

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SCÈNE COMME HÉTÉROTOPIE :  
UNE ÉTHOPOÏÉTIQUE DU COMMUN.

ÉTUDE DE CAS DE *CULTURE, ADMINISTRATION & TREMBLING*

(A. LIVINGSTONE, D. PÉTRIN, J. LACEY ET S. THOMPSON, FTA 2014)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR

ANDRÉANE ROY

SEPTEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier les professeures Angela Konrad et Marie-Christine Lesage, ainsi que les étudiants qui ont suivi le séminaire du FTA 2014 à l'UQÀM, parce que l'idée d'écrire à propos du commun, de l'hétérotopie et de l'utopique en arts vivants vient de vous, de nous : de ces nombreuses discussions communes, questions soulevées et réflexions partagées tout au long du séminaire. Je tiens donc à souligner ici que la présente problématique tire ses origines d'une petite communauté de penseurs et de spectateurs avec laquelle j'ai partagé ce séminaire, et de qui je me sens à ce jour redevable intellectuellement.

À ma directrice de recherche, Angela Konrad : votre rigueur, votre lecture éclairante, votre humour, votre générosité, votre confiance et votre soutien constants ainsi que nos discussions déterminantes m'ont permis de mener à terme ce long projet solitaire. Vous avez su m'accompagner et me guider, tout en m'accordant la liberté dont j'avais besoin pour que ce travail de réflexion et d'écriture en soit aussi un d'affirmation d'une parole et d'une vision toute personnelle. C'était très important pour moi.

Merci à Antonija Livingstone, Simon Drouin et Laurence Brunelle-Côté d'avoir généreusement accepté de discuter de votre démarche artistique, de vos inspirations et aspirations, ainsi que des jalons importants de vos processus de création. Ces entretiens se sont avérés des outils essentiels pour orienter et recadrer ma recherche.

Merci à Karine pour tes conseils, ton écoute et les nombreuses discussions éclairantes au début de cette intense traversée. Merci à Zoë pour les mains magiques, les encouragements et la bienveillance. Merci à Gaëlle pour ton amitié et le calme de ton

appartement, propice à la rédaction en fin de parcours. Merci à papa pour ton écoute, ta confiance et tes encouragements. Merci à toi ma sœur : ta liberté, ton intégrité et ta créativité débordante m'inspirent beaucoup. Merci aussi à Louise et Claude pour votre grand soutien et votre bienveillance auprès d'Elsa. « Ça prend un village pour élever un enfant », nous dit l'adage. Je confirme que c'est vrai, et je dirais que ce mémoire a aussi été un enfant métaphorique. Merci à vous, belle communauté de parents et d'amis merveilleux (vous aussi les amis et collègues que je ne nomme pas ici).

Finalement, merci à toi Guillaume pour l'amour, l'écoute, la flexibilité, le soutien indéfectible et l'angélique patience. Merci de comprendre l'importance de concilier la femme, la mère, l'artiste et la chercheuse pour me sentir entière et épanouie. Merci d'avoir si bien pris soin de bébé Elsa pendant ces heures de rédaction. Vous êtes ma maison, ma famille : je vous aime. Il fut toujours réconfortant de vous retrouver après les séances de travail intense. Un dernier merci tout spécial à toi, ma chère petite Elsa qui a dû partager ta mère avec un mémoire en chantier. En cours de rédaction, j'ai interprété tes coups et frôlements intérieurs comme des signes d'encouragement. Tu es née en plein processus d'écriture et ta venue m'a donné tellement d'élan, de volonté et de joie. Saches que tu n'as pas été un obstacle, mais plutôt l'une de mes plus grandes motivations à mener à bien ce projet d'écriture. Ce mémoire est aussi une manière de te témoigner de l'importance de se mettre à l'écoute de sa propre voix et de se ménager un espace d'écriture, de création et de vision en tant que femme. En écrivant, j'ai souvent pensé à toutes celles de notre lignée qui n'ont pas eu cette chance. Aussi infime soit-elle, c'est une grande source d'accomplissement et de bonheur que de laisser son empreinte dans le monde en créant de la pensée, en discours ou en pratiques.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	vi
LISTE DES FIGURES .....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LA SCÈNE COMME HÉTÉROTOPIE : LES ARTS VIVANTS, LE COMMUN ET L'UTOPI(QU)E .....	14
1.1 Quel(s) sens donner au commun au XXI <sup>e</sup> siècle ? .....	14
1.1.1 Le commun : tentatives de définition du concept.....	14
1.1.2 Le commun comme principe politique et le commun comme principe ontologique .....	19
1.2 L'utopi(qu)e au XXI <sup>e</sup> siècle : tentatives de réhabilitation .....	25
1.2.1 L'utopie, de la fiction utopique au projet social jusqu'aux utopies pragmatiques : perspective historique du concept .....	25
1.2.2 La scène comme hétérotopie ou l'utopie en pratiques .....	28
1.2.3 Ceci (n')est (pas) utopique : réflexions des artistes à l'étude sur l'importance de la lutte et sur les failles de l'utopie en arts comme en société .....	31
CHAPITRE II CONTEXTUALISATION ET DESCRIPTION DE <i>CULTURE</i> , <i>ADMINISTRATION &amp; TREMBLING</i> .....	37
2.1 Présentation d'Antonija Livingstone et de sa démarche de création .....	37
2.2 Contexte de production .....	45
2.2.1 Genèse de <i>Culture, Administration &amp; Trembling</i> : collaborateurs et étapes de création. Avignon (2009), FTA (2014) .....	45
2.2.2 Entrée en salle : vivre une « habitation vraie » .....	51
2.3 Description de la performance de <i>Culture, Administration &amp; Trembling</i> (FTA 2014) .....	52

CHAPITRE III LE PROCESSUS DE CRÉATION ET SES RÉFÉRENCES : VERS UNE ÉTHOPOÏÉTIQUE DU COMMUN .....	75
3.1 La pratique est un discours : introduction aux références de <i>Culture, Administration &amp; Trembling</i> .....	75
3.2 Imaginer une lutte poétique contre l'industrie culturelle (Adorno et Horkeimer) .....	79
3.3 Créer une situation archipélique et entrer dans le tremblement (Glissant) ....	88
3.4 Témoigner de la chorégraphie ontologique des partenaires au sein des naturescultures (Haraway) .....	95
CHAPITRE IV LES « MEDECINE DANCES » ET LA « CURATION » DES PRATIQUES : TÉMOIGNER EN COMMUN .....	102
4.1 Une approche <i>curatoriale</i> de la chorégraphie .....	102
4.2 Les « medecine dances » .....	107
4.2.1 <i>Listening in</i> .....	110
4.2.2 <i>Crawling et Animal companionship</i> .....	111
4.2.3 <i>A walking pattern</i> .....	114
4.2.4 <i>Change ringing</i> .....	119
4.2.5 <i>Malebreastfeeding</i> .....	123
4.2.6 <i>Jingling dance</i> .....	126
CONCLUSION.....	130
ANNEXE A ENTRETIEN I AVEC LE BUREAU DE L'APA (LUTTE ET UTOPIE) .....	135
ANNEXE B ENTRETIEN II AVEC LE BUREAU DE L'APA (LE COMMUN)	138
ANNEXE C TÉMOIGNAGE DU <i>RADICAL FAERIE</i> JOEY CAIN .....	139
ANNEXE D CHRISTIAN RIZZO : <i>D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE</i> .....	140
APPENDICE A CRÉDITS DE <i>CULTURE, ADMINISTRATION &amp; TREMBLING</i> (FTA 2014) .....	141
BIBLIOGRAPHIE.....	142

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche porte sur l'éthopoïétique du commun au sein du processus de création et de la performance de *Culture, Administration & Trembling* (A. Livingstone et al., 2014). La recherche vise à dégager les manières d'être et de faire en commun proposées par la pratique étudiée, à analyser la coprésence entre la scène et la salle pendant la performance ainsi qu'à interroger la façon dont la scène, lieu hétérotopique, travaille à la reconfiguration visible, pensable et possible des plans intimes et communs du monde humain (Rancière, 2000). Notre analyse du spectacle accorde une place centrale au processus de création et au discours de l'artiste. Du point de vue méthodologique, nous privilégions les approches phénoménologiques, ethnographique (Van Zanten, 2013) et compréhensive (Mucchielli, 2002).

Notre hypothèse consiste à penser que cette tendance à situer le concept de commun au centre des démarches de création constitue une réponse critique adressée à la logique individualiste et au fonctionnement néolibéral de nos sociétés de marché, à la précarisation du statut des artistes ainsi qu'aux contraintes de création rigides dérivant du régime de l'industrie culturelle. Le chapitre I est consacré aux concepts de commun et d'utopi(qu)e tels qu'on peut les redéfinir au XXI<sup>e</sup> siècle et à l'égard des pratiques scéniques contemporaines. Le chapitre II porte sur la contextualisation et la description de *C., A. & T.* Le chapitre III est dédié à l'analyse des références (Adorno et Horkheimer, Glissant, Haraway) qui ont inspiré le processus de création et contribué à l'éthopoïétique du commun. Nous tentons d'apporter un éclairage sur les notions suivantes : *business of spectatorship* et pratique du témoignage (Livingstone), archipel et tremblement (Glissant), ainsi que compagnonnage, chorégraphie ontologique et naturoscultures (Haraway). Le chapitre IV aborde les présences et les pratiques que Livingstone a rassemblées ainsi que ses idées d'approche « curatoriale » et de *medecine dances* du point de vue de leur contribution à l'éthopoïétique du commun. Dans *C., A & T.*, la notion de « curation » des pratiques est centrale. C'est donc le principe de co-activité qui relie les performeurs : le commun est envisagé comme une « praxis instituante » partagée (Dardot et Laval) qui crée un rapport de circulation et de proximité entre les singularités en présence (Nancy). Conscients des limites et des paradoxes de leurs tentatives de déprise des dispositifs qui nous tiennent captifs de systèmes défaillants, Livingstone et ses complices travaillent à faire « trembler » (Glissant) les normes hégémoniques et à expérimenter les rapports qu'entretiennent les êtres au sein des « naturoscultures » au-delà d'une pensée binaire.

Mots-clés : commun, utopie, hétérotopie, éthopoïétique, pratiques scéniques contemporaines, processus de création, performance, danse, témoignage, curation, industrie culturelle, queer, douceur, naturoscultures, *Culture, Administration & Trembling*, Antonija Livingstone.

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Photo d'une résidence, C., A. & T. 2013. D. Pétrin.....	49
2. Photo d'une résidence, C., A. & T. 2013. D. Pétrin.....	50
3. Photo d'une résidence, C., A. & T. 2013. D. Pétrin.....	50
4. Photo de <i>Crawling</i> , A. Livingstone et S. Thompson. C., A. & T. NYC. 2016. Ian Douglas.....	57
5. Photo de <i>Listening In</i> , D. Pétrin. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce .....	58
6. Photo de <i>Listening In</i> , D. Pétrin. C., A. & T. Birmingham. 2015. Meg Lavender .....	59
7. Photo de <i>Crawling</i> , A. Livingstone. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce .....	61
8. Photo de <i>Crawling</i> , S. Thompson. C., A. & T. NYC. 2016. Ian Douglas ...	61
9. Photo de <i>Crawling</i> , S. Thompson. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce .....	62
10. Photo de <i>Animal Companionship</i> , A. Livingstone, J. Lacey, chihuahua Mouchette, S. Thompson et D. Pétrin. C., A. & T. NYC. 2016. Ian Douglas.....	63
11. Photo de <i>Animal Companionship</i> , J. Lacey, S. Thompson et chihuahua Mouchette. C., A. & T. NYC. 2016. Ian Douglas.....	64
12. Photo de <i>A Walking Pattern</i> , A. Livingstone, J. Lacey et S. Thompson. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce .....	66

13.	Photo de <i>Change Ringing</i> , J. Lacey, A. Livingstone et S. Thompson. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce.....	68
14.	Photo de <i>Change Ringing</i> , J. Lacey, A. Livingstone et S. Thompson. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce.....	68
15.	Photo de <i>Malebreastfeeding, Radical Faeries</i> . C., A. & T. NYC. 2016. Ian Douglas.....	70
16.	Photo de <i>Malebreastfeeding</i> , S. Thompson, A. Livingstone et public. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce.....	70
17.	Photo de la vidéo de B. Nemerofsky-Ramsay. C., A. & T. NYC. 2016. Ian Douglas.....	71
18.	Photo de <i>Jingling Dance</i> , A. Livingstone et public. C., A. & T. Rouyn Noranda. 2016. Maryse Boyce .....	72
19.	Diagramme pour l'exécution à plusieurs du morceau <i>Plain Bob Minor</i> en <i>change ringing</i> .....	121
20.	Illustration du <i>malebreastfeeding</i> , B. Bandlien. [cahier d'accompagnement, FTA 2014].....	124

## INTRODUCTION

La présente recherche vise à mener une étude de cas sur la conceptualisation et la mise en œuvre d'un *ethos* du commun au sein de la performance et du processus de création de *Culture, Administration & Trembling* (FTA 2014), une création de la chorégraphe Antonija Livingstone, en étroite collaboration avec Dominique Pétrin, Stephen Thompson et Jennifer Lacey. Je propose d'étudier comment Livingstone et ses collaborateurs ont investi la scène afin de repenser la notion de commun dans une perspective utopique, au sens « d'alternative critique à ce qui existe, invention, exploration et projection du possible. » (Ricoeur, 2005, p. 407) La pratique de Livingstone recoupe en plusieurs points les thèmes centraux de ma recherche : dans ses processus de création, elle préconise une approche collaborative - outre sa première œuvre, *The Part* (2004) - elle co-signe toujours avec d'autres praticien.nes (notamment *-a situation for dancing* avec Heather Kravas en 2006, *Supernatural* avec Simone Aughterlony et Hahn Rowe en 2015, *Études Hérétiques* avec Nadia Lauro en 2016, etc.) et, comme nous le verrons, elle invite souvent des personnes qui ne font pas partie du milieu artistique à se joindre à ses performances (fanfares, activistes, *skateboarders*, etc.). Depuis *-a situation for dancing*, Livingstone tend, à travers ses processus de création, à affirmer sa posture critique à l'égard du régime esthétique de la surenchère et des structures de production rigides et contraignantes qui ont cours dans les institutions, ainsi qu'à remettre en question certaines conventions liées au spectateur, en cherchant à développer une culture du témoignage dans ses performances, plutôt qu'une culture du « spectaculaire ». Nous verrons que cette réflexion critique vis-à-vis de la situation paradoxale de l'artiste contemporain, qui dépend du système économique et des institutions qu'il critique, l'a emmenée à se tourner vers ses pairs, à creuser la notion de coprésence dans ses performances et à privilégier la mise en œuvre d'*ethos* du commun en cours de création. Ses œuvres

abordent notamment les questions de la liberté (à travers le prisme de la pensée et de la sensibilité *queer* notamment, mais pas exclusivement), du corps comme « outil de résistance aux normes hégémoniques » (Livingstone, 2018)<sup>1</sup>, et de la relation de codépendance et de codétermination que l'humain entretient avec la nature et la culture qui l'entourent. Au départ, j'avais l'intention de travailler sur un corpus qui regroupait les œuvres de plusieurs praticiens, mais j'ai décidé, suite à mes entretiens avec Livingstone et en cours de rédaction, de me concentrer sur cette seule pratique. Néanmoins, par moment, d'autres spectacles et démarches artistiques contemporaines qui faisaient initialement partie de mon corpus et qui font écho à *C. A. & T.* au niveau de l'émergence d'une pensée et d'un *ethos* du commun seront évoqués dans une perspective comparative (*Les oiseaux mécaniques* du Bureau de l'APA ; *By Heart* de Tiago Rodrigues ; *Art As Therapy* d'Alain de Botton et John Armstrong ; *D'après une histoire vraie* de Christian Rizzo).

Dire que les arts vivants, notamment le théâtre et la danse contemporaine, sont des arts communautaires est presque devenu un truisme, même si l'on doit au philosophe Jacques Rancière d'avoir nuancé et contesté cette essence et cette fonction

---

<sup>1</sup> Récupéré de <http://www.actoral.org/artistes/livingstone>

<sup>2</sup> « Il serait grand temps pourtant de s'interroger sur cette idée que le théâtre est par lui-même un lieu communautaire. Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à des corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs assis devant des ombres projetées [...] aussi longtemps que des spectateurs sont rassemblés dans l'espace théâtral, on fait comme si l'essence vivante et communautaire du théâtre se trouvait préservée et comme si l'on pouvait éviter la question : que se passe-t-il au juste, parmi les spectateurs d'un théâtre, qui ne pourrait avoir lieu ailleurs ? [...] Ce quelque chose, je crois est seulement la présupposition que le théâtre est communautaire par lui-même. [...] Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que les individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, [...] Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur

communautariste dans *Le spectateur émancipé* (2008)<sup>2</sup>. Or, ici, il ne s'agit pas tant de discuter de l'essence communautaire de l'art vivant, que d'étudier une pratique artistique qui se situe au carrefour de la performance et de la danse et qui, dans sa création, accorde une place centrale au thème du commun, en prenant le pari de la « critique optimiste » (j'emprunte ce vocable, qui désigne une posture optimiste critique et dépourvue de naïveté, aux artistes contemporains Jacob Wren et Peter De Buysser<sup>3</sup>). Que révèle cette posture, que nous permet-elle de supposer quant aux questions que certains créateurs se posent aujourd'hui à l'égard de la société, de la culture, du devenir de la collectivité ou de la relation entre le sujet et le commun et qui influencent non seulement les thématiques, mais aussi le processus de création, la forme d'un spectacle et même parfois, la structure de production de l'œuvre scénique ?

La notion de « commun » semble marquer un retour en force dans l'espace public ces dernières années : notamment à travers le nombre croissant de publications

---

<sup>2</sup> « Il serait grand temps pourtant de s'interroger sur cette idée que le théâtre est par lui-même un lieu communautaire. Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à des corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs assis devant des ombres projetées [...] aussi longtemps que des spectateurs sont rassemblés dans l'espace théâtral, on fait comme si l'essence vivante et communautaire du théâtre se trouvait préservée et comme si l'on pouvait éviter la question : que se passe-t-il au juste, parmi les spectateurs d'un théâtre, qui ne pourrait avoir lieu ailleurs ? [...] Ce quelque chose, je crois est seulement la présupposition que le théâtre est communautaire par lui-même. [...] Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que les individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, [...] Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, pour autant qu'il les tient séparés les uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur chemin propre. » (p.22-23)

<sup>3</sup> Voir la description de leur performance intitulée *Une anthologie de l'optimisme* (2010). Récupéré le 27 novembre 2017 de <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Une-Anthologie-de-l-Optimisme/>

artistiques, philosophiques et sociologiques<sup>4</sup> sur le sujet, ainsi que l'émergence récente de groupes de recherche qui s'y intéressent<sup>5</sup>. Si l'on s'attarde aux discours présentés dans les programmes des festivals et des saisons régulières des théâtres québécois<sup>6</sup>, et ainsi qu'aux propos des directeurs artistiques des grands festivals européens tels qu'Avignon<sup>7</sup> ou le Kunstenfestivaldesarts<sup>8</sup>, le commun semble être devenu une préoccupation récurrente et centrale à la pratique scénique d'ici et d'ailleurs ; un leitmotiv du temps présent.

---

<sup>4</sup> Bordeleau, E. (2014). *Comment sauver le commun du communisme ?*; Dardot P. et C. Laval. (2014). *Commun, essai sur la révolution au XX<sup>e</sup> siècle* ; Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible* ; Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient* ; Nancy, J.-L. (2013) [1996]. *Être singulier pluriel*; Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle* ; etc.

<sup>5</sup> Notamment les groupes de recherche universitaire montréalais *Aisthesis* du commun (McGill, colloque MAC printemps 2016) et le PRINT (UQAM, journées d'études hiver 2016).

<sup>6</sup> Citons notamment le slogan du festival OFFTA 2015 « Nous sommes riches » ainsi que le projet « Possibles » de La Serre/Arts Vivants (2016-2017), le dossier du numéro 154 de la revue de théâtre *Jeu*, consacré à la question du vivre-ensemble (2015), le slogan de la saison 2017-2018 du théâtre du Quat'sous « Habiter la maison à plusieurs », ainsi que le discours d'Olivier Keimeid, qui se donne comme mandat de renouer avec l'utopie et d'offrir un théâtre pour la Cité (voir Keimeid, 2016), et finalement le mot d'ordre de l'édition 2015 du FTA, une citation d'A. Artaud : « Faire renaître la chaîne magique dans les foules ».

<sup>7</sup> Dans le numéro de l'été 2014, la revue *France Culture Papiers* consacrait un dossier à l'utopie. Le premier article était un entretien avec le directeur du Festival d'Avignon, Olivier Py, qui parlait du pouvoir sociopolitique du théâtre, de l'héritage de Jean Vilar, du « théâtre comme utopie concrètement réalisée à Avignon, par le public » et « de l'expérience transcendante du théâtre, hors du temps de la consommation et toujours à la frontière du réel, pour soutenir l'énergie politique. » Plus récemment, au moment de clore l'édition 2015 d'Avignon, Py affirmait encore : « Avignon, ce n'est pas seulement la Cour d'honneur du Palais des papes et une liste de spectacles [...] C'est une ville qui, pendant trois semaines, vit en état d'utopie. » (Darge, 2015)

<sup>8</sup> À l'occasion de la 20<sup>e</sup> édition du Kunstenfestivaldesarts en 2015, un livre intitulé *Le temps que nous partageons* a été publié. On y traite notamment des réflexions émises par les œuvres scéniques marquantes des vingt dernières années : l'évolution de l'idée de communauté et le spectacle vivant comme expérience d'un temps partagé, comme le titre de l'ouvrage en témoigne, y sont des thèmes centraux.

Le commun et l'utopique sont des vocables polémiques ; d'une part parce qu'on reproche à l'utopie son abstraction, ses illusions, sa suspension des finalités et sa propension à penser l'impossible ou ce qui ne peut advenir, et d'autre part, parce qu'on peine à penser le commun sans le communisme, à cause des dérives totalitaires associées à l'actualisation de l'utopie du communisme et du socialisme au XX<sup>e</sup> siècle. Le terme « communauté » fait peur aussi, parce qu'on craint les systèmes fermés, exclusifs et totalisants, qui entraînent le sacrifice des libertés individuelles et des singularités. Néanmoins, il semble que les critiques du matérialisme et l'effritement du lien social au sein des sociétés de marché réalimentent l'intérêt pour le sujet. Devant les inégalités criantes et les crises qui se multiplient depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, on reste avec cette étrange impression que nous sommes « bloqués par des systèmes qui ont échoué mais qui ne peuvent être vaincus » (*Op. cit.*, p. 394). Face à ces impasses idéologiques et collectives, on se contente d'un « individualisme du moindre mal ». Le pessimisme, la dérision et le cynisme semblent être les dernières armes dont disposent les esprits lucides. Or, dans les sillages de l'art et de l'utopi(qu)e<sup>9</sup>, aux confluent des deux, émerge une imagination du commun<sup>10</sup> qui se conçoit comme une différence créatrice, au sens d'alternative critique et sensible à ce qui existe.

En effet, une poignée de créateurs et de penseurs – à l'instar d'Antonija Livingstone, Tiago Rodrigues, Édouard Glissant, Christian Rizzo, Jacob Wren, Peter De Buysser et Camille Louis (Kom.Post) – se montrent à la fois critiques, créatifs et optimistes au moment de s'interroger sur l'avenir (et le présent) du commun au XXI<sup>e</sup> siècle. Si l'utopie est associée à ce qui est au-delà du réel et même, en dehors de la sphère du

---

<sup>9</sup> Au sens « [...] d'invention, exploration et projection du possible. » (*Ibid.*)

<sup>10</sup> Le terme « commun » vient du latin : *cum* (avec) et *munus* (tâche, charge, don) : *communis*, *commune*, *communia*, *communio*.

possible et du réalisable, serait-il insensé de répliquer que de toute façon, le monde dans lequel nous vivons relève déjà du domaine de l'impossible ? Et pourtant, ce monde impossible, nous l'habitons. Dans son livre *Traité du Tout-Monde*, le poète antillais Édouard Glissant demande : « Sommes-nous voués à ces impossibles ? N'avons-nous pas droit et moyen de vivre une autre dimension d'humanité ? [...] L'imaginaire n'est pas le songe, ni l'évidé de l'illusion » (1997). Ainsi, réhabiliter une pensée de l'utopi(qu)e et avec elle, le pouvoir de la fiction, de l'imagination et donc de l'art-même afin d'élaborer une vision actuelle, lucide et sensible de la « commune présence », comme le disait le poète René Char, ne semble pas relever de la fabulation frivole et de l'inconscience. Outre le corpus de la présente recherche, de nombreuses initiatives artistiques des dernières années semblent confirmer que ce dialogue de l'art et de l'utopi(qu)e sous le thème du commun est un phénomène qui mérite d'être investigué<sup>11</sup>.

Qu'est-ce que cette récente et remarquable résurgence de la question du commun nous apprend à propos de notre époque, c'est-à-dire des tensions et des lignes de force qui la traversent ? Comment entrevoit-on et définit-on le concept de commun dans la pratique artistique actuelle ? Les pratiques scéniques contemporaines peuvent-elles constituer des archipels féconds où le sens d'un « être-avec » ou d'un « être-en-commun » (Nancy, 2013) alternatif est imaginé et où se conçoivent les visions incarnées d'un commun sensible qui déjoue aussi bien la logique individualiste, concurrentielle et privative de nos sociétés néolibérales que la tendance à la

---

<sup>11</sup> Pensons notamment à la performance de Marina Abramovic, *512 hours*, qui s'est tenue de juin à août 2014 à la Serpentine Gallery de Londres, où les visiteurs étaient invités à se délester de tout objet avant d'entrer dans cette pièce où il n'y avait rien d'autre que l'artiste et les corps en présence, pour faire l'expérience de l'être-en-commun « désœuvré » (J.-L. Nancy et M. Blanchot) et de la « singularité quelconque » (G. Agamben). Mentionnons aussi *Utopia Station*, un projet auquel Livingstone se réfère dans *C., A. & T.* et qui regroupait 120 artistes et groupes d'artistes autour du thème de l'utopie et qui fut présenté à la Biennale de Venise en 2003, sous l'élan des commissaires Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit et Rirkrit Tiravanija.

communion de l'universalisme abstrait ? Le « pouvoir fictionnaire de l'art » (Bernard, 1999), à titre de force utopique, peut-il contribuer à une reconfiguration du réel par le biais d'un travail en profondeur sur la matière, les corps, les perceptions et les affects ?

Que reflètent les pratiques proposées par Livingstone, Pétrin et leurs collaborateurs dans *C., A. & T.* à propos des fantasmes sociaux de proximité et d'échanges interhumains qui sont à l'œuvre dans la société actuelle ? Quels enjeux, quels thèmes sont abordés et critiqués par *C., A. & T.* ? Est-ce que ces thèmes influencent ou déterminent la forme esthétique, la collaboration entre les artistes et la structure organisationnelle de la création ? Comment ces pratiques, tant au niveau du processus de création que de la performance, interrogent-elles et abordent-elles la notion de coprésence ? À quelle(s) poétique(s) de la relation (Glissant, 1990) et à quelle(s) esthétique(s) relationnelle(s) (Bourriaud, 1998) les pratiques proposées dans la performance de *C., A. & T.* nous ouvrent-elles ?

