de présentation et revue de presse, version pdf, accédé via <https://bruitdufrigo.com/>

Texte d'appel à projets Été Métropolitain 2017, <https://etemetropolitain.bordeaux-metropole.fr>

Livret du Festival « Été Métropolitain. Une saison buissonnière », Bordeaux Métropole, 2017

Sites internet :

<https://www.agorabordeaux.fr/edition-2017/le-theme>

<https://www.alainmichard.org/>

<https://www.anpu.fr/L-agence-1.html>

<https://www.bordeaux-metropole.fr/Sortir-decouvrir/Se-balader-et-randonner/A-pied/GR-R-et-boucles-locales>

<https://ccnnantes.fr/>

<https://www.cnap.fr/robin-decourcy>

<https://www.cnrtl.fr/definition/complice>

<https://desartsonnantsbis.com/gilles-malatray-desartsonnants-cest-qui-cest-quoi/>

<https://www.estuaire.info/fr/estuaire/>

<https://www.festival-automne.com>

<https://www.lafayetteanticipations.com/fr/artiste/myriam-lefkowitz>

<http://www.lafoliekilometre.org/>

<http://www.leslaboratoires.org/artiste/myriam-lefkowitz-0>

<https://www.louvrelens.fr/la-galerie-du-temps/>

<https://musidanse.univ-paris8.fr/>

<http://www.mywalking.be/paris/fr/>

www.netable.org

<http://periurbain.cget.gouv.fr>

https://randonneesperiurbaines.fr/?page_id=2

<https://www.rosas.be/>

Sources méthodologiques

Ouvrages :

Arab, N., Özdilrik, B., Vivant, E., *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Presses Universitaires de Rennes, 2016

Bardin, L., *L'analyse de contenu*, Presses Universitaires de France, 2013

Becker, H., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2002

Burkhardt, L., *Promenadologie. Se promener pour mieux voir*, traduit de l'allemand par Aubard, C., Paris, Flammarion, 2022

Chauvier, E., *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2017

Ingold, T., *L'anthropologie comme éducation*, Presses Universitaires de Rennes, 2018

Ingold, T., *Making. Anthropology, archeology, art and architecture*, London, Routledge, 2013

Prigent, S., *L'anthropologie comme conversation. La relation d'enquête au cœur de l'écriture*, Paris, Anacharsis, 2021

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Arab, N., Vivant, E., « L'innovation de méthodes en urbanisme : freins et leviers d'une entreprise incertaine », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 2018, mis en ligne le 25 janvier 2018, accédé via <http://journals.openedition.org/craup/324>

Bailly, E., « Sentir le mouvement, éprouver la ville », dans *Vertigo*, N° 3, Volume 18, mis en ligne le 05 décembre 2018, accédé via <http://journals.openedition.org/vertigo/22551>

Delort, H., Leroi, P., Soulard, O., « La marche sensible, un diagnostic en mouvement », note rapide de l'Institut Paris Région, N° 951, 2022, p. 1-6

Guérin, F., Hernández Gonzales, E., « Les marches urbaines exploratoires de nuit : une critique socio-urbaine en situation », dans *Sciences du Design*, N° 6, Presses Universitaires de France, 2017, p. 105-127

Lemaire, J., « Arpenter, guider, jalonner. La marche, outil des processus participatifs en architecture et urbanisme du XXe siècle », dans *Clara*, N° 1, Bruxelles, Éditions de la Faculté d'Architecture La Cambre Horta, 2013, p. 133-148

Olivier de Sardan, J.-P., « Le "je" méthodologique. Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », dans *Revue française de sociologie*, N° 41-3, Paris, Presses de Sciences Po, 2000, p. 417-445

Thibaud, J.-P., « The Sensory Fabric of Urban Ambiances », dans *Senses and Society*, N° 6 (2), London, Routledge, Taylor & Francis, 2011, p. 203-215, accédé via <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00978343>

Thibaud, J.-P., « Des modes d'existence de la marche urbaine », dans *Marcher en ville. Faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Thomas, R. (dir.), Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2010

Thibaud, J.P., « La méthode des parcours commentés », dans *L'espace urbain en méthodes*, Grosjean, M. et Thibaud, J.P. (dir.), Marseille, Parenthèses, 2001, p. 79-99

Thomas, R., « Décrire l'arrière-plan corporel de l'expérience urbaine », dans *Ambiances urbaines en partage : pour écologie sociale de la ville sensible*, Thibaud, J.-P., Rose Duarte, C. (dir.), Genève, MetisPresses, 2013, p. 227-239

Vionnet, C., « From experience to language. Towards an Affected and Affective Writing: A Conversation with Tim Ingold », entretien avec Tim Ingold, dans *Tsantsa*, N° 23, 2018, p. 82-90

Thèses, HDR :

Bonnet, A., *Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine*, thèse, Cresson, Grenoble, 2013

Sites internet :

<https://www.demainlaville.com/diagnostics-urbains-quel-renouveau/>

Territoire

Ouvrages :