Le présent mémoire vise à creuser et éclairer ces interrogations en cherchant à dégager les manières d'être et de faire en commun mises en œuvre par la pratique étudiée, à analyser les modalités du rapport entre la scène et la salle pendant la performance, à interroger la façon dont la scène, lieu hétérotopique, travaille à la reconfiguration visible, pensable et possible des plans intimes et communs du monde humain (Rancière, 2000) et finalement à élaborer une analyse du spectacle vivant contemporain qui accorde une place centrale au processus de création et au discours de l'artiste pour mieux comprendre l'objet et la démarche à l'étude.

En ce qui a trait au concept d'utopie, le cadre théorique de la présente recherche se référera à M. Foucault (*Le corps utopique et Hétérotopies*, 2009 [1967]), P. Ricoeur (*L'idéologie et l'utopie*, 2005), N. Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, 1998), J.

Dolan (*Performance, Utopia and the Utopian Performative*, 2005) et M. Bernard (*Des utopies à l'utopique [...]*, 1999).

La notion d'« éthopoïétique », une conjonction des termes grecs *êthos* et *poiésis*, à comprendre comme une « mise en œuvre de manière(s) d'être », est quant à elle empruntée au philosophe québécois É. Bordeleau (*Foucault Anonymat*, 2012 ; *Comment sauver le commun du communisme*, 2014), dont la pensée du commun s'apparente à celle de J.-L. Nancy et G. Agamben (*La communauté qui vient*, 1990). Bordeleau s'est d'abord intéressé à l'éthopoïétique dans son mémoire de maîtrise déposé à l'UQAR, *Que taire ? Ex-expression de soi et éthopoïétique* (2004)<sup>12</sup>. La racine grecque *êthos* signifie *mœurs* ou *manières d'être* (Robert et al., 2006, p.963) et peut aussi désigner une coutume ou un usage (Bailly, [1895] 2000, p. 581), tandis que la poiétique, du grec *poiésis*, renvoie à l'action de faire ou à la création (*Ibid.*, p. 1581). Le vocable « poiétique », du point de vue de l'étude contemporaine des arts, est usité pour désigner le processus de création et la production d'une oeuvre. Dans son mémoire, Bordeleau rapproche le concept d'éthopoïétique, ou de mise en oeuvre de manières d'être, avec la conception confucéenne du rite (*li*), qui permet d'inscrire l'individu ou le sujet éthique dans sa communauté :

Car l'essentiel de notre vie éthique ne reposerait-il pas dans notre *manière d'être* ? [...] *comment être, comment se tenir là* ? La question du « comment être ? » renvoie directement à la manière de (nous) faire. [...] l'accent serait davantage porté sur [...] [la] praxis vitale effective. Une éthopoïétique en somme où les mots pourraient parfois même venir à nous manquer... [...] Par le mot rite (*li*) [chez Confucius], il faut entendre l'ensemble des usages civilisés. [...] Les rites inscrivent l'individu dans la communauté. Les rites influencent profondément la manière que l'individu a d'entrer en rapport avec lui-même, ils sont « civilisateurs » [...] Cette idée de décentrement de soi liée au souci de la manière de faire laisse déjà supposer qu'on ne devient humain à part entière que lorsqu'on dépasse la sphère strictement individuelle [...] (*Op. cit.*, p. 129-134)

<sup>12</sup> Récupéré de [http://semaphore.uqar.ca/296/1/Erik\\_Bordeleau\\_juin2004.pdf](http://semaphore.uqar.ca/296/1/Erik_Bordeleau_juin2004.pdf)

Cette acception confucéenne de rites (*li*) inscrivant l'individu dans une communauté, combinée au concept d'éthopoïétique, me semblent fertiles pour étudier les pratiques mises en œuvre dans le processus de création et la performance de *C. A. & T.* Ainsi, la notion d'« éthopoïétique du commun », dont je traiterai dans cette recherche, doit être ici comprise au sens de création « d'ethos et de rites fédérateurs » ou de « mœurs, d'usages et de manières d'être en commun ». Le processus de création et la performance de *C., A. & T.* de Livingstone sont le foyer d'une éthopoïétique du commun que je me propose d'étudier.

Pour le concept de commun, le cadre théorique de la présente recherche se fondera notamment sur les auteurs suivants: J.-L. Nancy (*Être singulier pluriel*, 2013[1996]) et P. Dardot et C. Laval (*Commun*, 2014). Je commencerai par un éclaircissement étymologique du concept, et par une comparaison des conceptions de Platon et d'Aristote, toutes deux très influentes pour la pensée occidentale du commun. Finalement, j'évoquerai la pensée des philosophes contemporains, qui se sont efforcés, très différemment, de repenser et de réhabiliter le concept du commun. Nous verrons comment certaines de leurs idées-clés nous permettront de mieux analyser et d'interroger les caractéristiques et les paradoxes du commun imaginé et mis en œuvre dans le corpus de ce mémoire-recherche.

Durant l'hiver 2016, j'ai réalisé des entretiens semi-dirigés avec Antonija Livingstone. Ces entretiens témoignant du processus de création de *C., A. & T.*, mon expérience de spectatrice lors de la performance du FTA en 2014, les notes prises pendant et après le spectacle dans mon journal de bord, ainsi que les photos de la performance disponibles en ligne sont les banques de données sur lesquelles j'ai pu m'appuyer pour étayer mon étude de cas (ni Livingstone ni le FTA ne possèdent de captation de la performance). J'oscillerai souvent entre citations de mes entretiens

semi-dirigés avec Livingstone d'une part, et mon analyse de la performance et du discours de l'artiste d'autre part.

Au fil des entretiens avec Livingstone, mon sujet et mon cadre conceptuel se sont précisés. Je me suis notamment aperçue que le concept d'hétérotopie de Foucault et que le vocable « utopique », évoquant davantage un élan prospectif, convenaient mieux à la performance étudiée que celui d'utopie, qui tend à être associé à un système figé. La pratique artistique étudiée est mobile, elle se veut production continuée, inachevable et cyclique : l'accent est mis sur le processus et le temps partagé, plus que sur le résultat final de l'oeuvre constituée. Conséquemment, il me semble également qu'il ne suffit pas, pour bien analyser cette éthopoïétique dans *C., A. & T.*, d'étudier uniquement la performance. Livingstone et ses complices se sont inspirés de certaines références et pratiques alternatives tout au long du processus et ceux-ci irriguent la présentation, contribuant à l'émergence d'une réflexion (préméditée ou non) sur le commun. Le mode d'organisation pendant les résidences a aussi influencé la dynamique entre les collaborateurs en instaurant dès le début du travail de création un *ethos* du commun qui se reflète au moment de la présentation devant public. Finalement, même dans la manière d'aborder les modes de production, les artistes essaient de contester, d'inverser certaines manières d'être et d'agir effectives dans les institutions artistiques : entrée en salle, conventions liées au spectateur (accueil, sortie, statut du spectateur, applaudissements) et gestion du temps et de l'espace avant et pendant la performance. Il me semble que dans le cas de *C., A. & T.*, il existe une zone d'indistinction entre processus et performance, comme si la présentation de l'oeuvre était, en quelque sorte, le processus de création rendu public. Dans mon étude de cas, je propose donc d'analyser et d'étudier le processus de création et la performance en tant que formes qui font de la scène une hétérotopie, propice à la création d'une éthopoïétique du commun.

Suite à ces réflexions, mon hypothèse est que cette tendance artistique à situer le concept de commun au centre des démarches de création constitue une réponse critique adressée à la logique concurrentielle et individualiste de nos sociétés de marché, à la précarisation du statut des artistes ainsi qu'aux contraintes de création rigides dérivant du régime de l'industrie culturelle. Cela témoigne d'un refus d'envisager ces systèmes défailants comme les seuls horizons téléologiques de nos sociétés. Les créations constituent alors un champ d'expérimentation où la scène devient un espace de réflexion critique et sensible sur la collectivité et où sont mis en oeuvre des contextes d'échange humains et de proximité. Ainsi, dans *C., A. & T.*, les espaces-autres, ou « utopies physiquement localisées », sont élaborés afin de créer des *ethos* du commun prospectifs, comme si le spectacle vivant mettait en scène sa capacité de « recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire » (Rancière, 2000, p. 72-73). La scène, véritable hétérotopie<sup>13</sup> foucauldienne, devient un lieu d'invention, ou du moins, d'exploration d'expériences communes sensibles et alternatives.

J'entrevois l'écriture de ce mémoire comme un dialogue, qui convoque ma voix de chercheuse tout en cherchant à faire entendre et à respecter au maximum celle de Livingstone. Ainsi, si j'accorde une grande place à son discours, surtout en ce qui a trait à sa démarche artistique et au processus de création de *C., A & T.*, je choisis aussi parfois de privilégier les approches phénoménologique et ethnographique<sup>14</sup>, d'après mon expérience subjective de spectatrice, notamment pour la description de

---

<sup>13</sup> Je reviendrai sur la définition d'hétérotopie en p. 28.

<sup>14</sup> « La notion d'ethnographie désigne une méthode d'enquête développée au sein de l'anthropologie culturelle ou ethnologie. [La définition de Louis M. Smith présente] les six traits [suivants] : [...] 4/ la production de comptes-rendus donnant la priorité à la contextualisation et à la cohérence interne des phénomènes observés ; 5/ la tendance à concevoir le cadre interprétatif comme une construction progressive plutôt que comme la mise à l'épreuve d'un ensemble d'hypothèses définies à l'avance ; 6/ des modalités de présentation des interprétations mariant volontairement narration, description et conceptualisation théorique. » (Van Zanten, 2013)

la performance à laquelle j'ai assisté. Je m'inspirerai par ailleurs du paradigme « compréhensif » (Mucchielli, 2002) - qui tient compte du point de vue du sujet observant, de ses sensations et de ses perceptions, donc du caractère plurivoque de la réalité observée et de ses variations en fonction du sujet. C'est, il me semble, en adéquation avec une définition du commun qui m'est chère : soit celle d'un être-en-commun qui ne soit pas forcément unanime et homogène, mais qui tienne compte des dissemblances et du *dissensus* (pour reprendre les termes de Rancière) et de la « pluralité des origines » (comme le dit Nancy) qui composent un groupe. Je suis consciente des limites du discours du chercheur vis-à-vis du travail artistique d'un tiers. Je tiens donc à dire que je n'ai pas la prétention de donner une lecture de l'œuvre qui aurait une quelconque autorité sur la vision des artistes, pas plus que de conférer un sens définitif à l'œuvre étudiée.

Le premier chapitre sera consacré à circonscrire le cadre conceptuel de cette recherche : y seront explicitées les notions de commun, d'utopi(qu)e et d'hétérotopie, telles qu'on peut désormais les redéfinir en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle et à l'égard de l'étude des pratiques scéniques contemporaines. Le deuxième chapitre portera sur la contextualisation de l'œuvre à l'étude. J'y présenterai Antonija Livingstone, sa démarche artistique et le contexte de production de *C., A. & T.* Je terminerai ce chapitre par une description de la performance à laquelle j'ai assisté (Agora de la danse, 2014). Le troisième chapitre sera dédié à l'analyse des références qui ont inspiré Livingstone et ses collaborateurs. Celles-ci seront analysées du point de vue de leur contribution à la conceptualisation et à la mise en œuvre d'un ethos du commun au sein du groupe pendant le processus de création de *C., A. & T.* Le quatrième chapitre fera état des présences invitées et des pratiques artistiques, activistes, *queer* et spirituelles qui ont été rassemblées et hybridées par Livingstone pour la création. Mes entretiens avec l'artiste nous permettront de mieux comprendre comment cette approche « curatoriale » (vocable de Livingstone, que nous définirons

au chapitre IV) ou ce témoignage de présences et de pratiques a également fortement contribué à l'éthopoïétique du commun, tant au niveau du processus de création que de la performance de *C., A. & T.* Avant de plonger dans notre étude, il convient d'abord, dans le chapitre à venir, de clarifier et d'explicitier les assises conceptuelles fondamentales du sujet de la présente recherche.

## CHAPITRE I

### LA SCÈNE COMME HÉTÉROTOPIE : LES ARTS VIVANTS, LE COMMUN ET L'UTOPI(QU)E

#### 1.1 QUEL (S) SENS DONNER AU COMMUN AU XXI<sup>E</sup> SIÈCLE ?

*Car ne pas pouvoir dire « nous », c'est ce qui précipite chaque « je » – individuel ou collectif – dans la démence où il ne peut plus non plus dire « je ». Vouloir dire « nous », cela n'a rien de sentimental, rien de familial ni de « communautariste ». C'est l'existence qui réclame son dû, ou sa condition : la co-existence. (Nancy, 2013, p. 62)*

Si l'on veut repenser, voire refonder le concept de commun aujourd'hui, « un détour archéologique », au sens d'une plongée étymologique et historico-philosophique du terme, s'impose d'abord : quelles sont ses racines étymologiques, quelles transformations la notion a-t-elle subies dans l'histoire de nos sociétés occidentales ? Il me semble que ce retour extensif à la racine du terme peut nous permettre de mieux l'utiliser dans le champ d'étude qui nous occupe ici, soit les pratiques scéniques contemporaines.

##### 1.1.1 Le commun : tentatives de définition du concept commun

Dans le premier chapitre de leur ouvrage *Commun*, les sociologue et philosophe Dardot et Laval se livrent à un exercice transdisciplinaire de définition et d'historiographie de la notion du commun. Je m'appuierai en grande partie sur leurs recherches récentes ainsi que sur les travaux de R. Esposito, du linguiste E. Benveniste et de l'anthropologue A. P. Cohen pour en rappeler les fondements.

Le mot français « commun » est issu du terme latin *commune* - lui-même construit à partir des locutions *cum-* et *munus-* qui désignent respectivement « avec », puis « tâches », « charges » ou « devoirs ». Benveniste indique que le terme latin *munus-* renvoie à un phénomène social précis, une activité qui relève de « [...] la double face de la dette et du don, du devoir et de la reconnaissance, propre au fait social fondamental de l'échange symbolique » (1969, cité dans Dardot et Laval, 2014, p. 22). Dans son ouvrage sur l'origine et le destin de la communauté, les recherches du philosophe italien Esposito vont dans le même sens : les préfixes *co-* et *cum-* évoqueraient ce qui nous lie (*avec*) et le suffixe *-munus* ou *-munitas*, présent dans le mot *communitas* ou « communauté », désignerait à la fois la charge (ce que l'on doit) et le don (ce que l'on donne) (2000, p. 8). Ainsi, l'étymologie latine de « commun » évoquerait à la fois *ceux* qui partagent une charge ou *ceux* qui participent à une même tâche et *ce* qui est « mis en commun ». Dans un ordre d'idées similaire à Benveniste et Esposito, l'anthropologue Cohen postule que toute communauté relève avant tout d'une fraternité symbolique plutôt que d'une appartenance strictement biologique. Il avance aussi que la communauté se fonde autant sur une pensée de la similitude que de la différence : elle suppose donc une construction symbolique fondée sur le rejet et la défense de valeurs particulières, par opposition à l'axiologie d'une autre collectivité.<sup>15</sup>

Je trouve ces définitions étymologiques et anthropologiques fécondes pour l'analyse de l'éthopoïétique du commun dans *C., A. & T.*, parce qu'elles m'amènent à me poser

---

<sup>15</sup> « Every discourse, like every culture, inclines toward what it is not : toward an implicit negativity. [...] The symbolic nature of the opposition means that people can think themselves into difference. » (Cohen, 1985, p. 115-117). « Tout discours, comme toute culture, se définit par rapport à ce qu'il n'est pas : il implique une négation implicite. [...] La nature symbolique de cette opposition signifie que les gens peuvent se penser eux-mêmes au sein [ou *grâce à* ou *à travers*] de la différence. » (*Je traduis*)

les questions suivantes : Qu'est-ce qui est en partage ? Est-ce une tâche précise ou une fraternité symbolique qui lie les interprètes et les créateurs de l'œuvre étudiée ? Qui sont ceux qui partagent cette co-activité ou cette fraternité ? Qu'est-ce qui est mis en commun ? De quelle pratique du commun, de quel partage symbolique sommes-nous les spectateurs, les témoins ou les participants ? En conclusion de notre analyse de *C., A. & T.*, nous tenterons justement de dégager ce qui caractérise l'éthopoïétique du commun à l'œuvre lors du processus de création et de la performance.

Dans les ouvrages philosophiques fondateurs de la Grèce antique tels que *La République* de Platon et *Les Politiques* et *Éthique de Nicomaque* d'Aristote, on retrouve les termes grecs « *koinôn* » et « *koinônein* », habituellement traduits par « commun » ou « institution du commun » et « mettre en commun ». Toutefois, s'ils utilisent les mêmes mots pour traiter de la problématique de l'organisation de la vie en collectivité, les conceptions philosophiques de la mise en commun chez Platon et Aristote comportent des différences notoires qu'il importe ici de souligner et d'explicitier, notamment parce que, comme le soulignent Dardot et Laval dans le premier chapitre de *Commun*, leurs deux visions ont fait des émules en Occident jusqu'à aujourd'hui, tant dans les domaines théologiques, juridiques, économiques, que philosophiques. Cette polarisation existe aussi dans les discours et les démarches des artistes scéniques du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècles. Si la vision de Platon a beaucoup influencé le christianisme et le communisme historique<sup>16</sup> et que l'organisation de certaines troupes théâtrales des années 1960 et 1970 (telles que le

---

<sup>16</sup> En 1928, soit au début de l'expérience communiste soviétique, le sociologue É. Durkheim remarquait l'influence du modèle de la communauté de vie platonicienne : « Toutes les théories communistes qui ont été formulées dans la suite dérivent du communisme platonicien, dont elles ne sont guère que des variétés. » (Durkheim, 1928, cité dans Dardot et Laval. *Op.cit.*, p.63) Des grands modèles de communisme historique, d'ordre religieux ou bureaucratique, nous devons retenir deux grandes leçons, pour éviter la répétition : « le commun ne peut être postulé ni comme *origine à restaurer*, ni être *imposé de l'extérieur*, par en haut » (*Ibid.*, p. 93).

Bread and Puppet, le Théâtre du Soleil ou le Living Theater) correspond en plusieurs points à l'idéal de la communauté de vie et de biens platonicienne<sup>17</sup>, il semble que la conception aristotélicienne soit plus en phase avec la pensée et les pratiques collectives contemporaines au XXI<sup>e</sup> siècle.

Dans *La République*, Platon décrit un idéal de communauté rendu possible par une ascèse collective et un renoncement à la propriété privée, la communauté de vie et de biens : « Par la mise en commun des biens, l'individu se fond dans l'unité de la communauté pour se purifier et se perfectionner » (*Op. cit.*, p. 63). Cette fusion, cette assumption du commun en une unité permettrait d'éviter les dissensions au sein de la collectivité. Pour Platon, le *nous* idéal est un, indivisible. Les membres de la communauté constituent les parties d'un même organisme, la cité est métaphoriquement fondue en un corps<sup>18</sup>.

Dans *Les Politiques*, Aristote critique le communisme platonicien en lui objectant que « l'excès d'unité mène la cité à sa perte en la faisant retourner à l'état de famille et à celui d'individu » (Aristote, 1993, p.139). Pour lui, l'unité du *nous* de la cité ne se

---

<sup>17</sup> À cette époque se forment d'importantes troupes pérennes et des communautés artistiques, marquées par un certain idéalisme (mai '68, influences marxistes, mouvances hippies et spirituelles, intérêt pour l'histoire des révolutions depuis 1789) et au sein desquelles prime « une esthétique et une éthique de la choralité » (Doyon et Freixe, 2014). « L'économie de la troupe est une économie de l'ascèse et des sacrifices individuels au bénéfice d'un projet collectif [qui] s'accompagne et participe de la constitution d'une intense sociabilité permise par l'intensité de l'engagement dans le travail, le caractère systématique d'une commensalité interne [...] » (Proust, 2014). En étudiant ces troupes plus attentivement, on remarque en général que le commun y est appréhendé tel un phénomène de convergence, d'unification ou de fusion des individus au sein d'un groupe. La communauté imaginée et instaurée est donc d'ordre symbiotique, homogène et consensuel.

<sup>18</sup> L'idéal platonicien se définit [...] par une homologie de structure entre la communauté politique et la « communauté de corps et d'âme » constitutive d'un individu. C'est cette homologie qui fait de l'unité de la communauté politique une unité *substantielle*, et c'est également elle qui permet de mesurer toute la distance séparant le « vivre en commun » de Platon (*koine zên*) du « vivre ensemble » d'Aristote (*suzên*), qui exclut une unité de ce type. (*Op. cit.* p.65)

réduit pas à l'unité du *moi*. Le *nous* de la cité ne peut pas être une voix unique, il doit en avoir plusieurs :

Une cité [...] doit être une unité composée d'éléments différenciés spécifiquement. [...] car il y a un moment où en s'avancant sur la voie de l'unité la cité n'en sera plus une, ou si, c'en est une, elle sera si proche de l'état de non-cité qu'elle sera une cité dégradée, comme le serait un accord qu'on voudrait réduire à une seule note, ou la phrase rythmée qui serait faite du même pied. Il faut que la cité soit une multiplicité, comme on l'a dit plus haut, dans laquelle l'éducation doit introduire communauté et unité. (*Ibid.*, p.140-154)

Remplaçons ici « cité » par « le commun » et cette vision n'est pas sans rappeler celle des philosophes contemporains tels que Nancy, Bodeleau ou Agamben, dont il sera question au point suivant. Chez Aristote, le commun est d'abord co-activité. « Vivre ensemble », c'est mettre en commun des paroles, des pensées et des actes (*Op.cit.*).

Dans mon étude de cas, j'analyserai de quelle manière Livingstone et ses complices envisagent le commun et sa pratique dans le processus de création et lors de la performance de *C., A. & T.* Plutôt que d'entrevoir le commun comme unité substantielle (vision platonicienne), ils semblent le concevoir comme co-activité ou pratique de la mise en commun (vision aristotélicienne). Le commun à l'œuvre dans la performance ne nous est pas donné à voir comme un système clos et autonome ou une représentation idéale à reproduire. Il est plutôt envisagé comme un processus qui relie des humains, une *praxis institutive* partagée qui crée un rapport de proximité entre les êtres. En effet, nous verrons que la question de la pratique est centrale à l'imaginaire du commun proposé par Livingstone et ses complices de création. Nous étudierons aussi comment ils ont tenté de composer avec le paradoxe qui résulte de la conciliation de cette vision prospective du commun avec la réalité de la représentation qui tend généralement à clôturer l'objet scénique dans des paramètres prédéfinis et une forme fixe.

### 1.1.2 Le commun comme principe politique et le commun comme principe ontologique

Tel qu'évoqué dans l'introduction de ce mémoire, dans une société individualiste et guidée par des intérêts marchands, le mot commun est devenu, à juste titre, le porte-étendard des mouvements de protestations citoyennes à l'égard de l'austérité et de la logique néo-libérale, mais ses forces abrasives ont souvent bien vite été récupérées par l'institution ; les politiciens de droite comme de gauche ont tous le consensuel « bien commun » à la bouche. Parallèlement à ce récent regain d'intérêt général, de nombreux philosophes et sociologues auxquels je me réfère dans la présente recherche, soucieux de « sauver le commun du communisme » (Bordeleau, 2014) ont mené d'amples réflexions sur le sujet depuis les années 1980. De cette pensée post-communiste, je retiens deux postures philosophiques dominantes en ce tournant de siècle : l'une envisage le commun en tant que principe politique et l'autre, en tant que principe ontologique.

Parmi les tenants de la première posture, notons le tandem de Dardot et Laval. Tous deux spécialistes de l'œuvre de Marx, ils ont co-écrit *Commun* en 2014, ouvrage auquel je me suis référée au point précédent puisqu'il effectue un survol historique et philosophique méticuleux de la notion. *Commun* vise à refonder le concept en tant que principe politique, c'est-à-dire en tant que « principe de compréhension de l'action humaine et principe réel d'action » (Sereni, 2014). Pour les auteurs : « Le commun n'est pas un bien, [...] il n'est pas un objet auquel doit tendre la volonté, que ce soit pour le posséder ou pour le constituer. [...] Il est [...] le principe politique qui définit un nouveau régime des luttes à l'échelle mondiale. » (*Op. cit.*, p.49) Prenant ainsi appui sur la pensée d'Aristote qui, comme nous venons de le voir,

postule que c'est seulement la *pratique* qui devient la condition même de tout commun, Dardot et Laval formulent la thèse suivante : « Le commun est à penser comme co-activité, et non comme co-appartenance, co-propriété ou co-possession. » (*Ibid.*, p. 48) Cette assertion les amène à statuer que le commun est à la fois *qualité d'agir* et *ce que cet agir institue*. Ainsi, ce qu'ils nomment la « praxis instituant » remplace l'inertie de l'institution étatique et doit être entendue comme une activité instituant continuée au-delà de l'acte inaugural, une imagination sociale radicale, une création continuée qui engendre le commun. Cette idée m'inspire des questions fertiles pour ma recherche, telles que : quelles pratiques symboliques *C., A. & T.* institue-t-elle ? De quelles « imaginations sociales » (ou « poésies sociales ») sommes-nous les témoins, quels sont les modes d'usage, de partage et de coproduction qui caractérisent le ou les *ethos* du commun utopique imaginé(s) ?

La deuxième posture philosophique, que je nomme « le commun comme principe ontologique », regroupe des penseurs qui partagent une interrogation fondamentale à propos de l'être-en-commun : quel est ce *nous* que les critiques modernes cherchent à révéler, refonder ou émanciper, comment l'articuler ? Parmi les plus illustres, citons Blanchot, Nancy, Agamben et Bordeleau. Ce dernier se rapporte souvent à la pensée des premiers dans ces essais et auquel j'emprunte l'idée d'éthopoïétique, expliquée en introduction de ce mémoire. Plutôt que de chercher du côté de l'engagement politique et du volontarisme idéologique, leurs interrogations sont de nature ontologique et existentielle. Ils s'interrogent sur le sens et la dynamique de l'être-en-commun qu'ils perçoivent comme un partage plutôt qu'une fusion ou une communion. Nancy conçoit le commun comme le fait d'« être lié au sein d'une déliaison » (2013[1986]). Blanchot suggère « un mode de présence désœuvrée qui se soustrait à la volonté de domination » (1984). Agamben, quant à lui, pense une « communauté de singularités qui ne partage rien d'autre que leur singularité, leur "être en tant que tel" ou leur "être quelconque" » (1990).

De nos jours, il existe une tension omniprésente entre les particularismes des communautés fermées qui co-existent et l'universalisme d'une vaste société où tous sont des sujets de droits égaux (du moins en théorie), mais dans laquelle s'insèrent et se confrontent tout de même ces fidélités communautaires et identitaires particulières. C'est ce qui constitue la fragilité du contrat politique de nos sociétés modernes, paradoxe que la sociologue Dominique Schnapper a surnommé « la communauté des citoyens » (2003). C'est peut-être en raison de ce paradoxe que la pensée ontologique du commun rejette toute capture du commun sous la forme de fidélité identitaire, politique ou idéologique : elle cherche à dépasser les écueils du particularisme et de l'universalisme. La *singularité quelconque* d'Agamben, la présence désœuvrée de Blanchot, *l'en tant que* de Nancy sont garants d'une pensée du commun où seraient évacués le sacrifice de la différence et des singularités, la violence identitaire, l'exclusion ou encore les impératifs de performance du mode de vie hyperproductif qui caractérise les sociétés néolibérales (Sloterdijk, (2000) [1989]), pour ne se concentrer que sur ce que les êtres ont en partage et de plus irréductible, la « commune présence ». Tout comme chez les tenants d'une posture plus politique du commun, la philosophie ontologique insiste sur le fait que c'est par la *praxis* que le commun émerge et qu'il n'est pas possible de le fixer en une essence originaire ou un système clos. Toutefois, il s'agit plutôt ici d'une *praxis* de la comparution des êtres. Je me propose alors, afin de clarifier les implications de la pensée ontologique, de résumer quelques-unes des idées centrales de l'essai *Être singulier pluriel* (Nancy, 2013 [1996]).

Selon Nancy, au moment de penser au commun, il faut tâcher d'éviter « [...] l'aporie d'une communauté qui devrait se précéder pour se constituer [...] ». (p. 43) Il semble donc impératif de penser la communauté dans une autre acception que celle d'une figure homogène à la Platon. Nancy file une métaphore scénique pour parler d'une

« sociation » qui n'est pas figée dans une représentation unique, car elle est plutôt en train de se jouer à chaque instant, au fur et à mesure que nous « com-paraissons » (au sens d'apparaître les uns-aux-autres, d'entrer en contact, d'*être-avec*) : « [...] l'être, ici, tient tout entier dans l'acte et dans l'exposition de l'acte. En ce sens, on pourrait dire que le contrat de Rousseau n'a pas pour essence la conclusion d'une convention, mais la scène, le théâtre de la convention ». (p.92) Ainsi, l'être-en-commun pour Nancy est essentiellement un *être-exposé*. Puisqu'il n'y a pas de « nous » transcendant ou immanent à atteindre, il n'y a pas de figure représentative unique du commun à restaurer ou à incarner non plus :

Nous avons plutôt à nous dés-identifier de toute espèce de « nous » qui serait le sujet de sa propre représentation, et nous avons à le faire *en tant que nous com-paraissons* : la « pensée » de « nous » [...] n'est pas une pensée représentative (pas une idée, une notion, un concept), mais une *praxis* et un *ethos* : la mise en scène de la comparution [...] Nous y sommes déjà, toujours déjà, à chaque instant [...] il *nous* faut, chaque fois, la réinventer, chaque fois entrer en scène à nouveau. (p.94)

Le *nous* ne peut plus se concevoir comme un objet fermé, défini et prêt à exhiber, nous dit Nancy. Le commun est constamment réouvert, redéfini par la *praxis*. De plus, une telle pensée prospective et irrésolue du commun présente des recoupements avec l'« élément utopique », tel que défini par Ricoeur :

S'ouvrir aux imprévus, aux nouvelles rencontres, fait partie de notre identité. L'« identité » d'une communauté ou d'un individu est aussi une identité prospective. L'identité est en suspens. Par conséquent, l'élément utopique en est une composante fondamentale. Ce que nous appelons « nous mêmes » est aussi ce que nous attendons et ce que nous ne sommes pas encore. Le modèle peut refléter ce qui est, mais il peut également frayer la voie à ce qui n'est pas. (*Op. cit.*, p. 408)

L'ontologie touche donc à des questions plus élémentaires que l'appartenance ou l'identité : elle a trait à l'être. Elle se fonde sur des principes de désœuvrement et de prospection. Pour Nancy, et les tenants de la pensée ontologique du commun, le sens de l'existence est *avec* ou n'est pas. Le *Dasein* (être-là) de Heidegger<sup>19</sup> ne serait autre que le *Mitsein* (être-avec), unité ontologique fondamentale et irréductible. Ainsi, impossible de penser l'existence, l'ontologie première, sans penser la co-existence originaire : « Ce qui existe, quoi que ce soit, parce qu'il existe co-existe » (*Op. cit.*, p.49). Tout ce qui *est*, *est* parce qu'il est *avec*, nous dit Nancy. Le sens surgit de la rencontre de deux singularités. Les notions d'espacement, d'écart et de circulation contiguë (que Nancy articule toutes autour de la locution « entre »), fondamentales à cette conception ontologique pourraient mener à statuer que l'être-en-commun singulier pluriel, depuis qu'il réfute la possibilité de communion et d'assomption en un sujet unique, équivaut à une simple juxtaposition, un esseulement grégaire, une façade de solidarité et un côtoïement étanche des singularités. Toutefois, Nancy insiste sur le préfixe latin *cum* (le co- et l'*avec*), qui pose les fondements d'une éthique de l'être-en-commun.

L'*avec* introduit la notion d'*ouverture*, fondamentale pour éviter que la pensée du commun développée dans *Être singulier pluriel* ne soit concomitante au processus d'atomisation et de privatisation paradoxale du commun<sup>20</sup> par le capital (la compétition, la logique marchande, etc.). Comment faire pour éviter que « [...] le

---

<sup>19</sup> Le *Dasein*, ou « l'être-là » ou « l'être-le-là », est un concept central pour les tenants de la philosophie ontologique moderne. Le concept a été défini par Heidegger dans son ouvrage *Être et temps* (1927). À partir du *Dasein*, Heidegger a développé une philosophie de « l'être de l'étant », soit du sens de l'être. C'est une pensée qui se préoccupe du sens de l'existence de l'être humain, de sa présence au monde et aux choses, présence paradoxale car à la fois solitaire et ouverte aux choses qui l'entourent. Le *Dasein* inviterait à penser le sens de l'être dans son déploiement à chaque ici et maintenant, et à sortir de la stricte dualité sujet et objet.

<sup>20</sup> « [...] les sujets de l'échange [économique] y sont les plus rigoureusement co-originaux, et, cette originaux mutuelle s'évanouit, en tant que co-existence au sens fort, dans l'appropriation inégale de l'échange. » (*Op. cit.*, p. 65)

capital expose [le partage, l'échange] comme une violence, où l'être-ensemble devient l'être-marchand et marchandé » (p. 98) ? L'*avec* de l'être-avec implique que le commun dépasse la condition de contrainte ou la logique néo-libérale du commerce. Ainsi, l'*être-avec*, considérant l'espace et la distance qu'il implique, ne doit pas forcément se poser en termes de fermeture, de domination ou de compétition :

L'*avec* désigne [...] un être-à-l'égard-l'un-de-l'autre tel que chaque un y est et en est ouvert. [...] Ni « amour », ni même « rapport » en général, et pas non plus juxta-position d'in-différences, « avec » est donc le régime propre de la pluralité des origines en tant qu'elles s'originent [...] les unes en vue des autres ou à l'égard des autres. (p. 106)

Selon la pensée ontologique de Nancy, si l'être-en-commun est malheureusement devenu une contrainte dans nos sociétés individualistes, il est d'abord et surtout « un enjeu d'être et d'essence » (p. 63) qui appelle une éthique de l'ouverture à (et de l'égard pour) autrui.

Finalement, à cette étape, il me semble que cette posture philosophique prospective du commun comme principe ontologique soit tout à fait en phase avec l'imaginaire du commun que l'on retrouve dans *C., A. & T.*. Si la performance étudiée institue un espace-temps d'où un ethos utopique du commun peut émerger et qu'elle propose des pratiques qui sont en rupture avec des aspects précis des modèles existants d'être-en-commun au sein de nos sociétés de droit et des institutions politiques et culturelles actuelles (notamment les logiques atomisante, hétéronormative et néolibérale), elle n'est pas explicitement engagée politiquement et ne propose pas de principes d'action politique réels : mon étude de cas et la comparaison occasionnelle et succincte avec d'autres pratiques artistiques contemporaines similaires me permettront de vérifier cette hypothèse.

## 1.2 L'utopi(qu)e au XXI<sup>e</sup> siècle : tentatives de réhabilitation

Il semble qu'à force d'être utilisés en toutes circonstances, les mots « utopie » et « utopique » soient devenus des mots-valises, usés, dont le sens est désormais aussi large que vague. En effet, combien de fois ne remarquerons-nous pas leur banalisation dans les discours contemporains, comme si les concepts avaient été complètement vidés de leurs charges créatrices et critiques, de leurs puissances premières, érodés sur les récifs du pessimisme ambiant ; pensons par exemple à cet emploi péjoratif, qui discrédite et archaïse les concepts, lorsque le qualificatif *utopique* devient synonyme de *fabulation*, ou encore à leur recours dans des situations qui relèvent de simples avancées technologiques (devenues quotidiennes, et dont les bienfaits semblent discutables) telles que « l'utopie des réseaux sociaux » ? Nous tenterons ici de réhabiliter la charge créatrice et critique de l'élan utopique en regard des pratiques scéniques contemporaines.

### 1.2.1 L'utopie, de la fiction au projet social jusqu'aux utopies dites « pragmatiques » : perspective historique du concept

Le terme *utopie*, inventé par le philosophe humaniste anglais Thomas More en 1516 dans son célèbre essai *Utopia*, a pour étymologie les racines grecques *eu-* (« bon »), *u-* (« non ») et *-topos* (« lieu »), c'est-à-dire, « bon lieu » ou « non lieu », habituellement traduit par « lieu qui n'est nulle part » (Mazauric, 1997, p. 7). Il s'agit donc à la base d'un lieu imaginaire, d'une fiction qui raconte l'organisation et les mœurs d'une société idéale. Ainsi, l'utopie a d'abord été une fiction (humanisme du

XVI<sup>e</sup> siècle), point de départ à des tentatives de concrétisation (socialisme utopique du XIX<sup>e</sup> siècle), puis un objet d'étude (constructions théoriques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle). Selon la chercheuse comparatiste M.-A. Cossette Trudel, au XXI<sup>e</sup> siècle, nous en sommes à « fusionner les autres périodes, d'où l'importance de l'actualité de l'utopie » (2010). Elle mentionne aussi que « [l'utopie] dévoile à la fois ce qui ne va pas, et ce à quoi nous aspirons » (*Ibid.*) et que pour être envisagée dans sa pluralité constitutive, l'utopie doit être appréhendée sous ses deux dimensions insécables : la *création* (élan créateur qui s'actualise au présent dans une visée prospective et non-contingente) et la *réaction* (contingence historique). Il semble que la pratique scénique à l'étude sollicite ces deux dimensions : à la fois *création*, soit mobilisation sensible de la force utopique du pouvoir fictionnel au présent de la poétique et de la performance de l'oeuvre, et *réaction*, soit réponse contingente et critique des carences des organisations collectives existantes.

Par ailleurs, la définition donnée par Ricoeur a retenu mon attention :

Ce qui caractérise l'utopie, ce n'est pas son incapacité à être actualisée, mais sa revendication de rupture. C'est l'aptitude de l'utopie à ouvrir une brèche dans l'épaisseur du réel. [...] [L'utopie est] alternative critique à ce qui existe, invention, exploration et projection des possibles. (*Op. cit.*, p. 405-407)

Cette manière de réhabiliter et de penser l'utopie m'inspire des interrogations qui me guideront dans mon étude de cas : les pratiques à l'oeuvre dans la performance étudiée proposent-elles des revendications de rupture ? Cherchent-elles à pratiquer des brèches dans le monde réel ? Si oui, par rapport à quoi précisément et comment ? Que critiquent-elles ? Pour illustrer l'effet de l'utopie sur l'esprit humain, Ricoeur évoque l'*epochè* de Husserl, cette expérience de mise entre parenthèse du monde, de suspension du réel, où l'ordre établi, qui nous semblait aller de soi, nous apparaît

soudain étrange et contingent (*Ibid.* p. 394). Cette idée d'invoquer la force critique latente et discrète, mais néanmoins manifeste de l'utopie me semble essentielle pour ma recherche.

Dans *Danse et Utopie*, le philosophe Michel Bernard soulève des questions qui me semblent incontournables à propos du concept d'utopie au XXI<sup>e</sup> siècle. Bernard évoque trois postures de la pensée contemporaine « de et sur l'utopie » : *l'utopie redoutée et dénoncée* (autocratisme et ostracisme des systèmes dérivés des utopies), *l'utopie dépassée* (appartient à un stade de développement marxiste dépassé, tel que les projets révolutionnaires et les utopies communistes de la Russie et de la Chine au XX<sup>e</sup> siècle) et *l'utopie réhabilitée* (utopie comme germe et moteur d'une société plus conviviale et humaniste). De ces trois postures se dégage une pensée commune : il serait désormais plus juste de parler de *processus utopique* que d'utopie au sens historique du mot. Si l'utopie garde un sens, ce n'est plus comme système socio-politique à venir, mais comme « tonalité singulière d'un processus et d'un regard » (Bernard, 1999, p. 24). Ainsi, on sent bien qu'en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le concept d'utopie a bougé, que plutôt que de parler d'utopie au sens de fiction littéraire ou de programme social à réaliser, il serait plus juste de se référer à *l'utopique*, qui fait appel non à une pensée globalisante, mais à un processus intime et une qualité d'agir ou de penser ; un élan, comme le disait Ernst Bloch.

Cette pensée de l'utopie comme une œuvre en train de se faire reflète la pratique de Livingstone : *C., A. & T.* propose une construction en devenir, un être-en-commun prospectif qui pose un regard différent sur la poétique de la relation entre individus au sein d'une communauté et qui détisse et retisse le rapport que nous entretenons avec la réalité. Pour reprendre les termes du poète Édouard Glissant, le processus utopique à l'œuvre dans les pratiques regroupées dans la performance de Livingstone s'apparente davantage à « un fragile savoir », « une errance qui oriente » et « une

trace qui s'appose, par opposition à [une] pensée de système qui s'impose » (*Op. cit.*, p.18-19).

### 1.2.2 La scène comme hétérotopie ou l'utopie en pratiques

En 1967, le Cercle d'études architecturales de Paris invitait le philosophe Michel Foucault à prononcer une conférence sur le thème de l'espace. C'est à cette occasion qu'il évoque l'*hétérotopologie*, une science ayant pour objet des « espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons » (2009 [1967]). Le texte de la conférence a été publié dans les années 1980. Depuis, en arts vivants, cette notion foucauldienne a été abondamment reprise et citée, souvent pour expliquer et justifier les liens étroits que certaines pratiques scéniques entretiennent avec l'utopie. Comme Foucault le remarquait déjà dans son texte, la scène de théâtre est un exemple-type du concept d'hétérotopie, défini comme :

[...] un lieu réel [...] qui est dessiné dans l'institution même de la société, et qui est une sorte de contre-emplacement, sorte d'utopie effectivement réalisée dans laquelle [...] tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, une sorte de lieu qui est hors de tous les lieux, bien que pourtant il soit effectivement localisable. [...] C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres [...] (1984)

Dans *C., A & T.*, les espaces-autres ou « utopies physiquement localisées » ne surviennent pas simplement du fait qu'ils sont intrinsèquement liés à l'hétérotopie fondamentale qu'est la scène. Tel qu'évoqué en introduction, mon hypothèse est qu'ils sont plutôt élaborés consciemment, dans un effort philosophique et poétique d'interroger l'occurrence et les modalités d'un *nous* prospectif repensé et en rupture

avec nos sociétés individualistes, hétéronormatives, hyperperformantes et concurrentielles.

Du côté des recherches en arts vivants, la chercheuse américaine Jill Dolan, qui s'est intéressée particulièrement au rapport entre la performance et l'utopie, traite de l'importance « des petits gestes qui nous permettent d'entrevoir comment nos vies pourraient être différentes » (2001, p. 460), ainsi que des conditions matérielles dans lesquelles la création s'inscrit, soit la routine de travail entre les créateurs, l'espace ou le contact avec les spectateurs avant, pendant et après la performance : « Utopia, I think, is in the details.<sup>21</sup> » (*Op. cit.* p. 463-464) L'œuvre de Livingstone, *C., A. & T.*, est intéressante de ce point de vue : je vais étudier comment les détails qui relèvent du processus de création, du rituel d'accueil, du trajet pour entrer dans la salle, du contact avec les spectateurs, de l'ambiance générale pendant la performance et même du rituel de sortie participent à l'éthopoïétique du commun. Dolan définit aussi la scène comme une hétérotopie, où le spectateur et l'interprète, dans une dynamique d'intersubjectivité, peuvent faire l'expérience sensible de l'utopique (qui n'est alors plus uniquement un concept), par le biais de l'affect et du percept<sup>22</sup>. Nous verrons dans notre étude de cas comment Livingstone a cherché consciemment, dans l'élaboration de l'œuvre (répartition dans l'espace, traitement du temps, commissariat des pratiques et des présences), à instaurer une relation et une culture de témoignage entre les performeurs et le public, plutôt qu'une relation dite « spectatoriale ».

---

<sup>21</sup> « L'utopie, je pense, est dans les détails. » (*Je traduis*)

<sup>22</sup> « Their stories directly addressed spectators and modeled an ephemeral but powerful intersubjectivity that let spectators experience affectively, if fleetingly, what utopia might feel like. » (*Ibid.*)

« Leurs histoires s'adressaient directement aux spectateurs et généraient une intersubjectivité éphémère, mais puissante, qui permettait aux spectateurs d'expérimenter affectivement, même si subtilement et brièvement, la réalité sensible de l'utopie. » (*Je traduis*)

Le théoricien en arts visuels et commissaire Nicolas Bourriaud nous permet d'approfondir la question de la dynamique d'intersubjectivité comme moteur de l'expérience sensible de l'utopique. Dans son livre *Esthétique relationnelle* (1998), il a développé l'idée selon laquelle certains plasticiens contemporains proposent des œuvres qui deviennent des catalyseurs relationnels - tel que Rirkrit Tiravanija et ses œuvres-repas, où les visiteurs sont invités à partager un curry ou une soupe dans l'espace de la galerie. Bourriaud emploie le terme « d'interstices sociaux » (p.16) pour désigner ces espaces de relation ainsi créés et qui suggèrent des zones d'émancipation, d'autres rythmes d'échange interhumains que ceux qui nous sont imposés normalement dans la société. Bien que je lui reproche d'entretenir une idée un peu trop vague et universalisante du commun utopique, je trouve que quelques-unes de ses idées sont porteuses dans le cadre de mon étude, notamment : *le voisinage* et *l'éphémère*, ainsi que le format *microscopique* - où à petite échelle, ciblant des événements rassemblant des échantillons réduits de personnes. Bourriaud suggère le vocable de « micro-utopies sectorielles et pragmatiques » pour désigner ces projets artistiques visant des rapprochements interhumains en cercles restreints ainsi que la création de bulles d'intimité et de proximité passagères. Ce vocable caractérise bien le type de pratiques et les contextes d'échange proposés par Livingstone.

Dans *Danse et utopie*, Michel Bernard nomme aussi une relation fondamentale entre art et utopie, à savoir le travail d'imagination et le *pouvoir fictionnaire* que l'artiste exerce sur le réel, à partir de la perception : « Une force utopique habite et meut notre sensation en tant que pouvoir fictionnaire [...] L'impossible travaille la réalité [...] L'utopique n'est pas au-delà du réel, mais le tisse par l'activité permanente de notre perception » (*Op. cit.*). En cela, Bernard rejoint Ricoeur lorsqu'il dit : « Les fictions sont intéressantes quand elles ne sont pas seulement des rêves hors de la réalité mais qu'elles dessinent une nouvelle réalité [...] l'utopie a le pouvoir fictionnel de redécrire la vie. » (*Op. cit.*) Dans les deux cas, il est à souligner que Ricoeur et

Bernard invoquent le pouvoir fictionnel de l'utopie, en tant qu'il *tisse le réel* (Bernard) ou *redécrit la vie* (Ricoeur). Dans notre étude de cas, nous tenterons de dégager de quelles sensations, de quelle écriture des corps, du temps et de l'espace, et surtout, de quelles pratiques et fictions du commun *C., A. & T.* est-elle l'éthopoïétique ?

### 1.2.3 Ceci (n')est (pas) utopique : réflexions des artistes sur l'importance de la lutte et sur les failles de l'utopie en arts comme en société

Avant de conclure ce point sur l'utopi(qu)e, il me paraît important de rendre compte de la posture ambivalente des artistes avec lesquels je me suis entretenue pendant mes années de recherche, soit Antonija Livingstone et Laurence Brunelle-Côté et Simon Drouin du bureau de l'APA. Comme je le disais en introduction, mes échanges avec eux ont véritablement contribué à déplacer ma réflexion sur le concept d'utopie. Livingstone me disait qu'elle s'y était intéressée de manière plus directe, notamment dans ses échanges avec Jennifer Lacey autour de la première mouture de *Culture and Administration* (2009). Néanmoins, ce qui semble la préoccuper de manière plus viscérale, c'est l'élan prospectif, la lutte, les essais-erreurs, les réajustements, les culs-de-sac et les trouvailles qui font partie de tout processus hautement collaboratif. Autrement dit, elle peut se fixer un idéal au moment d'amorcer un projet, mais en cours de processus, surtout lorsque plusieurs personnes sont impliquées, il y a nécessairement une part de désordre, d'errances et de maladresses qui surviennent et qui entachent cette utopie initiale. Lors d'un échange récent que nous avons eu, Livingstone m'a partagé la pensée d'un performeur américain, William Pope L., à propos des défis du travail en collectif et de l'échec de l'utopie en art comme en société. Selon Livingstone, cette réflexion de Pope recoupe sa propre posture vis-à-

vis du commun utopique et de la part d'engagement politique et social dans sa pratique artistique :

I don't know nothing 'bout no utopia. I believe in bumbling... bumbling collective human action. This belief is leavened by the vicissitudes of collaboration, which is a process, not clean and well defined.

So what is the goal of collective human action? The welfare of the collective. How is the welfare of the collective decided and who decides? Hmmm.

Again: What is the goal of collective human action? Disarray. How is this decided? Everything at once. Who decides? Everyone at once. A sense of this is true-but the preceding also suggests that all people are social and economic equals and have equal access to power. Even disarray is not evenly distributed. True, there is a natural impulse for people to collectivize. To collectivize is to create a structure, a pattern. This impulse implies a struggle and conflict. Humans are natural pattern-makers. Our minds constantly design and re-design possibility. Indeed there are an infinite number of patterns in the universe but we return to the same basic pattern-themes over and over again.

Collective human action and individual social action are hard wired onto a basic menu. Within this limited menu is a profusion of interactions and scenarios. But again within a certain 'way-things-are'. And how *are* things? Well, how have they been? For example. Are you us or them? Is it yours or mine? Are you with me or against me? If yours is mine and mine is yours then who am I? If I am you and you are me and we are all together then who is she?

[...] perhaps it is more important to be human than a political artist...

I have always harbored doubts about collective action, while revelling in it. [...] I fear ultimately that counter-culture will succeed, and then what will we do? [...] Ambivalence can be a cop out. All political or social interventions begin with a set of ideals. In the muck of battle, these ideals are bound to be tested, stomped on and muddied. And with the water, the earth and the entrails comes the sobering realization that ideals are fine but it is struggle that gets you through the darkness that is in the daylight.<sup>23</sup> (2008)

---

<sup>23</sup> « Je ne suis pas familier avec l'utopie. Je crois à la maladresse... l'action humaine collective et maladroite. Cette adhésion découle des vicissitudes de la collaboration, qui est un processus qui n'a rien de net et de bien défini. Alors quel est le but de l'action humaine collective? Le bien-être de la collectivité. Comment ce bien-être de la collectivité est-il déterminé et qui le détermine? Hmmm.

Pope L. mentionne ici les vicissitudes de la collaboration humaine et les aléas de tout processus de cet acabit, qui ne sont jamais exempts de dissensions et d'échecs à des degrés divers. Ce qui reste de ces entreprises souvent chaotiques et de leurs résultats incertains, c'est l'importance de toujours redéfinir, modifier et repartager les motifs de nos actions en commun ; c'est l'importance de rester en mouvement, en lutte. En me partageant cette réflexion du performeur afro-américain, Livingstone me souligne qu'elle est bien consciente de l'impossibilité d'une réelle répartition équitable du pouvoir entre les collaborateurs invités ou de l'atteinte d'un idéal utopique en matière d'action humaine collective. Même si le concept de « commun utopique » a interpellé Livingstone et ses collaborateurs en cours de conception, à la base de la création de *C., A. & T.*, il n'y a pas la volonté de créer une utopie, au sens de système social fini et idéal. Les pratiques imaginées dans l'œuvre *tendent vers* des rapports non-dominants, une liberté et une douceur radicale, et elles témoignent de cet effort

---

Encore une fois : Quel est le but de l'action humaine collective ? Le désordre. Comment cela est-il déterminé ? N'importe comment. Qui décide ? Tout le monde en même temps. Une part de cela est vrai – mais ce qui précède propose aussi que tous soient égaux économiquement et socialement et que tous aient un accès équitable au pouvoir. Or, même le désordre n'est pas distribué uniformément. Il est vrai qu'il y a une impulsion humaine innée vers la collectivisation. Se collectiviser revient à créer une structure, un motif. Cette tendance implique la lutte et le conflit. Les humains sont des créateurs de motifs innés. Nos esprits dessinent et redessinent constamment les champs du possible. Il est vrai qu'il existe un nombre infini de motifs dans l'univers mais nous revenons sans cesse aux mêmes motifs.

L'action humaine collective et l'action sociale individuelle sont indissociablement programmées d'après un menu élémentaire de motifs. Au sein de ce menu limité se trouve une profusion d'interactions et de scénarios. Mais encore seulement selon une certaine « manière dont vont les choses ». Et comment *vont* les choses ? Eh bien, comment peut-on dire qu'elles vont jusqu'à présent ? Par exemple. Es-tu nous ou eux ? Est-ce le tien ou le mien ? Es-tu avec ou contre moi ? Si ce qui est à toi est à moi et ce qui est à moi est à toi alors qui suis-je ? Si je suis toi et tu es moi et nous sommes tous ensemble alors qui est-elle ? [...] peut-être est-il plus important d'être un être humain que d'être un artiste engagé...

J'ai toujours eu des doutes quant à l'action collective, tout en oeuvrant dans ce sens [ou en la célébrant]. [...] J'ai peur qu'ultimement la contre-culture gagne, car après, qu'est-ce qu'on va faire ? [...] L'ambivalence peut-être une manière de s'en sortir. Toute intervention politique ou sociale commence avec des idéaux. Sur le champ de bataille, ces idéaux seront inévitablement mis à l'épreuve, piétinés et salis. Et l'eau, la boue et les viscères nous rappellent humblement que les idéaux, c'est bien, mais que c'est la lutte qui nous permet de sortir de la part d'obscurité qu'il y a en plein jour. [...] » (*Je traduis*)

commun parfois maladroit. Ce qui ressort finalement de cette réflexion que Livingstone m'a partagée - derrière ces idées de négociation constante, de partage du sensible et de reconfiguration perpétuelle du commun par les singuliers qui le composent, ce sont les notions de lutte et de combat. Or, pour que la lutte demeure vivante et active, l'utopie doit rester *utopique*, c'est-à-dire qu'elle doit conserver sa charge critique et pouvoir continuer d'évoluer. Conséquemment, elle doit comporter une part de maladresse, d'indéfini et d'impossible. La pratique artistique étudiée ne sera donc pas traitée comme une utopie au sens classique du terme, mais plutôt comme une recherche d'autres possibles et une humble proposition de motifs d'être et d'agir en commun alternatifs ; comme une lutte, qui se veut aussi douce que radicale.