Augoyard, J.-F., *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Editions du Seuil, 1979

Careri, F., *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, traduit de l'italien par Jérôme Orsoni (première publication en italien en 2002), Editions Babel, 2020

Dardel, É., *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique*, Paris, PUF, 1952

Davila, T., *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002

Deleuze, G., Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions du Minuit, 1980

Detraz, Y., *Zone sweet zone*, Marseille, Éditions Wildproject, 2020

Despret, V., *Habiter en oiseau*, Actes Sud, 2019

Ferrier, J.-P., *Le Contrat géographique ou l'habitation durable des territoires*, Payot, Lausanne, 1998

Tiberghien, G., *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2021

Articles dans les ouvrages ou revues scientifiques :

Barattucci, C., « La naissance et la portée de l'expression *città diffusa*. Entretien avec l'urbaniste italien Francesco Indovina », dans *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, mis en ligne le 20 février 2020, accédé via <http://journals.openedition.org/craup/4142>

Blaise, J., « Voyage dans la politique culturelle à Nantes », dans *Le journal de l'école de Paris du management*, N°131, 2018, p. 37-44

Charmes, E., « La ville diffuse », Portail Citego, mis en ligne en octobre 2015, https://www.citego.org/bdf_fiche-document-23_fr.html

Coëffé, V., Morice, J.-R., « Patrimoine et création dans la fabrique territoriale : l'estuaire ligérien ou la construction d'un territoire métropolitain », dans *Norois*, N° 228, 2013, p. 77-88

Collod, A., « Une œuvre-milieu ? », dans *Repères, cahier de danse*, N° 45, La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne, 2020, p. 13-16

Debarbieux, B., « Territoire-Territorialité-Territorialisation : aujourd'hui encore, et bien moins que demain... », dans *Territoires, territorialité, territorialisation. Controverses et perspectives*, Vanier M. (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 75-89

Grout, C., Delbaere, D. « La relation territoire/paysage à l'aune des démarches de reconversion », dans *Cahiers thématiques*, N° 9, 2009, p. 9-18

Guillon, V., « A la croisée des cultures de la randonnée », dans *L'Observatoire*, N° 48, Observatoire des politiques culturelles, 2016, p. 55-58

Gwiazdzinski, L., « Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires », dans *L'Observatoire*, N° 48, Observatoire des politiques culturelles, 2016, p. 32-38

Gwiazdzinski, L., « Néo-situationnisme artistique dans l'espace public », dans *Stradda. Hors les murs*, HorsLesMurs Edition, 2014, accédé via <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01113417>

Le Coq, S., « La danse dans la ville : révélateur de la complexité de la production du social », dans *Danser la rue*, Lefevre, B., Roland, P., Sizorn, M. (dir.), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, p. 225-236

Paquot, T., « Qu'appelle-t-on le territoire ? », dans *Le territoire des philosophes*, Paquot, T. et al. (dir.), La Découverte - Recherches, 2009

Pignot, L., « Des explorations aux hospitalités. Un bureau des guides pour faire l'expérience d'un territoire », entretien avec Loïc Magnant, dans *L'Observatoire*, N° 48, 2016, p. 59-62

Salles, S., « Quand le paysage ouvre un horizon politique : Aix-Marseille-Provence métropole et le sentier métropolitain GR2013 », dans *Projets de paysage*, N° 24, 2021, accédé via <http://journals.openedition.org/paysage/20430>

Veschambre, V., « La notion d'appropriation », dans *Noroi*, N° 195, 2005, mis en ligne le 11 août 2008, accédé via <http://noroi.revues.org/589>

Villemur, F., « Préambule », dans *Traverses au sud, figures de la marche*, Montpellier, Editions de l'Espérou, 2014, p. 9-11

Thèses, HDR :

Manola, T., *Conditions et apports du paysage multisensoriel pour une approche sensible de l'urbain*, thèse, Université Paris-Est, 2012, accédé via <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03449163/>

Articles de presse :

Field, A., Lanaspèze, B., « Marcher pour changer notre regard sur les territoires », mis en ligne le 2 juin 2016, accédé via https://www.liberation.fr/debats/2016/06/02/marcher-pour-changer-notre-regard-sur-les-territoires_1456882

Sources audio et vidéo :

Detraz, Y., intervention dans la conférence *Comment les sentiers fabriquent la ville ?*, Pavillon de l’Arsenal, le 1 octobre 2020, accédé via <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/conferences-debats/cycles-en-cours/hors-cycle/11816-comment-les-sentiers-fabriquent-la-ville.html>

Documents :

L’Art des Sentiers Métropolitains, catalogue de l’exposition, Paris, Pavillon de l’Arsenal, 2020

Sites internet :

Extrait de l’article « Territoires, territorialisation, territorialités » sur <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/territoires-territorialisation-territorialite#:~:text=La%20territorialisation%20est%20un%20processus,'appartenance%2C%20de%20connivence>

Autres sources :