Laurence Brunelle-Côté et Simon Drouin du Bureau de l'APA m'exposaient une réflexion semblable à celle de Pope L. à propos du commun, de l'utopie et de leur vision du travail de création en collectif lors d'un entretien en février 2016 (dont de nombreux extraits ont paru dans le quatrième numéro de la revue *Aparté*<sup>24</sup>). Pour eux, la question du commun en création « interroge l'idée de propriété individuelle et l'élargit à celle de la propriété collective. [...] Il y a du flou, de la saleté qui apparaît dans la rencontre des gens et c'est cette idée-là du commun qui [les] intéresse : la non-appartenance. » (Roy, entretien du 19 février 2016) À leurs yeux, comme en témoignent les extraits de notre entretien (*voir Annexe A*), le concept d'utopie dénote trop « un but à atteindre, un projet fixe, figé et guilleret ». Conséquemment l'utopie les intéresse peu, surtout si elle évacue la possibilité de s'approprier, repenser et transformer le monde. C'est donc plutôt la lutte et le commun qui sont des moteurs pour leur travail également. Dans le même ordre d'idées que Pope L. et Livingstone, Drouin et Brunelle-Côté trouvent que ce qui est le plus intéressant dans une révolution, ce n'est pas sa finalité, mais bien le geste du soulèvement collectif et l'idée de la réappropriation du monde :

---

<sup>24</sup> (Roy, 2016a, p.88-95).

L. et S. [...] On ne veut pas d'un monde qu'on ne peut pas s'approprier. Comme on dit dans *Les oiseaux mécaniques* : « On ne peut connaître les choses que dans la mesure où on les modifie. Début du deuxième mouvement ». On aime bien cette phrase-là, de dire : « Il faut que tu modifies tout le temps le monde pour l'appréhender. » [...] l'important ce n'est pas ce qu'on cherche à battre. L'important c'est qu'on est en lutte. (*Ibid.*)

Je remarquais justement lors de notre échange que le traitement du commun dans leur création présentait une dimension insurrectionnelle, au sens où c'est l'idée de la lutte qui relie les gens (*voir Annexe A*).

Suite à ces entretiens que j'ai menés en 2016 avec Livingstone et le Bureau de l'APA, il semble que la question de la lutte, au sens de chercher à redéfinir le champ des possibles et de travailler collectivement à transformer (ou *faire trembler*, comme le diraient Glissant et Livingstone) le monde, est inextricablement liée à leur manière d'envisager les manières d'être et de faire en commun au sein de leur pratique artistique. Du côté de Livingstone, l'élan utopique ou le « principe espérance » (Bloch, 1976) n'est pas étranger à l'articulation de cette éthopoïétique, surtout dans le cas de *C., A. & T.* Ainsi pensée et investie, la scène peut devenir cet espace autre, ce lieu de lutte poétique, d'appropriation créative, de contestation, d'inversion, d'expérimentation et de détournement de manières d'être et de faire.

Au cours de ce premier chapitre, nous avons d'abord cherché à circonscrire le cadre théorique de la présente recherche en convoquant la pensée de chercheurs et de philosophes contemporains soucieux de redéfinir et de réhabiliter les concepts du commun et de l'utopi(que), en nous attardant à expliciter la manière dont ces concepts nous permettront de mieux interroger, analyser et comprendre

l'éthopoïétique du commun dans le processus de création et la performance de *C., A. & T.* Au chapitre II, nous allons amorcer notre étude de cas avec une présentation approfondie de la démarche d'Antonija Livingstone, ainsi que du contexte de production de la performance analysée. Ce deuxième chapitre se conclura par la description de la performance de *C., A. & T.* (Agora de la danse, FTA 2014).

## CHAPITRE II

### CONTEXTUALISATION ET DESCRIPTION DE *CULTURE, ADMINISTRATION & TREMBLING*

#### 2.1 Présentation d'Antonija Livingstone et de sa démarche de création

Antonija Livingstone est née en 1971 dans l'Ouest canadien. Elle grandit en suivant ses parents géologues à travers les gisements aurifères du Grand Nord canadien et du Yukon. Ce mode de vie nomade et ce contact avec la nature, la culture amérindienne et les grands espaces la marquent profondément. Durant sa jeunesse, elle pratique le ballet classique, les arts martiaux chinois et la danse-contact improvisation, mais elle se définit avant tout comme une autodidacte ; dans une entrevue avec le magazine *Inferno*, elle dit avoir suivi le chemin de la « formation-déformation » (Courtiel, 2014). Son éloignement des institutions de formation est dû aux carcans normatifs trop étroits qui y sont associés ; Livingstone cherche plutôt à développer une pratique en marge des codes esthétiques canoniques et de l'attribution des rôles et des mouvements selon une logique strictement hétéronormative. Au tournant des années 1980 et 1990, elle travaille avec des compagnies de danse contemporaine de l'Ouest canadien et performe dans les bars gays de Vancouver, puis elle déménage ensuite à Montréal au début des années 1990. Livingstone participe à la création de plusieurs spectacles de la compagnie de Benoit Lachambre, dont *Confort et complaisance* (1990). Après ces quelques années de complicité avec Lachambre, elle déménage en Europe et intègre la compagnie *Damaged Goods* de la chorégraphe Meg Stuart, basée à Bruxelles. Depuis, elle vit et travaille surtout entre Berlin, Bruxelles et Montréal.

C'est à partir des années 2000 que Livingstone commence à signer et co-signer des œuvres en tant que chorégraphe. Parmi les œuvres précédant *C., A. & T.* (2009-2014), mentionnons *The Part* (2004), sa première œuvre, un solo au carrefour de la danse et de la performance qui explore la question des rôles et des identités, dans la veine des pratiques *queer*, et *- a situation for dancing* (2006), une pièce basée sur la répétition et la déconstruction du geste dansé et de la situation spectaculaire, une interrogation du médium dansant qui se caractérise aussi par son interartialité.

Tels qu'en témoignent les dossiers de presse, les critiques des spectacles précédents et l'expérience de *C., A. & T.*, Livingstone semble aussi travailler l'ensemble de son œuvre dans la durée et le temps dilaté, étiré et méditatif plutôt que dans l'effervescence et l'urgence convulsive du divertissement. Avec ses chorégraphies ou « spectacles non-spectaculaires » (Courtial, 2014), elle travaille à opérer une libération, un décloisonnement par rapport à des valeurs et des idées qui administrent et « interrompent nos vies » (*Ibid.*). Elle dit concevoir ses spectacles comme des « moteurs d'amour » (*Ibid.*), afin de repenser le vivre-ensemble dans l'acceptation et la célébration de la pluralité et de la singularité identitaire (les corps « entre-deux »), de la tendresse et de l'affectivité *queer*. Plutôt que de miser sur la virtuosité dansante, elle « enjambe les cadres » et met de l'avant des pratiques (artistiques ou pas) qui se fondent sur une tendresse intimiste et le fait de prendre soin de soi comme de l'autre. Elle-même remarque que cette démarche est « utopique » (*Ibid.*), mais que cette activité poétique d'échange de don est cruciale : « l'art n'a besoin de rien, mais nous avons besoin de lui [...] » (*Ibid.*).

À partir de sa pratique artistique qui se situe au carrefour de la performance et de la danse, Livingstone aborde notamment les questions *queer* et féministe (pensons aux créations suivantes : *The Part*, *Supernatural* ou *C., A. & T.*). Toutefois, Livingstone

n'aime pas que l'on réduise l'essence de son travail aux théories *queer* seulement, car plus que les politiques identitaires en particulier, c'est la question de la liberté qui est au cœur de ses préoccupations :

Il me semble réducteur d'aborder uniquement mon travail en termes de politique identitaire. Le *queer* est une façon de vivre qui dépasse le cadre théorique et qui entretient une affinité avec ce qui se trouve en périphérie. C'est peut-être une méthode – mais ce n'est pas le sujet [...] de mon œuvre en général. Je veux plutôt parler de liberté. (Roy, 2016, p. 23)

On remarquera par ailleurs que Livingstone partage presque toujours (sauf pour son solo *The Part*) la direction et la signature de ses créations en équipe avec au moins une autre femme artiste<sup>25</sup> (chorégraphe ou scénographe). Dans l'entrevue avec le magazine *Inferno*, Livingstone confie que son travail en est un de « conversation avec d'autres artistes », qu'il s'agisse de musiciens, de danseurs ou de plasticiens. Le cas qui nous occupe, *C., A. & T.* (2014), est une co-création avec la plasticienne Dominique Pétrin, en collaboration avec les danseurs Stephen Thompson, Dana Michel et Jennifer Lacey, que Livingstone avait d'abord invitée à collaborer pour la première mouture de la performance, *Culture and Administration* (Avignon, 2009). Dans notre étude approfondie du processus de création de *C., A. & T.*, nous verrons comment cette idée de conversation avec les collaborateurs a été déterminante à l'élaboration de l'œuvre.

Ce souci du partage et de la constitution d'une communauté de création, puis de l'aspect collaboratif de la direction de l'œuvre était déjà présent dans les nombreuses collaborations de Livingstone avec les chorégraphes Benoît Lachambre et Meg

---

<sup>25</sup> Co-signature avec la danseuse Heather Kravas sur *a situation for dancing* (2007), avec la chorégraphe Jennifer Lacey et la plasticienne Dominique Pétrin sur *Culture, Administration & Trembling* (2009-2014), avec la chorégraphe Simone Aughterlony sur *Supernatural* (2015), avec la plasticienne Nadia Lauro sur *Études hérétiques* (2016), etc.

Stuart. C'est d'ailleurs l'un des apprentissages les plus marquants que Livingstone a pu effectuer auprès de ces deux mentors :

AL : [...] il y a une influence de la part de Meg Stuart qui est très grande, j'ai appris beaucoup de choses d'elle, notamment [...] *la communauté [nous soul.]*... Meg m'a vraiment appris l'importance de créer une famille et de savoir choisir, inviter et rassembler les présences et les qualités des différentes personnes pour les besoins d'un projet. (Roy, entretien avec Livingstone, 12 avril 2016)

Ainsi, ces idées sur la communauté de création semblent s'être vraiment affirmées dans sa pratique chorégraphique indépendante au courant des années 2000 et ont même acquis une orientation plus féministe à partir de la création de - *a situation for dancing* :

AL. [...] avec Heather, pour nous, c'était vraiment très important le partage, d'être co-auteurs du projet. Elle amène ses pratiques, ses pensées, et moi les miennes. Comment peut-on le faire *ensemble* ? C'était quelques valeurs, [...] comme les « Dogma Principles »<sup>26</sup>, chorégraphiquement et personnellement :

1- You never ask someone to do something you wouldn't do yourself ;

2- Doing things in unisson. [...]

And also we're pretty fascinated by : « What is the politics of friendship also as a choreographic signature and as a performative signature ? ». [...] it's a phase that artists go through, but I think it's also a strong feminist stance that has a lot of power. It's still quite rare, actually. I think of french choreographer Odile Duboc and her wife Françoise, who is a lighting designer, and these things were quite hidden. Who are these power women teams who are making interesting art in the world and why don't we know about them ? So I try to be present with that sort of thinking.<sup>27</sup> (*Ibid.*)

---

<sup>26</sup> Livingstone fait ici référence aux règles, ou dogmes, que s'était fixé le collectif danois d'avant-garde cinématographique Dogme 95, dont faisait notamment partie Lars Von Trier et qui visait à redonner le plein pouvoir artistique au directeur et non au studio de production.

<sup>27</sup> « 1- Tu ne demandes jamais à quelqu'un de faire ce que toi, tu ne voudrais pas faire.

Soulignons la manière dont Livingstone parle de partage, co-autorialité et de la « politique de l'amitié »<sup>28</sup> en tant que « signature chorégraphique et performative » et comme « prise de position féministe affirmée ». Le rapport à l'autre, la communauté de femmes artistes, et l'amitié entre ces femmes créatrices de surcroît, deviennent des ingrédients fondamentaux pour l'élaboration du discours et l'*ethos* de l'œuvre. Ils changent le processus de création (qui devient collaboratif), puis la signature et la facture du spectacle (la forme de *C., A. & T.* emprunte à la formule du commissariat en arts visuels), sans exclure le compagnonnage avec les artistes et collaborateurs masculins pour autant (pensons à Stephen Thompson ou aux activistes *queer* qui prennent part à la pratique du *malebreastfeeding* dans *C., A. & T.*).

Par ailleurs, il y a chez Livingstone une volonté de se mettre à distance de l'approche académique des théoriciens de la danse et des chercheurs universitaires, notamment leur besoin d'accoler ou d'associer quasi-systématiquement un corpus de penseurs à un travail de création - ce qui, je le reconnais, est paradoxal, ironique et confrontant dans le contexte de ce mémoire, mais non moins intéressant, fertile et inspirant pour la remise en question et l'orientation de ma propre posture de chercheuse analysant et étudiant sa pratique artistique à partir, notamment, de ses références théoriques et

---

2-Faire les choses à l'unisson. [...]

Et aussi nous sommes fascinées par la question suivante : « Comment penser, organiser une politique de l'amitié au niveau de la signature chorégraphique et performative conjointe ? » C'est peut-être une mode pour les artistes en ce moment [de cosigner une œuvre avec des partenaires de création, des complices, des amis], mais je pense que c'est aussi une prise de position féministe très forte, qui a beaucoup d'impact. C'est encore tellement rare en fait. Je pense par exemple à la chorégraphe française Odile Duboc et sa femme Françoise, qui conçoit les éclairages, ces relations étaient très cachées. Quelles sont ces puissantes équipes de femmes qui créent des œuvres extraordinaires dans le domaine des arts et pourquoi ne les connaissons-nous pas ? Dans mon travail, j'essaie de toujours penser à cela. » (*Je traduis*)

<sup>28</sup> Je pense ici aux philosophes Giorgio Agamben et Emmanuel Levinas, qui ont écrit des essais à ce sujet. Voir *L'amitié* (Agamben, 2007) et *Entre nous. Essais sur le penser à l'autre* (Levinas, 1991).

philosophiques. Mentionnons que les références dont il sera question plus loin - T.W. Adorno et M. Horkheimer (*Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, 1947), É. Glissant (la poétique de la relation, le tremblement, le Tout-Monde, l'archipel) et D. Haraway (*Manifeste des espèces de compagnie*, 2010) - ont un lien évident avec mon sujet de recherche et Livingstone reconnaît leur apport et leur importance pour la création de *C., A. & T.*

AL. I feel like the scholar, and the theater scientist and the dance scientist, – who have really improved our milieu in a lot of ways - have also become the new ballerina. They have become the new virtuoso, and I want to affirm a place for the “dumbsaint”<sup>29</sup>. So I have invited people to participate in the work who have no dance background. You know, they don't go see dance, they dance in the club, they dance at home, but their motivations are more inside social activism and queer homesteading and farming and slow food movement.<sup>30</sup> (Roy, entretien avec Livingstone, 10 mars 2016)

Pour Livingstone, il semble important de ne pas se réfugier ou se référer uniquement auprès des domaines académique et professionnel de la danse pour approfondir ses processus de création, mais aussi de s'ouvrir à d'autres sources d'inspiration, d'autres discours et pratiques que ceux issus du milieu scientifique ou des canons disciplinaires et artistiques.

---

<sup>29</sup> *Dumbsaint* est un néologisme poétique que Livingstone emprunte à l'auteur Jack Kerouac. « *Be crazy dumb saint of the mind* » est la sixième d'une liste de 30 pensées sur l'écriture, liste intitulée *Belief & Technique For Modern Prose : List of Essentials* (1958). Cette liste se trouvait à l'origine dans une lettre de Kerouac à un ami, Donald Allen. La lettre a ensuite été publiée dans *Heaven and Other Poems* (1958). Le vocable, dont il n'existe aucune définition officielle, suggérerait une attitude d'abandon de soi, d'ouverture et de candeur face au monde, plutôt qu'une posture surplombante et savante, qui mettrait une barrière entre le soi et le monde.

<sup>30</sup> « J'ai l'impression que les érudits, les théoriciens en théâtre ou en danse, - qui par ailleurs ont vraiment fait progresser notre milieu de multiples manières – sont aussi devenus les “nouvelles ballerines”. Ils sont devenus les nouveaux virtuoses, et j'ai envie d'affirmer un espace pour les *dumbsaints*. Alors dans mes projets, j'ai invité des gens qui n'avaient aucune expérience en danse. Tu sais, ils ne vont pas voir de la danse, ils dansent dans les clubs, ils dansent à la maison, mais leurs intérêts sont davantage reliés à l'activisme, aux modes de vies alternatifs, à l'esprit *queer*, à l'agriculture éco-responsable et au mouvement *slow food*. » (*Je traduis*)

Dans - *a situation for dancing*, par exemple, Kravas et Livingstone invitaient une fanfare dans chaque ville où elles tournaient, et dans *The Part*, Livingstone a invité un groupe de *skateboarders* rencontrés à l'extérieur du théâtre où elle était en résidence à venir faire irruption sur le plateau.

AL - Avec *The Part*, j'étais seule en scène, et j'ai souhaité que l'on puisse ne jamais oublier que le contexte de la performance était une situation artificielle. Un peu avant la première de ce solo-là... *It happened for real*<sup>31</sup> - il y avait un groupe de *skateboarders* qui était à côté du théâtre ou de la galerie, en France, et le directeur du lieu a dit : « Je vais les virer, ils font trop de bruit, tu ne peux pas te concentrer et ils vont déranger la performance. » Et j'ai dit : « Mais non, au contraire, on va les inviter à venir interrompre la performance ». Et le premier soir, il y a vraiment eu six garçons en planches qui ont traversé le plateau, sans arrêt, comme une grande parade, et on pouvait entendre le bruit de leur arrivée et de leur départ. Pour moi, c'était très important d'affirmer par là qu'on n'est pas isolés dans le monde de l'art, qu'il y a d'autres présences, d'autres pratiques qui passent autour des institutions, des salles de spectacles, des galeries, et qu'on peut les intégrer et composer avec. Ensuite, j'ai poursuivi un peu avec cette notion-là "d'interrupteurs" [...] Pour moi, il y a quelque chose de poétique dans leur présence sur le plateau. On a la possibilité d'être en contact étroit avec le monde extérieur et d'observer l'état de fait suivant : « We're actually in a very privileged safe place right now, but what else is here ? Where are we ? So that our attention goes back and forth.<sup>32</sup> »

Donc après *The Part*, avec - *a situation for dancing*, Heather et moi avons invité une fanfare à venir faire irruption sur le plateau. Elle commençait à l'extérieur du théâtre et traversait le plateau, puis continuait autour du quartier. Et chaque fois qu'on a présenté ce projet, en tournée à travers le monde, on a rencontré des fanfares magnifiques, des gens géniaux ! Ils adorent venir interrompre la performance... Je faisais l'appel ainsi : « Est-ce que vous pouvez faire un concert avec votre fanfare pour

---

<sup>31</sup> « C'est arrivé pour vrai. » (*Je traduis*)

<sup>32</sup> « En vérité, nous sommes dans un endroit très protégé et privilégié, mais qu'est-ce qui nous entoure par ailleurs ? Où sommes-nous, réellement ? De telle sorte que notre attention fasse des allers-retours. » (*Je traduis*)

interrompre une performance de danse contemporaine ? ». Et comme la danse contemporaine a la réputation d'être quelque chose de vraiment prétentieux et snob, ils étaient ravis.

Voilà. So that was another way to work with other people, to invite the stranger or what we consider the stranger or the unknown or something conflictual and you know, as it turns out, the stranger's not so strange.<sup>33</sup> À Montréal, c'était mes voisins, la fanfare de la communauté portugaise qui s'est jointe au projet.

AR- C'est pareil pour les membres des *radical faeries*<sup>34</sup> dans *C., A. & T.* Tu invites des collaborateurs qui ont des pratiques artistiques, mais tu invites aussi des gens qui ont des pratiques autres : sportives, activistes ou marginalisées. (*Op.cit.*)

En invitant des collaborateurs qui sont étrangers au circuit professionnel de la danse ou à celui de la recherche universitaire en danse, Livingstone cherche à mettre à profit d'autres connaissances, motivations, pratiques et intelligences. Cela a à voir avec les questions de la présence et de la mise en valeur des singularités des collaborateurs invités. Il s'agit de questions centrales à sa pratique et qui sont directement liées à l'éthopoïétique du commun, qui fait l'objet de la présente recherche. Après avoir soigneusement décrit la performance au point suivant, nous approfondirons cet aspect important de sa démarche dans les chapitres III et IV. Nous y analyserons le travail de témoignage, d'assemblage, de bricolage et de transformation de pratiques artistiques, amérindiennes, communautaires, ancestrales, nouvel-âge, médicinales, *queer* et activistes auquel se sont livrés Livingstone et ses complices, faisant état d'une intéressante et rafraichissante hybridation de savoirs, de discours et de pratiques non-disciplinaires.

---

<sup>33</sup> « Donc c'était une manière de travailler avec d'autres personnes, d'inviter des étrangers ou ce que nous considérons comme des étrangers ou l'inconnu ou un élément conflictuel... et tu sais, au fond, l'étranger ne nous est pas si étranger. » (*Je traduis*)

<sup>34</sup> Un groupe anarchiste gai néo-païen dont nous reparlerons quand nous étudierons les références pratiques qui ont influencé le processus de création.

Au premier point de ce deuxième chapitre, nous avons présenté des aspects fondamentaux de la démarche artistique de Livingstone. Au point suivant, nous aborderons des spécificités du contexte de production de *C., A. & T.* en prenant soin de mettre en relief la manière dont ils contribuent à l'éthopoïétique du commun de l'oeuvre.

## 2.2 Contexte de production

### 2.2.1 Genèse de *Culture, Administration & Trembling* : collaborateurs et étapes de création. Avignon (2009), FTA (2014)

L'oeuvre *C., A. & T.* présentée en 2014 au FTA est une refonte de la performance *Culture and Administration*, présentée à Avignon en 2009 et dont le titre faisait référence à un essai critique de T. W. Adorno et de M. Horkheimer, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*<sup>35</sup> (2012 [1947]). À l'occasion de la reprise du projet à Montpellier, en France, et à Montréal, au Québec (2013-2014), l'ajout de la notion de « tremblement » (Glissant) au titre de la performance témoigne de l'orientation du processus de recréation pour cette nouvelle mouture : « [...] je pense, avec Édouard Glissant, au tremblement de la pensée lorsqu'elle fait voler les catégories en éclats, au tremblement du monde, géographiquement, physiquement et spirituellement. » (Livingstone [note de programme], 2014) Ici, il faut donc penser au tremblement non plus comme un dérivé de la peur, mais plutôt comme un infirmouvement incessant, une précarisation des normes et des disciplines, une porosité des frontières ou « une résonance interstitielle entre les choses et les gens » (*Ibid.*). Nous aurons l'occasion de revenir plus en détails sur le sens et l'impact des idées de

---

<sup>35</sup> L'essai auquel nous faisons référence ici était initialement un fragment de *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* (1947), traduit en français et publié chez Gallimard en 1974.

Glissant, d'Adorno et d'Horkeimer lorsque nous étudierons les références théoriques qui ont interpellé la créatrice lors du processus de création au chapitre III. Dans cette optique de confluence des idées, des présences et des pratiques, Livingstone a invité des danseurs ainsi que des collaborateurs dont les pratiques variées débordaient du champ de la danse et même, du champ artistique, à participer au processus de création : elle a convié des membres des *radical faeries*, des adeptes du mouvement *slow-food*<sup>36</sup>, un dompteur de serpent et la plasticienne Dominique Pétrin, accompagnée de ses deux chihuahuas.

Pour *Culture and Administration*, présenté en 2009 à Avignon, Livingstone avait reçu une commande de la part du festival dans le cadre du projet « Sujets à vifs », une initiative du SACD (la société des auteurs et compositeurs dramatiques de France). « Sujets à vifs » est un projet piloté par le SACD en partenariat avec Avignon, qui vise à réunir huit artistes de diverses disciplines et oeuvrant dans le domaine du spectacle vivant – danse, écriture, théâtre, cirque, musique, performance – à présenter, en dialogue avec un autre créateur, de courtes formes. Les propositions sont présentées chaque année depuis vingt ans au Jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph. Lors de cette première étape de création, Livingstone a choisi de convier la chorégraphe et danseuse Jennifer Lacey à co-signer une courte performance présentée comme suit :

Voici une performance de deux artistes nord-américaines qui prennent Gertrude Stein comme marraine. Leur joie de vivre et leur bonheur de se

---

<sup>36</sup> Le *slow food* est un mouvement international qui a été mis sur pied en Italie à la fin des années 1980 en réaction à l'essor de l'alimentation industrielle et de la restauration rapide. L'organisation, désormais reconnue par les Nations-Unies, vise à promouvoir une alternative à ce mode de consommation alimentaire industriel, en lui opposant une alimentation saine, goûteuse, artisanale, équitable pour les producteurs et consommateurs, éco-responsable, respectueuse de la biodiversité et accessible pour tous. Le logo de l'organisme est un escargot, qui symbolise la lenteur que prône le mouvement, par opposition au *fast food* et au *fast life*. La devise est la suivante : bon, propre et juste pour tous. (Récupéré de <http://www.slowfoodmontreal.com/a-propos/>) Le concept a aussi débordé le champ de l'alimentation et est désormais posé comme un principe de vie.

retrouver ensemble sur un plateau nous donnera quelque chose à comprendre de tout ce qui est possible de faire ressentir de la vie sur scène. ([note de programme], 2009)

Ce petit texte de présentation de la part de l'équipe des communications du festival et du SACD reste assez vague quant à la description du projet, si ce n'est de l'allusion à Gertrude Stein, qui m'évoque sa notion de pièce-paysage<sup>37</sup>, à savoir une pièce dont le texte n'a pas pour objectif la conduite d'une action scénique, au sens qu'il n'a pas pour fonction d'offrir une trame narrative linéaire, mais plutôt de permettre d'appréhender la scène comme un paysage. La création d'images scéniques susceptibles de produire des affects chez le spectateur prime sur une conception spatio-temporelle linéaire ainsi que sur la conduite d'une action dramatique. Cette notion de pièce-paysage me semble assez porteuse pour penser le caractère contemplatif et méditatif de *C., A. & T.*, qui se déployait comme un écosystème.

Par ailleurs, lors de nos entretiens, Livingstone mentionnait que la surenchère de l'offre culturelle et l'effervescence du festival d'Avignon avaient soulevé un certain nombre de problématiques déterminantes pour l'orientation du processus de création :

---

<sup>37</sup> Notion développée par Gertrude Stein dès 1922, puis théorisée plus explicitement en 1934, à l'occasion d'une lecture à New York intitulée *Plays*, dont je cite ici quelques extraits : « I [...] constantly think about the theatre from the standpoint of sight and sound and its relation to emotion and time, rather than in relation to story and action [...] there is the [...] impulse to solve the problem of time in relation to emotion and the relation of the scene to the emotion of the audience [...] I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there. » (Stein, 1985 [1935], récupéré de [http://www.radiofreestein.com/wpcontent/uploads/2014/01/AFLoose-Coordinations\\_Science-in-Context-2012.pdf](http://www.radiofreestein.com/wpcontent/uploads/2014/01/AFLoose-Coordinations_Science-in-Context-2012.pdf))

« Je [...] pense constamment au théâtre des points de vue de la vision et du son et du rapport avec l'émotion et le temps, plutôt que du rapport avec la fable et l'action [...] il y a chez moi ce besoin de résoudre le problème du rapport entre le temps et l'émotion d'une part et du rapport entre la scène et l'émotion du public d'autre part [...] Je pressentais que si une pièce était exactement comme un paysage, alors il n'y aurait plus ce problème du retard ou de l'anticipation trop hâtive de l'émotion du spectateur par rapport à la représentation, parce que le paysage ne commande pas ce genre de rapport. Tu peux chercher à créer ce rapport avec le paysage, mais lui n'a pas besoin de le faire avec toi, il est tout simplement là. » (*Je traduis*)

la capture du domaine de l'art par la logique néolibérale, l'impératif de produire un spectacle à succès, la relation trouble qui unit la culture et l'administration et, dans ce contexte, la posture paradoxale des artistes et la part de liberté de création de ceux-ci au sein des institutions. Dans le même ordre d'idées, Livingstone a évoqué l'influence de l'essai *Kulturindustrie*, influence sur laquelle nous reviendrons plus en détails au point portant sur le processus de création et les références.

La deuxième étape de création de l'œuvre s'est réalisée avec le soutien des diffuseurs et des centres de création suivants : le festival TransAmériques, les Escales Improbables, le Studio 303, le Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, Fabrik Postdam, Impulstanz Vienna, Osprey Arts Center et l'Agora de la danse. Entre 2013 et 2014, Livingstone a bénéficié de plusieurs résidences de création en Allemagne, en Autriche, en France et au Canada. C'est à cette époque qu'elle a invité la plasticienne Dominique Pétrin à collaborer très étroitement pour approfondir sa démarche. Le processus de création a donc été réparti sur de courtes périodes de création intensives. C'est durant ces multiples résidences qu'elles ont décidé d'inviter encore d'autres complices artistiques – les danseurs Stephen Thompson, Dana Michel, Claudia Fancello et Paul Chambers, le vidéaste Benny Nemerofsky Ramsay – autour de ce qui deviendrait *Culture, Administration & Trembling*. À cause du caractère nomadique du processus, tous les créateurs n'étaient pas toujours présents à chaque résidence. Par exemple, Livingstone et Pétrin se sont réunies sans les autres collaborateurs lors d'une résidence à Vienne, pour mieux explorer le potentiel du dialogue de leurs pratiques – performatives, chorégraphiques et plastiques. Livingstone s'est intéressée à la construction géométrique et mathématique des collages en trompe-l'œil de Pétrin et à la manière dont ses œuvres visuelles immersives pouvaient influencer sa façon de penser et de créer la danse. Voici des images du travail d'exploration visuelle de Dominique Pétrin pendant les

résidences de création<sup>38</sup> (à Vienne en juillet 2013, en Nouvelle-Écosse en août 2013 et à Montréal en septembre 2013) qui ont précédé la performance au FTA en 2014.



[Figure 1. Résidence. C., A. & T. 2013. @ D. Pétrin]

---

<sup>38</sup> Images récupérées de <http://dominiquepetrin.com/Culture-administration-trembling>



[Figure 2. Résidence. C., A. & T. 2013. @ D. Pétrin]



[Figure 3. C., A. & T. 2013. @ D. Pétrin]

En entretien, Livingstone m'a confié que la précarité associée à la carrière de danseur-chorégraphe était grandement responsable du mode de vie et de création

nomade de la majorité des artistes oeuvrant dans cette discipline. Pour parvenir à vivre de leur art, financer leurs projets et trouver des lieux de résidence, les danseurs doivent obtenir le soutien d'un grand nombre d'organismes et de diffuseurs à travers le monde. Conséquemment, ils sont constamment en déplacement entre des villes d'Amérique et d'Europe, comme New York, Paris, Bruxelles, Berlin ou Montréal. Cela dit, Livingstone a cherché à composer et négocier avec ces contraintes, notamment, comme nous le verrons en détail au sous-point suivant, en cherchant à investir les lieux de résidence, les salles de spectacle et les galeries où elle a séjourné comme s'il s'agissait d'une maison, d'un lieu familier où l'équipe puisse tisser des liens plus profonds. Nous verrons aussi, au chapitre III, comment la pensée de Glissant a résonné avec les spécificités d'un tel contexte de production et a même permis aux artistes de mieux réfléchir et créer ensemble un *ethos* du commun *à partir* – plutôt que strictement *en dépit* - des contraintes économiques, géographiques et temporelles.

### 2.2.2 Entrée en salle : vivre une « habitation vraie »

Au moment de conclure cette section sur l'éthopoïétique du commun dans le contexte de production de *C., A. & T.*, il importe d'évoquer la manière dont les valeurs et les manières de faire et de vivre ensemble qui ont prévalu pendant la création ont aussi transformé l'ultime étape de la production, c'est-à-dire l'entrée en salle. Pour Livingstone, il est important que ces journées d'occupation de la salle fassent l'objet d'une « habitation vraie » du lieu de diffusion qui les accueille, à la manière de tribus nomades qui établiraient un campement en cours de route<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> L'expérience du mode de vie nomade de Livingstone, qui suivait ses parents sur les campements des mines aurifères du Grand nord canadien a certainement partie liée avec cette idée d'« habitation vraie ».

AL : Depuis les premières pièces de groupe que j'ai commencé à faire, même avec *-a situation for dancing*, avec Heather Kravas en 2006, j'ai pris une décision : je préfère vivre un processus, que de créer une pièce. Et donc chaque fois que je suis invitée à présenter une pièce, quand un programmateur achète quelque chose de nous, ça vient avec cinq jours dans le théâtre, pour une « habitation vraie ». It's not just to do your lights and your sounds. We get there in the morning and we do a quick meditation. We take a break, someone in the group is responsible for catering. They cook a meal and everyone eats together. Everyone. The technicians stop what they are doing, we share. And we affirm all these kinds of different activities that we never dare to affirm in the rest of our lives. And we are saying, that's what art is for.<sup>40</sup> (*Op. cit.*)

L'approche collective, l'expérience intime et partagée est si essentielle à la démarche et à l'*ethos* de l'oeuvre qu'elle modifie même les normes de production de la performance.

Au cours des deux premiers points de ce deuxième chapitre, nous avons cherché à situer *C., A. & T.* au sein du parcours de Livingstone et à expliciter le contexte de production de la performance. Nous avons vu que c'est notamment par la rencontre des savoir-faire, la constitution d'une communauté de création incluant des collaborateurs qui ne sont pas issus des milieux académiques et professionnel de la danse, ainsi que par la pratique collective d'activités alternatives visant à créer une atmosphère familière, conviviale et douce dès les résidences de création et les entrées en salle que l'éthopoïétique du commun de *C., A. & T.* a commencé à se constituer.

---

<sup>40</sup> « Ça n'est pas seulement dans le but de faire les intensités de son et de lumière. C'est plutôt comme ceci : nous arrivons le matin et nous faisons une brève méditation. Nous prenons une pause, des membres du groupe sont nos traiteurs. Ils préparent un repas et tout le monde mange ensemble. Tout le monde. Les techniciens interrompent leurs tâches, nous partageons. Nous affirmons la pratique collective de toutes ces activités que nous n'osons jamais prendre le temps de faire le reste du temps dans nos vies. Et nous affirmons : « L'art sert à ça. » (*Je traduis*)

Le troisième point de ce deuxième chapitre sera consacré à la description de la performance.

### 2.3 Description de la performance de *Culture, Administration & Trembling* (FTA 2014)

La performance sera décrite en tenant compte des paramètres suivants : l'accueil et la disposition des spectateurs, l'organisation spatiale et temporelle, le rapport entre les performeurs et les spectateurs, ainsi que les choix esthétiques et les pratiques proposées. Une fois la description minutieuse de la performance effectuée, nous aurons une base commune pour approfondir notre compréhension et notre analyse de l'éthopoïétique du commun dans la performance et le processus de création de *C., A. & T.*

J'ai assisté à la présentation de *C., A. & T.* le 27 mai 2014 à l'Agora de la danse de Montréal, dans le cadre du Festival TransAmériques. Au niveau de la structure de la performance, il convient de préciser que *C., A. & T.* est construite à partir d'un assemblage de pratiques qui se succèdent et parfois s'entrecroisent. Livingstone et ses complices les ont surnommés « medecine dances ». Dans certains programmes et mots de présentation de l'oeuvre, un autre vocable est convoqué pour désigner ces pratiques : des « sculptures temporelles ». Cette notion est intéressante aussi dans la mesure où la plupart s'exécutent lentement, comme si le temps était un matériau<sup>41</sup> essentiel à la composition artistique de chacune, et que les performeurs avaient

---

<sup>41</sup> On pense ici encore à la notion de pièce-paysage de Gertrude Stein, pour qui le temps - et son rapport avec l'espace, la perception et l'émotion du spectateur - était un paramètre fondamental à la composition de toute oeuvre scénique.

cherché à le pétrir et le sculpter, comme on le ferait avec du bois, de la glaise ou du roc.

La liste des pratiques effectuées était donnée dans un cahier de création qui circulait parmi le public durant la performance et Livingstone m'a beaucoup parlé de chacune d'elles lors de nos entretiens du printemps 2016. Se succédant la plupart du temps et se faisant souvent écho, certaines de ces « danses-remèdes » se croisaient, notamment les trois premières, effectuées simultanément à un moment de la performance (mais introduites une à la fois, comme avec la forme du canon ou de la fugue en musique). La structure temporelle de *C., A. & T.* est cyclique. La performance des sept pratiques s'étale sur environ une heure, et aussitôt que la septième s'achève, l'œuvre amorce un nouveau cycle. Nous reviendrons sur les implications d'une telle forme cyclique, notamment sur la manière dont cela modifie le rapport entre les spectateurs et l'œuvre. Par souci de baliser ma description et de créer un vocabulaire et des repères communs qui nous seront utiles au moment d'analyser et d'interpréter les différents fragments, je présenterai en ordre chronologique chacune des pratiques effectuées durant la performance (toutes ces « danses-remèdes » ou « sculptures temporelles » portent un titre évocateur). Quand je repense à mon expérience de spectatrice lors de la performance, une phrase de la chercheuse Jill Dolan, déjà évoquée au chapitre I, me revient à l'esprit : « L'utopi[qu]e, je pense, est dans les détails ». Cette affirmation décrit admirablement bien le soin avec lequel Livingstone, Pétrin et leurs collaborateurs ont pensé et orchestré, voire même ritualisé l'accueil du public, sa trajectoire, l'organisation de l'espace et la gestion du temps lors de la performance.

Avant d'entrer dans la salle de spectacle, les performeurs de *C., A. & T.* nous accueillait et nous demandait de bien vouloir retirer nos chaussures. Ce geste, qui peut dénoter aussi bien une marque de politesse que de familiarité, m'a rappelé le rituel pour entrer dans un temple, un studio de yoga, une cérémonie de thé japonaise,

ou encore plus simplement, pour entrer dans une maison. La performance avait lieu dans la salle de répétition de l'Agora. Pour y accéder, les performeurs nous ont fait passer par un couloir en forme de "L", une espèce de coulisse dans laquelle se trouvaient un frigo, une table avec des vêtements et des accessoires utilisés lors de la performance. Ainsi, on avait l'impression d'entrer en contact avec l'intimité des performeurs et d'arriver par l'arrière-scène, comme si nous suivions un chemin normalement interdit aux spectateurs. Ce bref passage dans le couloir-coulisse avait l'effet d'un sas, comme une zone de transition ou de décompression. En découvrant l'espace scénique, j'ai eu l'impression de marcher sur le plateau, ce qui était le cas. Gênée, je me suis dépêchée de rejoindre le banc le plus proche, à ma droite, le long d'un mur. Disposé de part et d'autre de la salle, assis au sol sur des coussins ou sur de longs bancs de bois, le public encadrait donc l'espace central, vaste et rectangulaire où évoluaient les performeurs.

La salle était dépourvue de rideaux, de gradins et de scène. Pour l'entrée du public, la lumière était claire et blanche, éclairant sans distinction la zone des performeurs et celle des spectateurs. Aux quatre coins de la salle, des enceintes diffusaient une ambiance sonore discrète, mais omniprésente et qui se prolongeait durant une bonne partie de la performance, évoquant les bruits de la nature - tels que souffles légers du vent, chants de criquets, bruissements de végétaux, gazouillis d'oiseaux, croassements de grenouilles et clapotis aquatiques. Dans cet espace à priori associé à la culture, il y avait donc surgissement de la nature par le truchement du champ sonore. Cette ambiance a eu un effet apaisant sur moi, tant au niveau psychique que physique.

Collés sur les murs de béton gris et noir, les œuvres en trompe-l'oeil de l'artiste visuelle Dominique Pétrin - tantôt réalistes et tantôt plus inspirés de l'art ornemental, la culture populaire et l'univers numérique - faisaient saillie : un buisson vert

émeraude, des plantes exotiques, des carrelages turquoises, mauves et orangés et des damiers noir et blanc aux formes hexagonales et octogonales. Les performeurs étaient vêtus de couleurs vives telles que le magenta, le mauve, le vert et le orange, contrastant avec l'austérité de la salle. Leurs vêtements faisaient écho et s'harmonisaient à l'esthétique des collages polychromes de Pétrin.

Durant la majeure partie de la performance, l'éclairage était diffus : aucune zone de l'espace n'était isolée, la lumière se faisait surplombante, englobante et variait du blanc au jaune, parfois ponctuée d'accents rosés, orangés ou bleutés. Spectateurs et performeurs baignaient donc dans la même clarté, rappelant le ciel et la lumière naturelle, ainsi que dans le même environnement sonore, ce qui donnait l'impression que les deux espaces - celui des performeurs et celui du public - s'interpénétraient. D'ailleurs, à ce sujet, le clivage entre la communauté de regardants et la communauté de performeurs était maintenu de façon très subtile, voire ambiguë ; même si l'éclairage et l'abolition des frontières conventionnelles entre espace scénique et espace public nous donnaient l'impression que nous appartenions au même espace, une limite poreuse et invisible semblait marquer la zone où se perpétuaient les pratiques et la zone où un groupe de spectateurs-témoins les contemplait. À travers cette organisation de l'espace, de l'éclairage et du son, Livingstone et ses collaborateurs ont su entretenir l'incertitude du public quant à la possibilité de se joindre aux performeurs pendant l'exécution de certaines pratiques.

Les deux premières pratiques présentées simultanément, *Crawling* et *Listening in*, étaient déjà initiées pendant que les derniers spectateurs prenaient place le long des murs. Durant *Crawling*, Livingstone et les trois autres danseurs progressaient extrêmement lentement dans l'aire scénique, à la manière d'animaux quadrupèdes, prenant le temps de déployer avec une fluidité remarquable chacun de leurs gestes, comme s'ils apprenaient à se déplacer à nouveau, à éprouver les sensations du sol, de

leurs membres et la proximité des autres corps dans un état d'innocence originelle, mi-humaine, mi-animale. À un moment, Livingstone s'assit sur le dos de Thompson, qui, lui, continua à avancer impassiblement. Le tandem cheminait doucement ensemble, comme un oiseau posé sur le dos d'un éléphant ou d'une tortue.



[Figure 4. *Crawling*, A. Livingstone, S. Thompson. *C., A. & T.* NYC, 2016. @ Ian Douglas]

La pratique *Listening in*, quant à elle, s'étalait sur toute la durée de la performance : Pétrin, munie d'un saut rempli de colle liquide et d'un assortiment de papiers polychromes, sillonnait l'espace scénique et travaillait à réaliser de nouvelles oeuvres en temps réel sur le sol et les murs de la salle. La confection était donc tributaire de ce qui advenait autour d'elle, qu'il s'agisse des mouvements des autres danseurs ou de la présence des animaux qui s'invitaient en scène lors de la pratique *Animal*

*companionship*. L'un des collages de Pétrin représentait par ailleurs une oreille géante, collée sur l'un des murs de la salle : difficile de ne pas y voir une allusion à cette pratique, qui en était une de mise à l'écoute.



[Figure 5. *Listening In*, D. Pétrin. C., A. & T. Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]



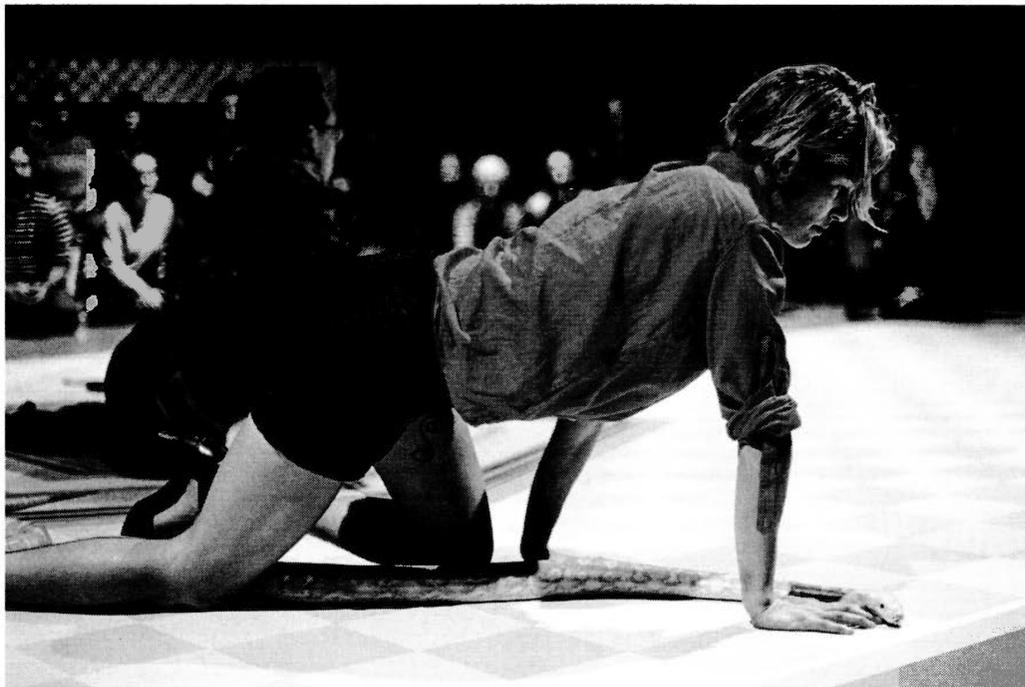
[Figure 6. *Listening In*, D. Pétrin. *C., A. & T.* Birmingham, 2015. @ Meg Lavender]

*C., A. & T.* ouvrait donc sur deux pratiques lentes et contemplatives, qui donnaient le ton à la suite de la performance. Nous assistions au déploiement d'une succession de gestes et d'images subtils, où la scène devenait paysage, au sens steinien du terme - pas de chorégraphies exposant la virtuosité des corps, qu'une longue déambulation à travers l'espace, déclinaison de la lumière en un camaïeu de couleurs pasteltes et chaudes en résonance avec les collages de Pétrin, ambiance sonore naturelle et feutrée, temps étiré, orchestration soignée du visible et de l'audible afin de générer un écosystème basé sur le principe de la « douceur radicale ». À titre de spectateurs, conformément au titre évocateur de *Listening in*, nous étions invités à nous mettre en position d'observation et d'écoute face à un écosystème singulier.

La pratique suivante, nommée *Animal companionship*, était le prolongement de *Crawling*. Une fois que l'atmosphère de tranquillité était bien installée et que nos sens s'étaient accoutumés à l'espace ambiant, un éleveur de serpents jusque là assis parmi le public, se levait avec un grand sac contenant trois pythons royaux albinos, dont la peau était blanche et tachetée de jaune. Une fois libérés, les serpents rampaient parmi les performeurs quadrupèdes dans l'espace central. Leurs longs corps jaunes et luisants croisaient les danseurs dans leurs trajectoires, sans provoquer de stupeur de leur part. J'observai à ce moment que quelques spectateurs eurent un mouvement de recul, de dégoût et de peur à la vue des pythons. D'autres membres du public se sont alors assis à côté des gens les plus effrayés pour leur parler et les rassurer. Cette pratique avec les serpents convoquait particulièrement la dimension haptique du regard<sup>42</sup> chez le spectateur : à regarder les reptiles s'enrouler, ramper et glisser sur les mains et les jambes des performeurs, j'ai eu l'impression de pouvoir ressentir et de toucher moi-même leur peau lisse et douce.

---

<sup>42</sup> Ou « l'œil touchant ». Le regard haptique est une notion que j'emprunte à J. Lupien (2004).



[Figure 7. *Crawling*, A. Livingstone. C., A. & T. Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]



[Figure 8. *Crawling*, S.Thompson. C., A. & T. NYC, 2016. @ Ian Douglas]

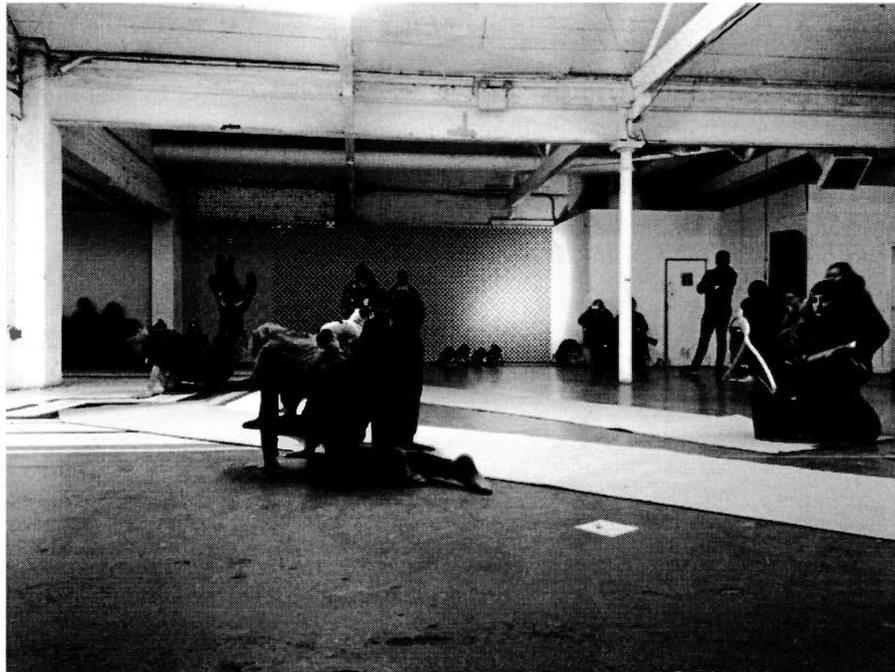
Après plusieurs minutes au sol en compagnie des serpents, Livingstone et Thompson se dévêtaient respectivement, elle de sa robe verte, et lui, de ses pantalons d'exercice, révélant des corps entre-deux et des habits aux accents *queer*. Thompson entamait alors une série de mouvements de ballet classique (passé-pointé, arabesques, pirouettes et diagonales) avec pour seuls habits, une culotte *string* de cuir noir clouté, tandis que Livingstone mettait en valeur l'ambiguïté de sa physionomie androgyne en se promenant torse nu, avec des shorts noirs à la coupe sportive et masculine. Pendant ce temps, les autres performeurs continuaient à avancer lentement à quatre pattes dans l'espace.



[Figure 9. *Crawling*, S. Thompson C., A. & T. Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]

Après son solo déconstruisant les codes hétéronormatifs associés à la danse classique, Thompson rejoignait à nouveau les autres performeurs dans leur lente déambulation.

Ensuite, deux petits chihuahuas se mettaient aussi à gambader librement dans l'espace, grimpant sur le dos des performeurs, comme Livingstone l'avait fait avec Thompson. À Montréal, les chiens ont même rejoint certains spectateurs qui ont pu les toucher et jouer avec eux.



[Figure 10. *Animal Companionship*, A. Livingstone, J. Lacey, chihuahua Mouchette, S. Thompson et D. Pétrin C., A. & T. NYC, 2016. @ Ian Douglas]



[Figure 11. *Animal Companionship*, J. Lacey, S. Thompson et Mouchette. *C., A. & T.* NYC, 2016. @ Ian Douglas]

Durant cette pratique, les humains quadrupèdes, les serpents et les chiens minuscules cohabitaient librement dans un rapport non dominant. Dans ce contexte où le temps était dilué et étiré, la moindre présence, la moindre rencontre avec l'autre, « la moindre entrecroisement des corps et des singularités », pour reprendre cette image de l'entrecroisement des brins dans un noeud que J.-L. Nancy convoque dans *Être singulier pluriel*<sup>43</sup>, constituait un événement : lorsqu'une rencontre se produisait, les performeurs ne bronchaient pas et la fluidité de leurs gestes n'était nullement altérée, ils trouvaient une façon de continuer leur trajectoire propre, tout en accueillant le passage et l'activité de l'autre. De ce régime de l'infinie douceur et de l'extrême

<sup>43</sup> Une image forte qui m'apparaît utile pour l'analyse du rapport entre les êtres et les choses dans le spectacle. Nancy l'évoque pour préciser la dynamique induite par le vocable « entre » : « [...] c'est ce qui est au cœur d'un lien, l'entrecroisement des brins dont les extrémités restent séparées jusque dans leur nouage ». (*Op. cit.*, p. 23) Comment ne pas penser aux lentes trajectoires croisées des interprètes et des serpents chez Livingstone ?

lenteur, il se dégageait une impression de coexistence organique, pacifique et non dominante<sup>44</sup>. En repensant à ce fragment de la performance, je saisis mieux ce que voulait dire Livingstone en entrevue quand elle disait qu'elle créait « des machines d'amour » (*Op.cit.*).

À ce moment de la performance, le cahier de création qui circulait dans le public depuis le début parvint jusqu'à moi. Le titre des pratiques exposées, quelques dessins au crayon (illustrant les positions à adopter pour la pratique du *malebreastfeeding*<sup>45</sup>), ainsi que l'extrait d'un poème de Glissant sur le thème du tremblement retinrent mon attention. Le poème en question traitait d'une « station utopique » à l'intérieur de laquelle les cultures et les imaginations du monde se rencontraient et s'entendaient en un point de leurs continuums respectifs sans se disperser ou perdre leur singularité. Je reviendrai en détails sur ce poème lors de mon analyse des références qui ont influencé le processus de création de *C., A. & T.*

Après que les animaux soient sortis de scène, Livingstone initiait avec les autres danseurs une marche à caractère répétitif. Ainsi commençait la pratique nommée *A walking pattern*. Cette pratique d'environ dix minutes produisait un entrelacs de trajectoires à travers l'espace. Les danseurs dispersés sillonnaient rapidement la salle en effectuant des grandes diagonales qui se croisaient, suivant une cadence régulière. Le rythme de leurs pas et la géométrie que leurs trajectoires dessinaient au sol se synchronisaient et s'accordaient parfaitement, créant une impression d'unité, malgré la distance entre les corps placés aléatoirement dans l'espace scénique. De temps à autre, la marche rapprochait énormément un des danseurs de la zone des spectateurs. À la longue, la cadence soutenue de cette pratique exécutée en commun avait quelque

---

<sup>44</sup> Une partie de cette description des pratiques *Crawling* et *Animal Companionship* a fait l'objet d'une publication de ma part dans la revue *Jeu*, voir (Roy, 2015, p. 20-25)

<sup>45</sup> Voir l'image en p. 124 de la présente recherche.

chose d'hypnotisant pour l'œil et l'oreille du spectateur. D'une certaine manière, même si le motif était plus angulaire et géométrique et qu'il ne comportait aucune symbolique religieuse, ses caractères répétitif, choral et hypnotique m'ont rappelé les danses circulaires et transcendantes des membres musulmans soufis de l'ordre Mevlevi, aussi appelés « derviches tourneurs ».