Conférence « Marcher, inscrire et habiter les Sentiers Métropolitains », Pavillon de l’Arsenal, le 9 octobre 2020

Table de figures

- Fig. 1. Schéma présentant les approches à la notion de situation, avril 2022, Ekaterina Shamova (page 44)
- Fig. 2. Photographies de mes carnets de bord, « Attention à la marche ! » et « Les Promenades Blanches » respectivement. Récits écrits en juillet et en mai 2017 respectivement (page 62)
- Fig. 3. Schéma représentant les processus potentiels accompagnant la mise en récit, février 2021, Ekaterina Shamova (page 79)
- Fig. 4. Dominique Gonzales-Foerster, « Cosmodrome », Le Consortium, 2001, source : <http://www.arpla.fr/canal10/dgfoerster/image1.html> (page 123)
- Fig. 5. Carte de la Promenade Blanche à Bordeaux, 2006, dessinée par Mathias Poisson, source : <http://www.radiogrenouille.com/audiotheque/se-promener-sur-le-visage-des-villes/> (page 222)
- Fig. 6. Carte de la Promenade Blanche, version en braille, source : <http://www.alainmichard.org/Carte-Blanche-de-Promenade> (page 223)
- Fig. 7. Extrait du document présentant les activités du CCN de Nantes pour la période du janvier à juillet 2017, source : <https://ccnnantes.fr/fr> (page 242)
- Fig. 8. Photos recto/verso du prospectus des « Promenades Blanches », 17 novembre 2018, Paris (page 247)
- Fig. 9. Photo du projet « Les Promenades Blanches » à Istanbul, 2013, par Sercan Taycan (page 248)
- Fig. 10. Photo de la double page d'annonce des promenades dans le livret du festival « Signes d'automne 2018 » (page 249)
- Fig. 11. *Comment se perdre sur un GR ?*, couverture du livre, dessin de Mathias Poisson et Virginie Thomas (page 256)
- Fig. 12. Capture d'écran de la photo de la présentation du projet, source : <https://bruitdufrigo.com/> (page 295)
- Fig. 13. Au départ du projet, photo par Bruit du Frigo, source : <https://bruitdufrigo.com/> (page 296)
- Fig. 14. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 8 juillet 2017, photo par Ekaterina Shamova (page 298)
- Fig. 15. La couverture et les chapitres du road-book du projet « Attention à la marche ! » (page 300)

Fig. 16. Les pages du premier chapitre du road-book du projet « Attention à la marche ! » (page 302)

Fig. 17. Carte des Terres Communes, échelle 1 : 100 000, dans *Zone sweet zone*, p. 146-147 (page 323)

Fig. 18. Le verso du dépliant du projet « Slow Walk » à Paris, le 23 septembre 2018 (page 332)

Fig. 19. Annonce du projet « Slow Walk », livret du festival « Slow (36h) » (page 335)

Fig. 20. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Ekaterina Shamova (page 342)

Fig. 21. « Les Promenades Blanches », Rennes, juillet 2009, photo par Mathieu Harel Vivier (page 362)

Fig. 22. Moment du projet « Attention à la marche ! » au Parc Mandavit, source : <https://bruitdufrigo.com/> (page 367)

Fig. 23. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 9 juillet 2017, photo par Ekaterina Shamova (page 383)

Fig. 24. « Les Promenades Blanches », Marseille, juin 2012, photo par Yohanne Lamoulère (page 387)

Fig. 25. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 9 juillet 2017, source : <https://bruitdufrigo.com/> (page 399)

Fig. 26. « Attention à la marche ! », Bordeaux, le 9 juillet 2017, source : <https://bruitdufrigo.com/> (page 400)

Fig. 27. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Aïsha Baert (page 437)

Fig. 28. « Dark Red », Louvre Lens, le 26 juin 2021, photo par Ekaterina Shamova (page 439)

Fig. 29. « Les Promenades Blanches », Rennes, juillet 2009, photo par Mathieu Harel-Vivier (page 490)

Fig. 30. « Les Promenades Blanches », Marseille, juin 2012, photo par Yohanne Lamoulère (page 491)

Fig. 31. « Attention à la marche ! », le 8-9 juillet 2017, source : <https://bruitdufrigo.com/> (page 498)

Fig. 32. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Aïsha Baert (page 517)

Fig. 33. « Slow Walk », Bruges, le 23 février 2019, photo par Aïsha Baert (page 537)

Fig. 34. « Les Promenades Blanches », Rennes, juillet 2009, photo par Mathieu Harel-Vivier (page 561)

Fig. 35. « Attention à la marche ! », Bordeaux, 8 juillet 2017, photo par Ekaterina Shamova (page 563)

Fig. 36. Stalker, « Planisfero Roma », reproduction photographique, 1995-1998, dimensions inconnues. Photo prise par Ekaterina Shamova lors de l'exposition « Des marches, démarches » (commissaire Guillaume Monsaingeon), Frac Provence, août 2020 (page 610)