[Figure 12. *A Walking Pattern*, A. Livingstone, J. Lacey et S. Thompson. *C., A. & T.* Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]

Pendant la séquence du *walking pattern*, Pétrin continuait à confectionner ses collages au sol. À maintes reprises, ses œuvres réalisées en temps réel étaient piétinées, modifiées, voire détruites. L'artiste poursuivait son travail fragile et éphémère qui finissait par porter les traces de ces multiples micro-destructions,

témoignant ainsi de l'impact transformateur de la présence des autres corps en mouvement dans l'espace.

Durant *A walking pattern*, l'éclairage s'est tamisé et assombri progressivement, empruntant une dominante de bleus, de violets et de verts. À la fin de la pratique, Livingstone, Lacey et Thompson sont restés seuls dans l'espace scénique, se préparant à exécuter une nouvelle pratique, celle du *Change ringing*. Livingstone portait avec elle un grand tissu vert, dans lequel était emballé un ensemble de petites cloches aux dimensions variables, qu'elle déballa une fois assise en tailleur. À ce moment de la performance, la zone réservée aux spectateurs n'était plus éclairée et la lumière blanche et bleutée se concentrait en un cercle brillant au-dessus des trois performeurs assis au sol. Une fois les cloches déballées, les performeurs se regardèrent en silence un instant, adoptant une attitude cérémonielle. Tour à tour, avec des gestes sûrs et étudiés, ils enfilèrent des gants et saisirent chacun une paire de cloches. Ils commencèrent alors une fascinante chorégraphie collective et musicale à l'intérieur de laquelle ils sonnaient, puis s'échangeaient les cloches suivant une rythmique et des mouvements très précis : diagonale, coup sur le côté, vers le haut, vers le bas. Il m'a semblé que le *Change ringing* avait une fonction de charnière, de point d'orgue au sein de la performance. Après avoir parcouru l'espace durant *Crawling*, *Animal companionship* et *A walking pattern*, les performeurs se rassemblaient dans la pénombre, en cercle, autour de cette musique aux accents presque sacrés. J'ai été profondément touchée par la grâce et l'intimité qui se dégageaient de ce simple rituel collectif. Cette proximité des corps dans l'obscurité et les vibrations des cloches emplissant doucement l'espace préparaient admirablement bien le terrain pour la prochaine pratique, le *malebreastfeeding*.



[Figures 13 et 14. *Change Ringing*, J. Lacey, A. Livingstone et S. Thompson. C., A. & T. Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]

En effet, après la pratique du *Change ringing*, Livingstone, Lacey et Thompson étaient rejoints par les autres performeurs et une dizaine de nouveaux collaborateurs anonymes qui étaient jusque-là restés assis avec le public. En les regardant se lever, j'eus un doute à savoir s'il s'agissait de volontaires ou plutôt d'amis avertis et invités des créatrices. Livingstone m'a révélé que dépendant des lieux de présentation de la performance et des réactions du public, les deux cas de figures se sont appliqués. S'asseyant deux par deux au sol et au centre, ils commencèrent la pratique du *malebreastfeeding*, sous un éclairage tamisé aux teintes désormais plus chaudes, qui englobait à nouveau de manière indistincte le public et l'espace scénique. Le *malebreastfeeding* s'exécutait de la manière suivante : des couples se formaient de manière aléatoire – des binômes de transgenres, d'hommes ou de femmes – pour donner alternativement à leur partenaire une accolade tendre qui reproduisait la position de l'allaitement maternel. Après quelques minutes, les rôles de donneur et de receveur s'invertissaient au sein des couples. En tant que spectateurs témoins de cette pratique, la longueur et la douceur des étreintes produisait un effet méditatif. Comme dans les pratiques *Crawling* et *Animal companionship*, la dimension haptique du regard était sollicitée : à force de contempler ces corps entre-deux au repos dans les bras les uns des autres, abandonnés à une gestuelle de tendresse réciproque, j'ai eu l'impression d'éprouver par procuration l'effet chaud et rassurant de leurs étreintes.



[Figure 15. *Malebreastfeeding*, Radical Faeries. C., A. & T., NYC, 2016. @ Ian Douglas]



[Figure 16. *Malebreastfeeding*, S. Thompson, A. Livingsstone et public. C., A. & T. Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]

À la fin du *malebreastfeeding*, qui dura bien une dizaine de minutes aussi, les performeurs sont restés enlacés au sol, tandis que le public regardait une projection vidéo, une œuvre de Benny Nemerofsky-Ramsay, présentant de courtes phrases en

majuscules avec en arrière-plan des couleurs vives, des images de nature et des références à la culture populaire. Grâce aux photos de la performance disponibles en ligne, j'ai retrouvé une capture d'image, avec la phrase suivante : « THIS PIECE WILL NOT SAVE US. » Cette œuvre ne nous sauvera pas. Cette phrase me semble particulièrement intéressante étant donné le sujet de ce mémoire.



[Figure 17. Vidéo de B. Nemerofsky-Ramsay. *C., A. & T.* NYC, 2016. @ Ian Douglas]

Même si, avec *C., A. & T.*, les artistes ont développé un *ethos* du commun marginal et utopique, ils semblent conscients des limites de l'impact de ces pratiques-remédiales sur le réel. « Cette œuvre ne nous sauvera pas ... mais nous la pratiquons tout de même », semblent-ils nous dire avec cette vidéo. La question se pose : la performance est-elle une utopie et les pratiques agissent-elles réellement comme des remèdes ? Pas forcément, mais elles proposent des pistes, montrent comment il pourrait en être autrement au niveau des rapports que les humains entretiennent entre eux, avec les animaux, la nature et au regard des catégories de genre, notamment.

Après avoir regardé la vidéo, les danseurs et Pétrin se rassemblaient en quinconce dans l'espace scénique et s'apprêtaient à exécuter la dernière pratique ou « medecine-dance » du cycle de la performance, le *Jingling dance*. Une chanson du groupe rock ACDC, *Hell's Bells* (1985), jouait dans les enceintes à plein volume, tandis que les performeurs sautaient avec énergie sur place de manière répétitive, faisant tinter des trousseaux de clés accrochés à leurs ceintures. Ils sautèrent ainsi à la verticale et en chœur pendant toute la durée du morceau, avançant et reculant et se déplaçant ensemble en diagonale dans l'espace. En les regardant, le groupe de danseurs me rappelait un banc de poissons tropicaux que j'avais observé un jour que je faisais de la plongée sous-marine. Ils se déplaçaient en bloc, par à coups, maintenant la forme en quinconce peu importe la direction qu'ils prenaient, comme s'ils étaient soudés par une force magnétique invisible.



[Figure 18. *Jingling Dance*, A. Livingstone et public. C., A. & T. Rouyn Noranda, 2016. @ Maryse Boyce]

À la fin de cette danse très tonique qui contrastait avec le reste des pratiques présentées, les performeurs retrouvaient la position qu'ils occupaient au tout début de la performance, durant la pratique *Crawling*. La musique rock faisait place à l'ambiance sonore naturelle et feutrée initiale. L'éclairage revenait aussi au blanc diffus et englobant du début. Les performeurs n'ont jamais quitté la salle, il n'y a pas eu de silence et d'arrêt signifiant au public que la performance était terminée. Personne n'applaudit. Un nouveau cycle performatif était déjà enclenché. Ici encore, comme lors du rituel d'entrée, les conventions spectaculaires étaient bouleversées. Peu à peu, certains des spectateurs se levaient et quittaient la salle, tandis que d'autres restaient pour voir les performeurs reprendre les pratiques. Je sortis de la salle au début du deuxième cycle, par la porte normalement désignée pour les entrées du public. Je remis mes souliers et sortis de l'Agora en silence, pleine d'interrogations par rapport à la forme atypique de la performance et des pratiques énigmatiques auxquelles je venais d'assister, mais imprégnée de la douceur et du calme radicaux qui s'en étaient dégagés.

Lors de ce deuxième chapitre, nous avons d'abord présenté la démarche artistique d'Antonija Livingstone en soulignant son inclinaison pour les projets à caractère collaboratif et en dégagant des leitmotifs de sa pratique : l'intérêt marqué pour la sensibilité et la pensée *queer*, la quête de liberté, la coprésence, l'enchevêtrement des liens entre l'humain, la nature et la culture. Au deuxième point, nous avons abordé des aspects spécifiques du contexte de production - l'idée d'« habitation vraie » du lieu de diffusion, impliquant la pratique d'activités alternatives et de temps de repos et d'échange entre les collaborateurs lors de l'entrée en salle. Nous avons aussi passé en revue les grandes étapes de création ayant conduit à la mouture de *C., A. & T.* présentée au FTA en 2014 - la première version à Avignon avec Lacey en 2009, puis l'évolution du projet entre 2013 et 2014, dont la collaboration étroite avec Pétrin, la constitution d'une petite communauté de création ainsi que les contraintes et les

solutions associées à la précarité des danseurs professionnels et aux caractères épisodique et nomadique des résidences de création. Au dernier point du chapitre, nous avons décrit cette version montréalaise de la performance à laquelle nous avons assisté, en nous attardant sur chacune des pratiques présentées, que Livingstone a baptisées « medecines dances ». Dans le chapitre à venir, nous nous intéresserons aux ouvrages théoriques qui ont été des références déterminantes pour Livingstone durant le processus de création, alimentant la conceptualisation et l'élaboration des différentes « danses-remèdes » et manières d'être-en-commun qui se retrouvent dans la performance.

## CHAPITRE III

### LE PROCESSUS DE CRÉATION ET SES RÉFÉRENCES : VERS UNE ÉTHOPOÏÉTIQUE DU COMMUN

#### 3.1 La pratique est un discours : introduction aux références de *Culture, Administration & Trembling*

Être danseur, c'est choisir le corps et le mouvement comme champ de relation avec le monde, comme instrument de savoir, de pensée, et d'expression. (Louppe, 2004, p. 61)

Il importe de dire que si les sources d'inspirations littéraires et théoriques de Antonija Livingstone et ses collaborateurs.trices ont été nombreuses pour la création de *C., A. & T.*, nous aborderons uniquement dans ce chapitre *Kulturindustrie* de T. W. Adorno et M. Horkheimer, la pensée et l'œuvre poétique d'É. Glissant, ainsi que le *Manifeste des espèces de compagnie* de D. Haraway. Ces références ne se retrouvent pas dans l'œuvre sous la forme de citations ou de collage de fragments de texte. Elles ont plutôt agi à titre de tremplins pour la création, constituant des inspirations, des fondements théoriques, des concepts à partir desquels la chorégraphe et ses complices ont pu proposer des pratiques alternatives originales. Ces réflexions ont fait leur chemin à travers les corps et subsistent ainsi à l'état de traces dans la création finale.

Outre ces références, Livingstone a aussi convoqué, modifié et hybridé des pratiques collectives, folkloriques, activistes ou *queer* existantes. Pour le présent segment d'analyse, je traiterai d'abord des ressources plus théoriques, puis au chapitre suivant, j'aborderai ces pratiques alternatives, qui constituent aussi des formes de

connaissances, plus empiriques certes, mais qui ont néanmoins grandement inspiré la création de *C., A. & T.* De mon point de vue de chercheuse, il me semble que ces références hybrides sont nécessaires à l'analyse de l'œuvre et des pratiques collectives qu'on y retrouve, car elles peuvent nous fournir des clés de compréhension quant aux intuitions premières qui ont guidé et structuré le travail d'exploration en commun avec les collaborateurs d'une part et quant aux axes thématiques et ancrages philosophiques de l'œuvre d'autre part.

Livingstone décrit son attitude à l'égard des textes théoriques en employant un vocable évocateur : « *a stumbling naïveté* », que je traduirais par une *naïveté volontairement accidentelle* ou une *curiosité candide*, avec laquelle elle irait à la rencontre de (ou même *trébucherait sur*) ces écrits qui font autorité dans le monde scientifique (pensons par exemple aux idées de ces auteurs célèbres auxquels ils se sont référés, tels que Fourier et le Phalanstère, Adorno et Horkheimer et la critique de l'industrie culturelle, Kierkegaard et l'essai *Crainte et Tremblement* ou Foucault et la réflexion sur le corps utopique et les hétérotopies). Il s'agit d'une attitude qui relèverait davantage de la découverte et de la curiosité que de la lecture analytique ou de l'adhésion idéologique. Elle permettrait de cultiver un certain recul et une capacité à générer des propositions inédites à partir de ces rencontres théoriques, de ces utopies ou de ces modèles alternatifs d' « architecture sociale » (*Op. cit.*) plutôt que d'être prisonnières intellectuellement et artistiquement par ceux-ci ou condamnées à la répétition ou à la citation. Lors de notre premier entretien, Livingstone a d'ailleurs nommé avec éloquence et concision sa posture à la fois distante et investie vis-à-vis de ces discours extérieurs qui inspirent sa pratique et ses réflexions durant le processus de création :

I mean, there's definitely a root in the practice that Jennifer and I relate to ; more specific philosophical things, like coming from Fourier, when

Jennifer first did her piece called *Les assistantes*<sup>46</sup>. We are looking at these really specific social architectures, utopias, and a variety of them, but we're not trying to replicate that. They are just things that we notice. And what is more relevant is to have a kind of stumbling... 'stumbling naïveté' amongst this bunch of people to again propose a new alternative. [...] That has to do with a certain recalcitrant nature... I'm not gonna align myself with a thinker. He might say some things that are interesting, but I'm not gonna put it in my work, I am not gonna align myself with that. *I'm writing discourse with my work*<sup>47</sup> [*nous soul.*]. (*Op.cit.*)

Cette dernière affirmation me semble extrêmement riche et porteuse : *I'm writing discourse with my work*. Autrement dit : point n'est besoin de citer, de paraphraser ou de chercher à superposer en tous points le discours extérieur d'un penseur sur ce que Livingstone crée. Si elle s'inspire de sources extérieures, le discours demeure le sien et il se trouve dans l'œuvre, dans les mouvements, dans les « flux tensionnels » (*Op.cit.*) des corps dansants et performants, dans la configuration de l'espace, dans la disposition des matériaux et dans le rapport des corps en présence (public et artistes) : dans la *pratique*.

---

<sup>46</sup> « Lieu chorégraphique » de Jennifer Lacey, portant sur l'utopie et le vivre-ensemble. (2008). Voir <http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/les-assistantes/lacey-jennifer/9055.html>

<sup>47</sup> « Je veux dire que ce sont certainement des ancrages auxquels nous nous référons pour notre pratique commune, à Jennifer et à moi ; des éléments plus philosophiques, empruntés notamment à Charles Fourier, lorsque Jennifer a créé sa pièce *Les assistantes*. Nous étudions des architectures sociales très spécifiques, des utopies, différentes les unes des autres, mais nous n'essayons pas de les reproduire. Ce sont seulement des références. Il est préférable d'adopter une posture de naïveté détachée vis-à-vis des penseurs influents pour pouvoir proposer à son tour de nouvelles alternatives. [...] Je suis de nature [rebelle] récalcitrante... Je ne vais pas me soumettre à l'autorité d'un penseur. Il peut dire des choses intéressantes, mais je ne le citerai pas dans mon travail. Je ne vais pas m'aligner intellectuellement de manière intégrale avec lui. J'écris un discours avec mon travail. » (*Je traduis*)

Ainsi, la pratique<sup>48</sup> est un discours. Les corps « parlent » et articulent de la pensée, tout comme la lumière, les sensations, les présences (objets, animaux, tissus, humains). Il se tisse des réseaux de sens et de sensations entre les performeurs, l'espace et nous - les spectateurs qui sont témoins de l'écosystème qui se déploie autour. Comme le remarque Louppe : « [...] le corps de l'autre dans ses appuis, ses contacts, ou même sa propre observation tactile ou visuelle, me révèle le mien propre. Cette recherche passera rarement par l'image, ou la figure anatomique, mais bien davantage par les sensations et les intensités. » (*Op.cit.*, p.63) Cette idée d'accéder à soi, au sens et au sens de l'être à travers le choc de la rencontre et la présence de l'altérité est également centrale dans la philosophie de Nancy, notamment dans le concept de « l'être-avec », et que nous avons présenté au premier chapitre de ce mémoire. Il semble que cette idée de l'être-avec et de la circulation du sens de l'être entre les singularités en présence soit une clé pour mieux appréhender cette éthopoïétique du commun qui nous intéresse dans la présente pratique artistique. Je tenterai maintenant d'analyser ce discours ancré dans la pratique - chorégraphique, plastique ou même extra-artistique - en me livrant à une étude plus approfondie des influences théoriques et pratiques ayant inspiré le processus de création.

---

<sup>48</sup> Le mot « pratique » doit être ici compris selon deux sens qui se recoupent : le premier est celui de la pratique artistique d'Antonija, au croisement de la performance et de la danse. Le second renvoie davantage aux sept pratiques présentées lors de la performance de *C., A. & T.*, leurs dimensions symboliques.

### 3.2 Imaginer une lutte poétique contre l'industrie culturelle (Adorno et Horkheimer)

Écrit en 1947 par les fondateurs de l'École de Francfort<sup>49</sup>, T. W. Adorno et M. Horkheimer, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses* porte sur l'avènement du concept d'« industrie culturelle » - ou ce que l'on nomme aussi parfois l'« industrie du divertissement ». L'ouvrage décrit et décrie les effets d'une logique administrative à la fois industrielle et capitaliste qui a transformé le domaine de la culture dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En entretien, Livingstone m'évoquait que les enjeux abordés par cet essai étaient toujours d'actualité : la standardisation et l'homogénéisation des individus, des œuvres et des esthétiques sous l'influence du régime de l'industrie culturelle, la marchandisation de la culture et des œuvres d'art, le culte du divertissement et l'assimilation de l'art aux domaines du *business* et de la publicité.

Lors de la première étape de création en 2009, les deux créatrices se sont interrogées sur la relation complexe qui unit culture et administration<sup>50</sup>. Voici le texte de présentation du spectacle pour le programme d'Avignon en 2009.

---

<sup>49</sup> L'École de Francfort a été fondée par un groupe d'intellectuels allemands (dont Marx Horkheimer, Theodor Walter Adorno et Walter Benjamin) en 1923. Ces philosophes réunis autour de l'Institut de Recherche en Sciences Sociales se sont intéressés à l'étude du concept de culture et à ses phénomènes. Ils ont notamment critiqué la société de consommation et le système capitaliste. Cette école qui a été fermée sous l'arrivée au pouvoir d'Hitler serait à l'origine du champ des *Cultural Studies* ou *Kulturwissenschaft*. Avant d'être publié séparément, l'essai *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses* d'Adorno et Horkheimer s'insérait dans l'ouvrage *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques* (1974).

<sup>50</sup> De ce que je comprends suite à mes entretiens avec Livingstone et mon étude de la performance, par « administration », les créatrices semblent nous renvoyer à la logique économique, industrielle et administrative des institutions et du néolibéralisme qui capturent, orientent, transforment et étoufferaient même par moment la production culturelle et la liberté de création des artistes. *Culture et administration* est aussi le titre du quatrième chapitre de *La dialectique de la Raison*.

L'antinomie entre planification et culture résulte dans l'idée dialectique d'une absorption dans la planification de ce qui est spontané et non prévu, d'un espace créatif pour ces éléments et d'un renforcement de leurs possibles... En dépit de cette vraisemblance apparente, cependant, le sentiment de mensonge ne peut pas être totalement dissipé : au fond demeure le sentiment que ce qui n'est pas planifié est réduit à un déguisement de lui-même et, par conséquent, que la liberté engagée devient une fiction. - T. Adorno [et M. Horkheimer], *The Culture Industry*, 1963

Tout bien considéré, cette chorégraphie est une histoire d'amour, celle de la romance torride entre Culture et Administration. Un acte préliminaire pour un projet de recherche créé conjointement par Jennifer Lacey et Antonija Livingstone. Ensemble, en scène, comme un remède homéopathique aux questions et contemplations que cette citation font (*sic*) naître en elles. Qui planifie ? Quelle liberté est en jeu ? À quoi ressemble cet habit de liberté ? Que fait celui qui le revêt ? ([Notes de programme], 2009)

Si l'on se rapporte à cette note de programme, la réflexion de Livingstone et Lacey semble s'être orientée particulièrement autour du thème de la liberté de l'artiste – ou de son semblant de liberté - au sein de cette relation souvent conflictuelle entre culture et administration. Livingstone m'a dit qu'à l'époque, suite à la lecture de l'essai d'Adorno et Horkheimer, elles étaient à la recherche de remèdes poétiques afin d'affronter ce paradoxe qui affecte tout artiste contemporain : d'une part la volonté de l'artiste de se réapproprier un espace de liberté créatrice et critique au sein des institutions qui tiennent la culture captive de leur logique administrative néolibérale, et d'autre part, la dépendance (au niveau du financement, de la diffusion et des conventions spectaculaires) des artistes vis-à-vis de ces institutions. Comme nous l'avons déjà évoqué, Livingstone a poursuivi cette recherche de manière intermittente de 2009 à 2014, en continuant à réfléchir aux tensions soulevées par le rapport entre culture et administration.

Suite à la lecture de *Kulturindustrie*, Livingstone en est venue à se poser la question suivante : « Comment [à travers notre pratique artistique] adresser une réponse poétique face à l'industrie culturelle ? » (*Op. cit.*). Cette question, qui constitue vraisemblablement le point de départ du processus de création, était d'autant plus pertinente que la performance s'inscrivait dans le cadre du Festival d'Avignon.

AL. Dans notre collaboration, on était vraiment dans l'affirmation de quelque chose de poétique, comme un geste de résistance envers l'industrie culturelle. Je ne sais pas si tu es jamais allée au festival d'Avignon, mais pour moi, c'est la définition de l'enfer.

AR. Non. Parce qu'il y a trop de propositions de spectacles ?

AL. Il y a juste *trop*, il y a trop-trop-trop. Tout est vraiment *in yer face*, c'est *trop* important, c'est... *it's just too much* ! (*Rires*)

Je suis une minimaliste, je suis quelqu'un de très solitaire normalement, donc quelque chose comme ça, c'est très difficile pour moi. Et aussi, juste d'observer les mécanismes de l'industrie culturelle, notamment en France, où c'est encore plus aigu, avec la notion de classes, la place des femmes, la place des gens *other*, c'est tous les clichés possibles...

Entre nos mains, nous avons eu, par hasard, un texte d'Adorno et Horkheimer [*Kulturindustrie*] – ils ont écrit ce texte en 1947 - et c'est encore juste aujourd'hui [...]

Donc on s'est demandées : « Qu'est-ce qu'on fait avec cette pratique ? ». [...] Chaque artiste – Jennifer et moi, et éventuellement les autres qu'on a invités – était convié à partager une pratique artistique... *how do you say this ? In the phase of development. It's something that is continually evolving, so it could be a performance technique, it could be : a technique. It was that from the begining.*<sup>51</sup>

Et notre façon de créer en studio était ainsi : « Voici, c'est ton tour, tu fais une offrande dans l'espace, c'est-à-dire une offrande pour le bénéfice de notre lutte poétique contre la machine de l'industrie culturelle, à partir de notre imaginaire ». Et j'ai observé que c'est une façon de proposer quelque chose qui soulage, comme un remède.

---

<sup>51</sup> « Comment dire ? En cours de développement, de processus. C'est quelque chose qui évolue constamment. Donc ça pouvait être une technique/pratique performative, ça pouvait être une technique/pratique tout simplement. Depuis le début du processus de création, on avait ces préoccupations et ces motivations. » (*Je traduis*)

[...] Donc, plus on a répété le programme des offrandes différentes, avec les autres collaborateurs, plus c'était clair que nous développons vraiment une culture de témoignage, qui pour moi est devenu un principe de base pour le travail en général [...] parce que c'est un travail de critique du regard. Une affirmation de la pratique du témoignage qui remplace le « *business of spectatorship*<sup>52</sup> ». (*Op. cit.*)

Ici, la réflexion critique, théorique et philosophique sur le phénomène et les mécanismes de l'industrie culturelle s'est transformée en trouvant un ancrage singulier et personnel au sein du processus de création, en privilégiant le témoignage et l'expérimentation de pratiques, artistiques ou non, *en cours de développement*, et non la production d'un objet scénique figé conforme aux normes de l'industrie du divertissement. Durant la performance, on invite plutôt le public à entrer dans un régime du presque rien, de la douceur et de l'attente, qui par moment, à force de douceur et de lenteur, pourrait même susciter l'agacement et l'ennui chez certains spectateurs déroutés. Il me semble qu'il s'agit pour Livingstone de ne pas sacrifier les parts de risque et de liberté associés à la recherche en création au nom du devoir de plaire aux spectateurs, aux subventionneurs ou aux diffuseurs. Il apparaît clairement ici que l'autodétermination au sein du processus de création, l'éthopoïétique du commun et la cohérence entre le discours et la pratique constituent des formes de résistance aux diktats de l'industrie culturelle.

AL. [...] Ma pratique repose sur le respect de l'*ethos* du corps et le développement d'une conscience, d'une attention à cette manière d'être, pour en profiter pleinement. Si je choisis de travailler dans le domaine, malgré la précarité du milieu des arts en général, aussi bien en profiter (au sens non-monnaire) lorsque je performe. J'aime prendre mon temps et créer de l'espace pour des manières d'être qui me sont nourrissantes ou stimulantes. La danse m'est plus intéressante si expérimentée à travers un autre prisme : recherche du mouvement, tâche, (impossible) désir ou accident. C'est aussi ce qui explique pourquoi ces dernières années j'ai

---

<sup>52</sup> Difficile de traduire cette expression de l'artiste, j'hésite entre « le *business* du spectateur », « entreprise spectatorielle » ou « le *business* spectral ». (*Je traduis*)

cherché à remplacer l'« entreprise spectatorielle » (*business of spectatorship*) par une pratique du témoignage.

Les théâtres qui fonctionnent comme des boîtes noires technocrates me laissent de glace. Je ne pense pas qu'investir dans ces « lieux de culture » aide réellement les artistes à créer un art plus inspirant pour la société [ou] pour mieux pouvoir affronter le malaise de la culture industrielle.  
(*Op. cit.*)

Revenons à présent sur ce que Livingstone appelle l'actuel « *business of spectatorship* » (ou « l'entreprise spectatorielle »), où le spectateur est traité comme un consommateur, un client à qui l'on chercherait à vendre de l'art, des grands noms, une expérience esthétique et des émotions comme s'il s'agissait de marchandises. Pendant le processus de création de *C., A. & T.*, Livingstone a tenté d'inventer et de proposer un remède à ce régime. Il s'agit d'une « critique du regard », où le spectateur devient le témoin d'une offrande. Dans *Le partage du sensible* (2000), Jacques Rancière développe une pensée qui recoupe bien cette idée de reconfiguration d'un *ethos* du commun par une pratique artistique qui miserait d'abord sur la notion de partage, plutôt que sur l'idée d'*entreprise spectatorielle*. L'essai de Rancière est également en phase avec la conception aristotélicienne du commun évoquée au premier chapitre (le commun envisagé comme co-activité) :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. [...] on peut poser la question des « pratiques esthétiques », au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles « font » au regard du commun. Les pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. (p.14)

Ici, les idées des formes de visibilité et des manières de faire et d'être (analogues au concept d'éthopoïétique du commun qui est au cœur du sujet de cette recherche) et

« ce qu'elles "font" au regard du commun » sont particulièrement porteuses pour la pratique à l'étude. En choisissant d'affirmer une pratique du témoignage plutôt qu'une pratique du spectaculaire, c'est sur ce plan que l'œuvre de Livingstone et de ses collaborateurs agit notamment. Ils proposent un autre mode de partage et de réception de leur œuvre. Cette idée de témoignage comme remède ou réponse poétique à l'industrie culturelle et au « business of spectatorship » serait un moyen de transformer les manières de faire, d'être, de dire et de voir des performeurs et du public, et par la même occasion, la relation qui les unit.

Dans *Le temps que nous partageons. Réflexions à travers le spectacle vivant*, ouvrage célébrant les vingt ans du Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles autour des thèmes du partage et du commun dans les arts vivants actuels (2014, Fonds Mercator Kunstenfestivaldesarts), le chercheur et commissaire André Lepecki signe un texte qui aborde la même question que Livingstone, soit la différenciation des statuts de spectateur et de témoin :

[...] il faut circonscrire la différence entre un public témoin et un public spectateur. Le premier embrasse et nourrit la conscience du pouvoir politique et esthétique de l'expérience partagée. Tandis que [...] le spectateur cherche de l'information pour éviter toute ambiguïté [...] (Lepecki, 2014, p. 20)

Chez Livingstone comme chez Lepecki, la figure du témoin est intimement liée aux concepts de relation et de commun. Elle se situe dans un espace ambigu, d'échange et de circulation entre les individus (Nancy), tandis que celle du spectateur semble renvoyer davantage à une expérience privée, purement individuelle, univoque et factuelle. Par ailleurs, je trouve intéressant de mentionner succinctement que les notions de témoignage, d'offrande et de partage se retrouvent aussi au cœur d'autres œuvres scéniques contemporaines, comme dans celle de Tiago Rodrigues (*By Heart*,

FTA 2015)<sup>53</sup>. Ces notions constituent des articulations essentielles de ce que l'on pourrait appeler « cette éthopoïétique du commun » qui se met en place à travers la pratique artistique.

Le principe « d'habitation vraie » que j'évoque au chapitre II et l'éthique de travail qui y est associée constituent aussi une réponse aux idées développées dans *Kulturindustrie* :

It's about collaboration, about co-authorship, but it's also about being at home, trying to take care of this notion of homing, and there's a real need. As an artist, you're very nomadic, it's a choice, not everybody is, and it's a choice that I'm both completely swept over by in order to answer to the calling of being an artist and on the other hand, it's something that I am super critical of. I mean, we're all absolutely puppets of advanced capitalism malaise, it's so clear ! I want to do something that's a gesture of resistance and yet, the only way I can do it is to be a prime exemple of the precarious, so it's complete paradox ! So, yeah, all you can do is embrace it, and find a way to sustain one self with others who are working on unpacking this mean of production in some ways with different degrees of success and failure and stamina...<sup>54</sup> [...] Il y a un

---

<sup>53</sup> Durant tout le spectacle, un groupe de dix spectateurs volontaires était invité à venir s'asseoir sur la scène afin de former un chœur qui apprendrait et réciterait (par cœur !) un sonnet de Shakespeare, sur les thèmes de la mémoire et de la consolation. Entre les moments où il emmenait le chœur à mémoriser le sonnet vers par vers, Rodrigues se faisait conteur et nous livrait le témoignage intime des derniers jours de sa grand-mère, qui, atteinte de cécité, mais adorant la lecture, mémorisa un livre avec son aide. Rodrigues évoquait aussi comment des poètes russes, à l'instar de Boris Pasternak et de la femme du défunt Ossip Mandelstam, résistèrent à la censure et aux mesures oppressives de la politique culturelle de Jdanov pendant le régime stalinien en partageant leur poésie oralement avec leurs camarades. Grâce à la mémoire de cette communauté de plus en plus large de gens qui les récitaient par cœur, les poèmes de ces auteurs russes purent ainsi traverser les frontières du temps, de la censure et de la mort et être édités en Russie des décennies plus tard. À la fin du spectacle, Rodrigues faisait lui aussi une offrande : il distribuait une hostie à chacun des spectateurs assis sur la scène. Sur l'hostie était gravée le poème de Shakespeare qu'ils étaient en train de mémoriser. Pendant et après avoir récité le sonnet en entier, le chœur de spectateurs était invité à manger l'hostie et donc, d'une certaine façon, à communier autour de l'œuvre et de l'effort collectif de témoignage et de mémorisation historique et poétique.

<sup>54</sup> « C'est une question de collaboration, de co-création, mais c'est aussi à propos de se sentir chez soi, d'essayer de prendre soin de cette notion d' « habitation », et c'est un vrai besoin ! En tant

artiste estonien que j'adore, Kroot Juurak, qui parle des artistes comme *pets* (animaux). *An artist is a pet of the cultural milieu. Of the culture industry. So you're kind of trapped, you know, if you want to keep working, you're always gonna be working in an artificial environment, in a gallery, in a theater where things are becoming increasingly institutionalised and controlled.*<sup>55</sup>

AR C'est l'aquarium...

AL *You can't open a window, you can't touch anything*<sup>56</sup>... et donc, si j'accepte ça et avec la façon dont j'ai grandi, dans le Grand Nord, etc., il faut tout de même que je fasse un campement, quelque chose qui relève d'une intimité : une habitation. À chaque fois que je réalise un projet, c'est absolument une habitation. [...] *Trembling is really a huge success in that way*<sup>57</sup>, parce qu'on vit là [...] (*Op. cit.*)

Dans le cas qui nous occupe, il est intéressant de remarquer que même l'entrée en salle est sujette à une « proposition remédiale » collaborative, adressée aux failles d'un système de production régi par une logique plus en phase avec les besoins administratifs qu'artistiques. À travers ce concept « d'habitation vraie » du théâtre ou de la galerie, on perçoit ce souci de bousculer les procédures et les conventions institutionnelles, parfois, voire souvent, trop rigides. Il y a là une corrélation entre la

---

qu'artiste, on est très nomade, et c'est un choix que j'assume entièrement, afin de pouvoir répondre à mon appel intérieur profond à faire de l'art. D'un autre côté, c'est un aspect de la profession dont je suis très critique. Je veux dire que, telles des marionnettes, nous sommes tous entièrement assujettis aux rouages du capitalisme avancé, c'est tellement évident ! À travers ma pratique, je veux poser un geste de résistance, mais en même temps, la seule manière dont je peux y arriver, c'est en incarnant moi-même l'exemple-type de l'artiste précaire... alors, on nage en plein paradoxe ! Donc, oui, tout ce que l'on puisse faire, c'est de l'assumer, et de trouver des manières de subsister avec d'autres qui cherchent également à déconstruire ces moyens de production, avec des stratégies différentes et avec des degrés variés de succès, d'échec et d'endurance... [...] » (*Je traduis*)

<sup>55</sup> « L'artiste est devenu l'animal de compagnie du milieu culturel. De l'industrie culturelle. Donc on se retrouve coincé, tu vois, si on veut continuer à travailler, on va toujours devoir oeuvrer dans un environnement artificiel - dans une galerie, dans un théâtre - où les choses deviennent de plus en plus institutionnalisées et contrôlées. » (*Je traduis*)

<sup>56</sup> « On ne peut ouvrir une fenêtre, on ne peut rien toucher [...] » (*Je traduis*)

<sup>57</sup> « *Trembling* est vraiment un immense succès de ce côté [...] » (*Je traduis*)

volonté de continuer à résister au sein de ce paradoxe - en transformant ou du moins, en agissant sur cette situation - et le resserrement des liens entre les différents membres de l'équipe de création en vue de consolider une communauté, pour faire une « habitation vraie », à la manière d'une zone d'autonomie temporaire<sup>58</sup> (T.A.Z.). Il est aussi intéressant de remarquer la filiation sous-jacente entre cette idée d'« habitation vraie » et l'étymologie du mot *utopie* (*u-topos/eu-topos*), « non-lieu/bon-lieu ». Créer un contre-espace ou une enclave familière au sein du théâtre ou de la galerie, c'est aussi, en quelque sorte, tenter de circonscrire un non-lieu/bon lieu éphémère, propice à la mise en oeuvre de manières de faire et d'être en commun alternatives.

Finalement, il semble pertinent de constater comment cette réflexion sur le rapport entre culture et administration, inspirée de la lecture de l'essai *Kulturindustrie*, a pu influencer les choix artistiques au moment du processus : au mode de l'accumulation, de l'homogénéisation, de la surenchère et de la sur-stimulation qui accompagne souvent les « produits » de l'industrie culturelle, les artistes ont cherché à cultiver l'hétérogénéité, la mise en valeur des singularités des pratiques convoquées et des performeurs invités, le dénuement, l'inachevable ainsi que la lente construction d'un microcosme intime et familier invitant davantage à la contemplation et au partage qu'au divertissement. Soulignons aussi l'importance de ces idées d'*offrande* et de *témoignage* qui ont présidé à la création et la façon dont leur association à la notion de *processus* – entendu au sens de ce qui est ouvert, en travail, en cours de

---

<sup>58</sup> La « zone d'autonomie temporaire » ou *Temporay Autonomous Zone* est un concept hérité du poète anarchiste Hakim Bey, qui a écrit un livre éponyme en 1991. Il s'agirait de créer des espaces temporaires qui se situent en marge des structures socio-politiques formelles de pouvoir et de contrôle. Le mouvement *Occupy Wall Street* en est un exemple. La T.A.Z. et l'hétérotopie foucauldienne sont des concepts voisins. Livingstone insiste par ailleurs sur l'oscillation constante entre les dimensions poétique et politique de la pratique artistique, oscillation qui semble inhérente aussi au concept de T.A.Z.

développement – a constitué ici un espace de liberté créative, une réponse poétique et *un remède* à adresser à l'industrie culturelle et au *business* spectral. La notion de *pratique remédiale* est également fondamentale dans le processus de création de C., A. & T. Nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détails au prochain chapitre, lorsque nous évoquerons les différentes pratiques appelées « médecine dances ».

### 3.3 Créer une situation archipélique et entrer dans le tremblement (Glissant)

L'œuvre du poète antillais Édouard Glissant (1928-2011) a notamment inspiré à Livingstone l'ajout du vocable *Trembling* au titre de sa performance :

Pendant le processus, au contact des pensées de Glissant, quelques-unes de ses pensées, telles que le tremblement ou le tourbillon ou plein de principes : *the archipelagic thinking, island*<sup>59</sup> ... j'ai constaté [...] en prenant un peu de recul que ces idées étaient en phase avec ce que nous faisons et la manière dont nous le faisons- nous avons eu un processus assez nomadique et le pire, c'est qu'on devient assez habitués de faire ainsi, à cause de la précarité de notre milieu et de notre mode de vie contemporain. J'ai trouvé un soulagement dans les mots de Glissant, dans ses conseils. Je me suis dit : « *Ah! Yes! We're onto it. We are manifesting this, it's coming through us.*<sup>60</sup> » (*Op. cit.*)

Rappelons ici les conditions de précarité et de nomadisme avec lesquelles composent de nombreux chorégraphes et danseurs professionnels (une réalité que nous avons évoquée au chapitre II). Dans de telles conditions, se réunir pour vivre un processus de création en commun pose des défis considérables. L'emprunt de Livingstone à la

---

<sup>59</sup> « La pensée archipélique, l'île. » (*Je traduis*)

<sup>60</sup> « Ah ! Oui ! C'est exactement ce que nous faisons. Nous cristallisons ses idées par l'entremise de nos pratiques, ses idées nous traversent. » (*Je traduis*)

formule du commissariat<sup>61</sup> est certainement une conséquence de ces conditions de travail. *C., A. & T.* nous invite ainsi à être témoins de cette « créolisation » de pratiques irréductiblement singulières qui en résulte, témoins de présences rares, témoins d'une éthopoïétique du commun divers : témoins de la constitution d'un archipel éphémère.

La métaphore de l'archipel parcourt la pensée de Glissant, elle s'inscrit comme un concept opérateur de celle-ci (Joubert, 2005). Comme le remarque Joubert dans *L'archipel Glissant* : « [l]'idée d'archipel conjoint deux notions contradictoires : l'isolement de l'île et la liaison de l'ensemble. D'où les caractéristiques que Glissant associe à la pensée archipélique : « l'ambigu, le fragile, le dérivé ». (*Ibid.*, p. 318) Ce rapprochement de deux notions en apparence contradictoires, l'isolement et la liaison, me rappelle la conception ontologique du commun évoquée au chapitre I : à savoir que nous sommes « liés dans la déliaison »<sup>62</sup>. Comme Nancy, Glissant exploite cette tension fertile qui naît de la conjonction entre le singulier et le pluriel pour réfléchir à la problématique de l'être-ensemble au XXI<sup>e</sup> siècle.

Le concept d'archipel évoque aussi celui de l'île. Or, la pensée utopique est rattachée conceptuellement à l'île depuis ses fondements : en 1516, le philosophe humaniste anglais Thomas More avait campé son utopie sur l'île fictive d'*Utopia* – nom dérivé des racines grecques *non lieu* ou *bon lieu* - dans son texte éponyme. Quant à Foucault, ne conclue-t-il pas sa réflexion sur les hétérotopies que nous avons évoquée

---

<sup>61</sup> Entendu au sens d'assemblage et d'exposition de pratiques, de présences et de savoir-faire singuliers autour d'un projet de création fédérateur.

<sup>62</sup> « [...] il [« l'entre »] n'est ni lié, ni délié, en deçà des deux, ou bien, c'est ce qui est au cœur d'un lien, l'entrecroisement des brins dont les extrémités restent séparées jusque dans leur nouage. [...] D'un singulier à l'autre, il y a contiguïté, mais sans continuité. » (*Op. cit.*, p.23) et « [...] ils [les singuliers] sont liés en tant qu'ils ne sont pas unifiés. » (*Op. cit.*, p.53)

au premier chapitre avec la figure du bateau<sup>63</sup>, sorte d'île mouvante fabriquée de main humaine ? L'archipel comme hétérotopie et comme métaphore de l'être-en-commun suggère que si les îles, tout comme les êtres, sont voisines et liées, elles n'en demeurent pas moins irréductiblement singulières<sup>64</sup>. La pensée archipélique commande donc une rupture avec une pensée du commun homogène et fusionnel (Platon) en y introduisant les idées de mouvement et de diversité : « Toute pensée archipélique est pensée du tremblement, de la non-présomption, mais aussi de l'ouverture et du partage ». (Glissant, 1997, p. 231)

Dans le même esprit, Glissant recourt abondamment au néologisme de « créolisation », un autre concept poétique central à son œuvre : « La créolisation est à la portée de tous ceux qui acceptent de jouer le jeu du partage et de l'échange. » (*Op. cit.*, p. 322) Il faut préciser que Glissant a grandi et vécu dans les Antilles, un archipel où le métissage des cultures et la « créolisation »<sup>65</sup> ont fondé une identité et une culture commune nouvelle (« antillaise » ou « créole ») à partir d'origines diverses qui ont su se rencontrer sans fusionner complètement. Les notions d'archipel et de créolisation, ainsi que les idées qui leur sont associées – notamment la diversité,

---

<sup>63</sup> « [...] et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours [...] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. » (*Op. cit.*)

<sup>64</sup> « Chaque île-texte est voisine et proche de ses sœurs, et en même temps irréductible dans sa singularité. » (*Op. cit.*, p. 318)

<sup>65</sup> « [...] la thématique multiforme de la créolisation, comme arithmétique de l'imprévisible : des [humains], des groupes [d'humains], arrachés à leurs pays antérieurs, se rencontrent sur des terres, des îles inconnues, et ils y inventent des solutions neuves, des modes de survivre et de vivre, que personne n'aurait pu prévoir en faisant simplement la somme des facteurs en présence. » (*Ibid.*, p.321-322)

la tension entre isolement et liaison ainsi que l'invention de nouvelles manières d'être et de faire au contact d'origines plurielles - sont des aspects qui résonnent tout à fait avec l'éthopoïétique du commun dans le processus de création de *C., A. & T.*

Finalement, le concept de « tremblement » me semble particulièrement porteur du point de vue de ses implications spatiales, intersubjectives et utopiques directes. Dans une entrevue accordée à la journaliste culturelle française Laure Adler (2007)<sup>66</sup>, Glissant explique sa pensée du tremblement, que je résume ici en des termes empruntés aux siens : la pensée du tremblement n'en est pas une de certitude, de doctrine ou de fixité. Ce n'est pas non plus une pensée de la peur, mais une qui refuse « les systèmes raidis sur eux-mêmes » (*Ibid.*). Le tremblement est une éthique de l'ouverture à l'autre, à ce qui circule entre les êtres (remarquons au passage la parenté de pensée avec Nancy). Glissant suggère que nous « tremblons » lorsque nous rejetons les grilles de lecture préconçues et que nous suivons les infimes variations du « chaos-monde » résultant du contact avec autrui. « Le monde tremble dans son devenir » (*Ibid.*), et en s'adaptant à ses mouvements incessants, nous pourrions probablement mieux arriver à le comprendre et à y vivre ensemble.

Au chapitre II, nous avons évoqué un poème de Glissant rédigé à l'occasion de *Utopia Station* (2003, Biennale de Venise)<sup>67</sup> et que Livingstone citait dans le cahier d'accompagnement de sa performance :

---

<sup>66</sup> Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=Bd1ZKEzpPuw>.

<sup>67</sup> Voir *infra*, p.7. (Nesbitt, Tiravanija et Obrist, 2003, <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html>). Fait non anodin, le commissariat s'est tenu la même année que le déclenchement de la guerre en Irak, comme quoi l'intérêt pour l'utopie se ravive souvent en période de crise (la guerre fut déclenchée en mars 2003, sous l'impulsion du gouvernement américain de G. W. Bush).

Trembling is not uncertainty and it is not fear.

Trembling thought, passes through a kind of thought ; this instinctive feeling that we must reject all categories of fixed thought, and all categories of imperial thought.

The All world trembles. The All world trembles physically, geologically, mentally, spiritually...

Because the All world is looking for the point, not the station, but the Utopian point where all the world's cultures, all the world's imaginations will meet and hear one another, without dispersing or losing themselves...<sup>68</sup>

En le lisant, j'ai mieux compris les implications du concept de tremblement dans l'agencement des différentes pratiques et même, dans le rapport de proxémique ambigu qui s'instaure entre le public et les performeurs.

Ainsi, le tremblement, c'est cet espace de mouvement constant et d'échange « entre » ; entre les cultures, les imaginations, l'environnement et les êtres vivants (humains ou non). L'*entre* ne désigne ni le tout, ni les parties de ce Tout-Monde ; c'est un point de rencontre éphémère, un terreau du divers d'où le commun prend naissance, sans sacrifier le singulier et le pluriel. La notion de processus lui est inhérente, parce qu'il ne s'agit pas de quelque construction permanente ou de système fixe, mais plutôt d'un état partagé et passager, toujours menacé de reconfiguration, de destruction, de mouvement et de déséquilibre (remarquons ici une parenté évidente avec la pensée de Pope L. évoquée au chapitre I). Le *tremblement* de Glissant, c'est aussi l'*avec* de Nancy ou l'*entre nous* de E. Levinas : c'est un espace et un temps propices à une éthopoïétique du commun. En lisant Nancy, j'ai été interpellée par un

---

<sup>68</sup> « Le tremblement n'est pas l'incertitude et il n'est pas la peur. La pensée du tremblement passe par le spectre d'une certaine manière de penser ; ce sentiment instinctif que nous devons rejeter toutes catégories de pensées rigides, et toutes catégories de pensée impérialiste. Le Tout-Monde tremble. Le Tout-Monde tremble physiquement, géologiquement, mentalement, spirituellement...

Parce que le Tout-Monde est à la recherche du point, pas la station, mais le point utopique où toutes les cultures du monde, toutes les imaginations du monde vont se rencontrer et se mettre à l'écoute les unes des autres, sans se disperser ou perdre leur singularité. » (*Je traduis*)

passage qui recoupe exactement la pensée poétique de Glissant et les pratiques mises en œuvre chez Livingstone :

[...] en ce livre [...] se déposent [...] inscriptions, gravures, rayures - qui ne communiquent rien d'autre qu'une façon de trembler dans le discret et puissant mouvement d'être singulier pluriel. Nous sommes dans le tremblement, entre le frémissement de l'attente et le frisson de la crainte. *Nous ?* mais c'est nous-mêmes que nous attendons sans savoir si nous nous reconnaitrons. (*Op. cit.*, p.8)

La pensée du tremblement invite donc à se trouver sur le seuil, c'est cet espace indéfini qui se joue de, conteste et inverse – à la manière de l'hétérotopie foucauldienne - les rapports hiérarchiques ou dominants (entre les humains et les animaux), les normes (du genre notamment), les catégories (artistiques par exemple), les mœurs prescrites d'une culture à l'autre et même, les conventions qui régissent la donation et la réception du spectacle vivant :

AL. La dernière fois qu'on a présenté *C., A. & T.* à NY, c'était absolument dingue, on a eu des expériences incroyables avec le public ! Pendant le *malebreastfeeding*, je pleurais avec des gens dans le public, des étrangers, juste des gens qui ont eu besoin d'être dans les bras de quelqu'un, pour deux minutes ! [...]

AR. Ah oui ? Dans la performance à laquelle j'ai assisté à Montréal, je me demandais s'il y avait cette liberté-là, si les spectateurs pouvaient venir pratiquer le *malebreastfeeding* ou si c'était des gens que vous connaissiez qui venaient et qui le faisaient - j'imagine que c'est un peu des deux ?

AL. C'est un peu ça, mais en fait, ce n'était pas : « *Oh I know, we're gonna make a participatory project.*<sup>69</sup> »

C'était plutôt une manif. politique<sup>70</sup> qu'une chorégraphie. [...] Quand tu observes une manif. politique dans une rue, tu te dis : « Ça me rejoint, je

---

<sup>69</sup> « Oh ! Je sais, nous allons faire un projet participatif. » (*Je traduis*)

veux être avec eux, parce que je comprends cela. » Donc il y a ce principe très politique, très social, c'est un langage qui est plus grand que nous en fait.

Quand on fait la performance, on est *avec*<sup>71</sup>. On n'est pas vraiment objet, on est *avec*, les uns avec les autres, et il y a cette possibilité. J'aime bien qu'il y ait cette incertitude, ce tremblement du doute : « Est-ce que je peux, est-ce que je ne peux pas, qui va me donner la permission ? Est-ce que j'ai besoin de la permission, *who cares ? What if I do it wrong ?*<sup>72</sup> »  
Donc, *de vivre dans ce tremblement en fait, ça c'est un des enjeux*. [Nous soul.]

AR. Ça bouscule même les codes attendus de ce que c'est que d'être spectateur. Notre position en tant que spectateur, en tant qu'être humain par rapport à cet écosystème-là que vous avez développé [...]

AL. « Écosystème », c'est un mot très juste. (*Op. cit.*)

Cette pensée du tremblement est également bien présente au niveau du processus de réception : Livingstone cultive le doute chez le public en créant une incertitude – sommes-nous invités à nous joindre aux autres performeurs, est-ce permis ? Il est intéressant de remarquer que l'idée d'ambiguïté traverse comme un fil rouge *C. A. & T.* (aux niveaux artistique, sexuel, participatif ou spectatorial, spatial et temporel). Elle se manifeste dans la coexistence de plusieurs pratiques en même temps ; dans les métamorphoses du corps humain (dans la corporéité mi-humaine, mi-animale des danseurs lors des pratiques *Crawling* ou *Animal companionship*, dans la flexibilité des genres - hommes, femmes, trans – notamment chez les danseurs Thompson et Livingstone qui accentuent leur androgynie, dans les corps entre-deux des *radical faeries* ou dans l'interchangeabilité des rôles entre les sexes lors du *malebreastfeeding*, par exemple) ; dans la cohabitation et la complémentarité des

---

<sup>70</sup> Je pense ici à la pensée du commun développée par Dardot et Laval, exposée au chapitre I. Ils posent le commun comme principe politique, pas au sens de la politique comme sphère institutionnelle, mais au sens de co-activité et co-obligation, et ce que celles-ci engendrent : une praxis politique. La praxis instituante du commun. Il y a donc une dimension politique, dans cette résistance poétique adressée, dans le cas qui nous occupe ici, à l'industrie culturelle.

<sup>71</sup> Je pense cette fois au concept de l'*être-avec* de Nancy.

<sup>72</sup> « Et puis après [on s'en fout !] ? Et si je faisais une erreur ? » (*Je traduis*)

différents fragments du spectacle ; dans les échos formels entre les diverses pratiques exposées ; puis finalement dans le rapport non dominant entre les humains et les animaux (serpents et chihuahuas en liberté dans l'espace et compagnonnage entre les espèces).

#### 3.4 Témoigner de la chorégraphie ontologique entre partenaires au sein des naturescultures (Haraway)

Le compagnonnage non dominant entre humains et animaux nous emmène à traiter d'une dernière référence importante pour Livingsstone en regard de l'éthopoïétique du commun : *Le manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires* (2010 [2003]) de la philosophe et biologiste féministe américaine Donna Haraway (1941- ). Haraway est surtout reconnue pour son *Manifeste Cyborg* (1991), un ouvrage fondateur dans le champ du cyberféminisme. Dans l'ensemble de son œuvre, Haraway s'érige contre l'opposition binaire de la nature et de la culture et contre les discours essentialistes et organicistes, qu'il s'agisse de questions liées au genre ou à celle des rapports entre les êtres humains et les animaux ou la technologie. Avec *Le manifeste des espèces de compagnie*, Haraway défend une pensée des « naturescultures », soit l'idée selon laquelle *les* natures et *les* cultures sont inextricablement liées historiquement. Elle ajoute qu'en tant qu'« habitants de la technoculture, nous sommes enchevêtrés dans les tissus symbiogénétiques<sup>73</sup> des naturescultures » (p. 24) :

---

<sup>73</sup> La symbiogénétique est une théorie biologiste apparue au tournant du XX<sup>e</sup> siècle avec les recherches des russes Famintsyn et Mereschkowsky, se rapportant à l'association d'organismes vivants génétiquement distinctes : « Les êtres terrestres sont préhensibles, opportunistes, toujours prêts à s'apparier avec d'improbables partenaires afin de créer de la nouveauté, de la symbiogénèse. Co-constitution et co-évolution sont la norme, et non pas l'exception, des espèces de compagnie. » (Haraway, 2010, p.40)

[...] nous devons [...] à Marilyn Strathern<sup>74</sup> de nous avoir appris que, contrairement aux idées reçues les plus idiotes, « nature » et « culture » ne constituent ni des pôles antagonistes, ni des catégories universelles. [...] au lieu d'oppositions binaires, [...] Strathern pense en terme de « connexions partielles », de motifs au sein desquels les participants ne sont ni « partie », ni « tout ». C'est cela que j'appelle des relations entre partenaires. (*Ibid.*, p.16)

En examinant de plus près les rapports entre les humains et les chiens au sein des naturescultures, Haraway cherche à dégager plus largement une éthique et une politique de « la prolifération des relations de partenaires » (*relation de partenaires* est la traduction française de l'expression *significant others* – ou *autres signifiants* -, dans la version originale du texte). Afin de témoigner de la complexité du vivre-ensemble entre les différentes espèces, Haraway pense le concept des relations de partenaires à partir de cette idée de « connexions partielles » entre les êtres qui s'accompagnent, s'influencent mutuellement et qui ne sont ni « partie » ni « tout ». Dans son essai, la chercheuse a recourt au vocable de « coconstitution ». Cette pensée relationnelle cherche à échapper à la fois aux pièges « de la certitude de soi » comme à ceux de « la communion éternelle ». (p.32)

Haraway explicite avec concision ce qu'elle entend par le vocable « espèces de compagnie » : « [...] "espèces de compagnie" est plus vaste et plus hétéroclite que celle "d'animaux de compagnie" [...] il faut y inclure tout autre être organique auquel l'existence humaine doit d'être ce qu'elle est, et réciproquement. » (*Ibid.*, p.22) Ainsi, Haraway ouvre la voie à une pensée du commun qui se préoccupe aussi des relations de partenaires que l'humain entretient avec son environnement, ou avec les organismes à qui il doit d'être ce qu'il est et qu'il façonne et modèle en retour

---

<sup>74</sup>Anthropologue britannique féministe (1941- ), elle s'est intéressée particulièrement aux indigènes de Papouasie Nouvelle-Guinée ainsi qu'aux questions entourant les technologies et la fertilité au Royaume-Uni.

(animaux, plantes, paysage, etc.). Haraway mentionne aussi que « les pratiques artistiques [...] sont des alliés naturels à l'exploration des espèces de compagnie » (*Op. cit.*, p.29), prenant pour exemple le travail du sculpteur de Land Art Andy Goldsworthy, dont le paysage et les divers éléments de la nature qu'il trouve et réassemble constituent les matériaux de ses oeuvres. Dans *C., A. & T.*, y a définitivement un travail de réassemblage et de compagnonnage de cet ordre entre humains et animaux. Cet aspect de la création ouvre notre réflexion sur l'ethos du commun à des perspectives plus larges que la simple intersubjectivité humaine.

À propos d'une autre création intitulée *Supernatural*, réalisée avec le musicien Hahn Rowe et la chorégraphe Simone Aughterlony en 2015, Livingstone me mentionnait un concept voisin de la pensée de coappartenance et de coconstitution de Haraway, la *newsassociation* :

Petit à petit, le développement conceptuel du projet s'est tourné vers la pensée de Jane Bennett, auteure du livre *Vibrant matter : a political ecology of things*. En intégrant ce regard sur notre travail, c'était intéressant de sentir et devenir conscient de l'agencement des différents objets et matériaux avec lesquels nous jouions (le bois, la hache, le tissu, etc.) et de s'interroger sur leur présence, au sens de qualité, vibration, effet et affect.

Nous avons inventé ensemble une pratique physique qu'on appelle *newsassociation*. Comment la qualité, la texture et la sonorité d'une chose peuvent-elles modifier la présence et la disposition des corps, en fonction de l'environnement ? Par exemple, quand je fends du bois avec une hache, c'est le bois et la hache qui me « chorégraphient ». Je suis intéressée par ce type d'échange et de fluidité entre les présences ainsi que par l'écologie du partage. *Supernatural* témoigne de cette idée selon laquelle nous faisons partie d'un paysage qui est à la fois naturel et artificiel et que cet environnement nous habite. (*Op. cit.*, p. 25)

Dans l'ensemble de son travail, Livingstone semble accorder beaucoup de soin à la manière dont les êtres, les choses et les pratiques se répondent et se font écho aux

niveaux formel et sensoriel. Le concept de *newsassociation* dont elle parle ici, ou cette manière de penser la relation entre le corps humain et le monde – naturel et artificiel - qui l’entoure, me rappelle le concept de « chorégraphie ontologique »<sup>75</sup> évoqué par Haraway pour décrire la façon dont « les corps, humains ou non humains, se trouvent déconstruits et reconstruits » au cours du processus « d’écriture de la danse des êtres ». Avec *Animal companionship* et *Crawling*, Livingstone a imaginé une chorégraphie ontologique s’articulant autour de la rencontre et du partage de l’espace entre humains, chiens et serpents, proposant dans le cadre spatio-temporel de la performance de nouvelles formes d’éthique et de politique relationnelles qui tendent à être dépourvues de rapports dominants entre les partenaires. Les corps des êtres humains sont traversés par des rythmes différents, plus en résonance avec ceux des compagnons canins et reptiliens, tandis que les animaux arpentent librement l’espace scénique, affranchis momentanément des statuts de soumission à l’humain et de captivité qui sont le lot habituel de leur domestication. Cela dit, l’exploration de ce compagnonnage dans *C., A. & T.* ne signifie pas « aplanissement des différences entre les êtres ou les espèces ». Cette nuance importante fait écho à cette phrase de Haraway : « Intersubjectivité ne signifie pas “égalité” [...] cela implique plutôt de prêter attention à la danse conjointe des partenaires en situation de face à face. » (*Op. cit.*, p.49) Ainsi, les pratiques imaginées tendent vers une relation non-dominante, et témoignent de cet exercice et de cet effort commun parfois maladroit, mais soutenu de renégociation constante du pouvoir et de l’espace partagé entre les performeurs et les animaux en présence sur le plateau. À travers la lente activité de contemplation et d’écoute face à ces rencontres et ces corporéités inusitées, nous sommes amenés au seuil de ce processus intersubjectif, qui consiste à *prêter attention à la danse*

---

<sup>75</sup> « [...] Charis (Cussins) Thompson a proposé la notion de « chorégraphies ontologiques ». L’écriture de la danse des êtres dépasse de loin le statut de simple métaphore : les corps, humains ou non humains, se trouvent déconstruits et reconstruits au cours de processus qui font de la certitude de soi et des idéologies – humanistes comme organicistes – autant de mauvais guides en matière d’éthique [et] de politique [...] » (*Ibid.*, p.16)

*conjointe des partenaires en situation de face à face*, une chorégraphie dont le spectateur est appelé progressivement à faire partie, lui aussi, à titre de témoin.

Arrivés au terme de notre étude plus approfondie des références qui ont inspiré le processus de création et contribué à l'éthopoïétique du commun de *C., A. & T.*, nous pouvons en tirer les conclusions suivantes : lors de la première étape de création en 2009, *Kulturindustrie* a amené Livingstone et Lacey à s'intéresser à la relation complexe qui unit culture et administration, et à questionner la situation paradoxale de l'artiste qui se trouve au carrefour des deux. Cette problématique leur a inspiré l'idée de proposer une collection de « pratiques remédiales » et « d'offrandes pour le bénéfice de leur lutte contre l'industrie culturelle » (*Op. cit.*). L'essai, qui faisait écho à des questions et des défis émergeant de leur propre pratique artistique, les a aussi amenées à développer une critique de ce qu'elles ont nommé le « business of spectatorship », qu'elles ont cherché à remplacer par une « pratique du témoignage ». Cette idée de témoignage est devenue un ancrage permettant de créer un rapport de partage entre les collaborateurs pendant le processus de création, ainsi qu'entre les performeurs et le public lors de la performance. Livingstone a ainsi travaillé à développer un *ethos* du commun relevant d'une culture de l'infra, du minimalisme, de la lenteur et de la douceur, par opposition à une culture du spectaculaire, de l'hyper, de la vitesse, du maximalisme, du choc et de la surenchère. Comme nous le verrons au chapitre suivant, chacune des « médecine-dances » proposées lors de la performance sont des témoignages de présences et de pratiques déjà existantes, bien que rares et marginalisées.

De son côté, l'œuvre d'Édouard Glissant, particulièrement les notions d'archipel, de créolisation et de tremblement, a permis d'articuler une pensée et une éthique du commun qui étaient déjà présentes entre les performeurs lors des résidences de création. Le tremblement trouve écho notamment dans le statut ambigu du spectateur

lors de la performance : il acquiert un statut de témoin et, par moment, il se demande s'il peut ou non participer aux pratiques exposées. Cette pensée est également présente dans la porosité des espaces réservés ou désignés aux performeurs et au public. Elle s'exprime finalement aussi à travers le détournement *queer* des codes rigides et hétéronormatifs associés au ballet classique : le solo de Thompson en string clouté permet la rencontre inusitée entre le *queer*, le punk et le ballet. La notion de créolisation de Glissant est aussi en phase avec le travail de bricolage, d'hybridation et de réassemblage de pratiques préexistantes, de savoir-faire et de savoir-être qui caractérise l'éthopoïétique du commun de l'oeuvre. *C., A. & T.* s'est élaborée de manière à créer ce contre-espace, cette station, où les cultures et les pensées du « Tout Monde » se rencontrent, tremblent et s'écoutent l'une l'autre sans se confondre, à l'image de ce que propose Glissant dans son poème *Utopia Station*.

Quant à l'œuvre de Haraway, les concepts de chorégraphie ontologique, de relations de partenaire et de naturescultures sont particulièrement fertiles pour mieux comprendre les rapports non-dominants et de proximité exceptionnels que les humains et les animaux entretiennent pendant les pratiques *Listening in*, *Crawling* et *Animal companionship*. L'esprit de compagnonnage, de coconstitution et de coappartenance qui caractérise l'ethos du commun entre les performeurs est aussi utile pour penser les résonnances formelles qui relie chacune des pratiques exposées, en dépit d'une apparence hétéroclite : nous verrons en détails prochainement comment les pratiques *A walking pattern*, *Change ringing*, les collages de Pétrin ou le *Jingling dance* partagent des détails structurels et formels communs.

Nous allons maintenant expliciter les notions de *medecine dance* et de *pratique curatoriale*, que Livingstone a employé fréquemment lors de nos entretiens pour parler de son processus de création autour de *C., A. & T.* Nous y étudierons le travail

de métissage des pratiques artistiques, *queer*, activistes, spirituelles et ancestrales auquel Livingsstone, Pétrin, Lacey et Thompson se sont livrés pour créer chacune des *medecine dances* qui composent la performance.

## CHAPITRE IV

### LES « MEDECINE DANCES » ET LA « CURATION » DES PRATIQUES : TÉMOIGNER EN COMMUN

Le présent chapitre porte sur le travail avec les collaborateurs et les pratiques inventées et récupérées durant le processus de création de *C., A. & T.* Seront abordées des notions-clés pour comprendre l'éthopoïétique du commun qui caractérise le spectacle, c'est-à-dire : l'approche chorégraphique « curatoriale » de Livingstone (nous expliquerons pourquoi elle insiste sur le mot *curatorial* plutôt que *commissarial*), l'importance de la question de la présence dans sa démarche (nous verrons ce qu'il faut comprendre ici par « présence ») et finalement, l'élaboration en commun sous la forme d'offrandes de ce que Livingstone appelle les « *medecine dances* », soit les danses et les pratiques qui composent le spectacle.

#### 4.1 Une approche *curatoriale* de la chorégraphie

Tel qu'évoqué au chapitre II, la constitution d'une communauté de création est un aspect important de la démarche de Livingstone, dont le travail chorégraphique s'apparente, du moins dans le cas de la performance qui nous occupe, au travail du commissaire. Livingstone, dont la langue maternelle est l'anglais, emploie en français les termes *curation* et *curatrice*, beaucoup plus évocateurs que « commissariat » ou « commissaire », en ce que leur étymologie renvoie à la racine latine *curare* :

AL : Tous mes projets tournent autour d'une même question. À titre de chorégraphe, je suis entièrement responsable d'un temps et d'un espace

donnés : comment vais-je en prendre soin ? [...] La notion de *curation* et le rôle de *curatrice* sont très en vogue, mais quelle est l'étymologie de ce terme ? En latin, l'étymologie du mot *curare* signifie « soumettre à une cure, guérir, prendre soin ». L'acte d'élaborer une cure, comme la tâche de l'apothicaire, requiert des choix, une organisation précise. Comme le commissaire d'une exposition dans un musée. Choisir, organiser en création, c'est aussi chercher les affinités et les compléments parmi une collection de pratiques, d'êtres ou d'objets en tenant compte des questions suivantes : où travailler, à quelle heure et dans quelles conditions ? J'essaie de cultiver des conditions de travail hors normes pour nourrir les expériences de création. En invitant des collaborateurs à dialoguer autour d'un processus en fonction de leurs pratiques [artistique ou autre], mon travail consiste surtout à rassembler les présences. L'acte créateur devient partagé. Les projets de groupe m'intéressent parce qu'il n'y a rien qui repose sur la capacité ou la virtuosité d'une seule personne : tout se joue dans cet écart, cet espace mitoyen qui nous relie. Avec une telle approche *curatoriale*, il y a beaucoup de « vivre et laisser vivre », de risque et d'humour. (*Op. cit.*)

Livingstone mentionnait que dans ce type de processus de création, elle n'avait pas à s'imposer comme *curatrice* ou chorégraphe, parce que les collaborateurs prenaient peu à peu l'espace qui leur revenait en cours de création, d'où cette idée de « vivre et laisser vivre ». Cela me rappelle aussi un fragment de mon entretien avec le Bureau de l'APA (voir annexe B). Brunelle-Côté et Drouin me mentionnaient que s'ils vont vers des collaborateurs avec qui ils ont des affinités esthétiques, il n'y a pas forcément constitution d'un imaginaire commun homogène. Pour eux, il est fondamental de laisser la place à la subjectivité et aux libertés individuelles au sein du collectif en cours de création. Ils me partageaient également qu'ils en étaient venus à réaliser que les processus en collectif décuplaient le champ des possibilités et conféraient une plus grande liberté de création.

C'est comme la question des qualités émergentes d'Edgar Morin, qui dit que dans les systèmes complexes, les éléments acquièrent des qualités quand ils sont ensemble. On a vécu cela en collectif : tout d'un coup, tout le monde sait faire de la mise en scène et y participe. Ensuite, si tu sors du

groupe, peu de personnes savent le faire ou continuent en ce sens. En collectif, il y a une synergie qui fait que tous acquièrent cette compétence. (*Op. cit.* p. 95)

Tout comme chez Livingstone, les membres du Bureau de l'APA ont insisté sur la question de la liberté, voire de « l'extase » (*voir annexe B*), éprouvée durant ces expériences de création en commun. Dans les deux cas de figure, la communauté est envisagée comme un entrelacs de présences, de subjectivités et de pratiques autonomes qui entrent en dialogue.

Lors de la reprise du processus de création de *Culture and Administration* en 2013, Livingstone s'est donc inspirée de cette approche curatoriale pour rassembler une communauté autour de ce qui allait devenir *C., A. & T.* : « S'il faut faire une T. A. Z. en art, il faut être très soigneux avec l'invitation des gens, *the curation of people, so I chose* <sup>76</sup> Jennifer Lacey et Stephen Thompson et Dominique Pétrin et ses chihuahuas... ». (*Op. cit.*) Ce choix méticuleux des invités et cette manière d'envisager la scène comme une hétérotopie propice à l'éthopoïétique du commun révèlent un aspect essentiel de la démarche de Livingstone :

AL : La question de la présence est au cœur de ma démarche. Pas au sens de la simple définition d'une présence, mais plutôt : « Qui et comment ? ». Qui est présent dans ce contexte ? Qui a le droit d'être là ? Quel genre de corps ? Quel rapport entre les corps est présent ? Avec quelles connaissances et ignorances écrit-on, ensemble ? Comment travailler en détails et poétiquement les problématiques actuelles, notamment à travers mon affinité pour les présences rares et les pratiques en voie de disparition ?

Dans *Culture, Administration & Trembling*, j'ai creusé ces enjeux. Les propositions des collaborateurs [...] ont été essentielles à l'écriture de l'œuvre. Chacun était invité à faire une offrande. L'écriture de la pièce

---

<sup>76</sup> « [...] la curation des personnes, alors j'ai choisi [...] » (*Je traduis*)

repose sur la contemplation de cette collection de pratiques artistiques et de remèdes. (*Op. cit.*)

Ceci nous amène à traiter de cette collection de pratiques artistiques et de présences rares que l'on retrouve dans le spectacle de *C., A. & T.* À propos du concept des « présences rares », rappelons qu'outre le compagnonnage avec les animaux, le bassin de collaborateurs de *C., A. & T.* compte aussi des non-danseurs, soit une artiste visuelle, un dresseur de serpent et des membres des *radical faeries*.

*Radical faeries* est un mouvement<sup>77</sup> anarchiste et néo-païen fondé aux É.-U. à la fin des années 1970 par trois vétérans activistes gais, dans la foulée de la révolution sexuelle - notamment homosexuelle - de cette décennie. Des cercles existent maintenant partout dans le monde et chacun est libre de se définir indépendamment. Toutefois, relevons quelques points récurrents au sein du réseau : le mouvement se rallie autour de certains axes, notamment la spiritualité (paganisme contemporain et récupération de rites amérindiens), la sexualité et l'esprit *queer*. Il emprunte aussi à l'anarchisme et à l'environnementalisme (Morgensen, 2009). Les *radical faeries* s'opposent à l'hétéroimitation, soit un phénomène d'assimilation des mœurs hétéronormatives au sein de la culture gaie. La notion de communauté est importante : chaque cercle organise des retraites dans la nature. Pendant ces retraites, désormais ouvertes à tous les genres, toutes les identités et orientations sexuelles<sup>78</sup>, ils adoptent un mode de vie rural, où ils cherchent à créer une T. A. Z. Voici un

---

<sup>77</sup> Sur sa page Facebook, le groupe se définit comme un réseau et un mouvement de contreculture. (Récupéré le 12 avril 2016 de <https://www.facebook.com/groups/radicalfaeries/>)

<sup>78</sup> « All sanctuaries and most gatherings are open to all, though a decreasing minority of gatherings still focus on the particular spiritual experience of men loving men co-creating temporary autonomous zones. » (Gallagher et Ashcraft, 2006) « Tous les sanctuaires et la plupart des rassemblements sont ouverts à tous, bien qu'une minorité décroissante soit encore consacrée à la co-création d'une T.A.Z. entre hommes exclusivement, une expérience spirituelle d'homo-érotisme. » (*Je traduis*)

message de Joey Cain, un *radical faerie* du cercle californien de Wolf Creek, publié en ligne sur la liste d'envoi des *radical faeries* (voir annexe C) :

We are a network of faggot farmers, workers, artists, drag queens, political activists, witches, magicians, rural and urban dwellers who see gays and lesbians as a distinct and separate people, with our own culture, ways of being/becoming, and spirituality. We believe that, as a people, we have unique and necessary contributions to make, ones that we must make to help regain the lost balance of the larger human community here on the planet. [...] While we have no dogma, there are common visions which we share and celebrate [...]: a belief in the sacredness of nature and the earth; honoring the interconnectedness of spirit, sex, politic and culture; an understanding that each one of us has our own path (or paths) [...]<sup>79</sup>

Cain parle ici des contributions que le mouvement – en tant que communauté marginale et à travers ses ethos, ses visions et ses manières de faire périphériques - peut apporter au reste de la communauté humaine. Cela me rappelle l'idée du tremblement chez Glissant, quand il parle de l'importance de la rencontre des cultures et du besoin de faire trembler les normes et les codes hégémoniques trop rigides. Je pense également à l'idée de l'anthropologue Cohen, citée au chapitre I (voir p. 15), selon laquelle tout discours et toute culture se définissent par rapport à ce qu'ils ne sont pas, et que c'est au sein de la nature symbolique de cette opposition que les humains et les communautés peuvent se penser et se définir. Ainsi, la présence des *radical faeries* dans *C., A. & T.* (principalement lors du *malebreastfeeding*) est un bon exemple de ces connaissances et communautés alternatives - à l'instar des

---

<sup>79</sup> « Nous sommes un réseau de fermiers gai.es, de travailleur.es, d'artistes, de drag queen, d'activistes politiques, de sorcières, de magicien.es, habitant.es ruraux et urbains qui perçoivent les gais et les lesbiennes comme des gens distincts et isolés, avec notre propre culture, nos propres manières d'être/de devenir, et notre propre spiritualité. Nous croyons que, en tant que population, nous avons des contributions uniques et nécessaires à apporter, contributions que nous devons apporter pour aider à rétablir l'équilibre perdu de la grande communauté humaine de la planète. [...] Même si nous n'avons aucun dogme, nous partageons des visions communes que nous partageons et célébrons [...]: la croyance dans le caractère sacré de la nature et de la terre ; honorer l'interconnexion de l'esprit, du sexe, du politique et de la culture ; une compréhension du fait que chacun de nous suit son propre chemin [...] » Récupéré le 31 août 2016 à 13h35 de <http://eniac.yak.net/shaggy/faerieinf.html>

fanfares locales de *–a situation for dancing* (2007) ou des jeunes *skateboarders* de *The Part* (2004) – que Livingstone cherche à rejoindre et à intégrer au sein de ses projets chorégraphiques. À travers les concepts de témoignage et de curation ainsi que cette tendance à travailler avec des non-danseurs, ses créations deviennent des terrains d'expérimentation pour une éthopoïétique du commun alternatif.

#### 4.2 Les « medecine dances »

L'origine de chacune des « danses-remèdes » de *C., A. & T.*, que Livingstone appelle en anglais les *medecine dances*, est intimement liée aux notions d'offrande et de témoignage, ainsi qu'à l'activité de curation des présences et des pratiques qui ont servi de principe organisationnel de base durant le processus de création. Chacune des danses-remèdes convoque une éthopoïétique du commun singulière et pacifiste, caractérisée par ce que Livingstone nomme une douceur radicale :

Si, comme chorégraphe, j'ai cette responsabilité et cette opportunité de prendre soin de l'espace-temps [...] avec quelles valeurs est-ce qu'on peut observer, vivre ce temps ensemble ?

Qu'est-ce que ça peut être, quelque chose qui, en même temps, nous nourrit profondément, parce qu'il y a un manque, mais aussi qui affirme, qui est comme... une douceur radicale ? (*Op. cit.*)

Derrière cette curation de présences et de pratiques-remèdes, il y a donc une réflexion critique, une volonté de rupture et d'affirmation, c'est ce que le qualificatif « radical » dénote. De cette revendication de rupture surgissent l'idée d'inventer des communautés éphémères ainsi que la volonté d'affirmer par cette douceur radicale d'autres manières d'être : plus lentes, plus libres, plus ouvertes à l'altérité et la diversité des êtres et des choses, plus tendres et plus contemplatives. Cela rejoint la

définition de l'utopie de Paul Ricoeur, évoquée en introduction et au chapitre I : « ouvrir une brèche dans l'épaisseur du réel ». Toutes ces idées font écho à celle de remède qui parcourt *C., A. & T.* :

AL. [...] Pour ces pratiques, on a l'appellation *medecine dances*. [...] chacune des pratiques a sa propre « proposition remédiale », pour un problème particulier ou innommable. [...] (*Op. cit.*)

Livingstone, de concert avec les autres collaborateurs, a élaboré pendant le processus de création une série de propositions remédiales en réponse à des maux contemporains et autour desquelles s'est consolidée une communauté éphémère. Lors des résidences de création, les performeurs ont pratiqué les danses jusqu'à ce qu'une durée juste et précise s'impose pour chacune d'elles, en fonction de leur effet sur le groupe :

AL. [...] and most of them, in the process, I think we did them for a very long time. [...] And then we understood, Oh ! it's just like a dosage<sup>80</sup> de médicament : « Ah oui, 15 minutes, ça c'est bien. Non, une heure c'est trop. » Comme un pharmacien dirait : « Trois c'est trop, mais deux pilules, ça va. » (*Op. cit.*)

Dans le même ordre d'idées, les philosophe et historien de l'art Alain de Botton et John Armstrong ont récemment publié *Art As Therapy* (Phaidon, 2013), où ils se livrent à une interprétation des tableaux en tant qu'antidotes à une « maladie » sociale actuelle<sup>81</sup>. Ils ont d'ailleurs créé une exposition temporaire sur ce thème au

---

<sup>80</sup> « [...] et pour la plupart d'entre elles, durant le processus de création, nous les avons pratiquées pendant très longtemps. [...] Jusqu'à ce que nous comprenions : "Oh ! c'est comme un dosage [...] » (*Je traduis*)

<sup>81</sup> « *Art as therapy* boldly proposes that art has a clear function : it is a therapeutic tool to help us lead more fulfilled lives. » « *Art as therapy* stipule audacieusement que l'art a une fonction claire :

prestigieux Rijksmuseum d'Amsterdam durant l'été 2014, *Art Is Therapy*, exposition que j'ai visitée et qui m'a fait penser au travail de Livingstone, auquel je venais tout juste d'assister. À côté de chacune des œuvres de la collection permanente, de Botton et Armstrong avaient ajouté, à la droite de la traditionnelle fiche descriptive de l'œuvre (nom de l'artiste, année et lieu de création et matériaux utilisés), une autre fiche où se trouvait un texte décrivant la « maladie » et le « remède » auquel l'œuvre pouvait être associée. Par exemple, pour *La ronde de nuit* (1642), chef d'œuvre du peintre Rembrandt, la maladie contemporaine était présentée comme suit : « Sickness : I can't bear busy places – I wish this room were emptier. » (de Botton et Armstrong, 2014)<sup>82</sup>, et le remède proposé par la toile était le suivant :

You're in a crowd of hundreds, and you're looking at a picture of a crowd of people. But there's a difference. Your crowd is anonymous and the enemy of good things happening. Ideally, you'd like to be alone, while, in the picture, the comradeship is bringing a glow to a dark, rainy day. [...] It's a picture of how nice it is to be doing something with people you like. The *Night Watch* – which is perhaps the most revered picture in the country – speaks of the appeal of joining in [...] Companionship is so much more important than ease and comfort. It is a terribly poignant message ; for here we are in this room, in a crowd, yet without a collective purpose. They - in the picture – are what we should be, and what, in times of honesty, we wish we could be ; a band of brothers, a true team, people who will bring out the best in one another. Strange though it might sound, this picture is about loneliness, for it tells us what we are missing when we feel lonely. And getting to know what our loneliness is about is the first step to lessening its pangs.<sup>83</sup> (*Ibid.*)

---

c'est un outil thérapeutique qui nous aide à vivre des vies plus épanouies. » (*Je traduis*) (de Botton et Armstrong, 2013) .

<sup>82</sup> « Maladie : Je ne supporte pas les lieux animés – j'aimerais que cette pièce soit plus vide. » (*Je traduis*)

<sup>83</sup> « Vous vous retrouvez au milieu d'une foule d'une centaine de visiteurs attroupés autour d'une représentation d'une foule. Mais il y a une différence. Votre foule est anonyme et ennemie des hasards heureux. Vous aimeriez être seul, tandis que sur la toile est peinte la camaraderie d'une foule attroupée qui semble illuminer une soirée sombre et pluvieuse. [...] C'est une toile à propos du bonheur de faire quelque chose avec des gens que l'on apprécie. *La ronde de nuit* – qui est peut-être la

À l'instar de la démarche d'Armstrong et de Botton, les motivations remédiales et collectives de Livingstone trouvent des échos ailleurs dans le monde de l'art actuel, comme en témoigne aussi l'ouvrage *Esthétique relationnelle* de Bourriaud que nous évoquions au chapitre I. Dans le cadre de cette recherche, il est intéressant de souligner cette tendance à penser l'art comme un remède potentiel aux maux de nos sociétés contemporaines ainsi que comme un outil philosophique et heuristique pour aborder les problématiques de l'intersubjectivité et du vivre-ensemble. À présent, analysons les origines et la nature des propositions remédiales associées à chacune des sept « *medecines dances* » de C., A. & T.

#### 4.2.1 *Listening in*

Cette « *medecine dance* » qui ouvre le spectacle est, comme nous l'avons évoqué dans la description de la performance, un commissariat de la pratique artistique de Pétrin. L'artiste transforme graduellement l'austérité de la salle institutionnelle en espace ludique et coloré. Pétrin est seule dans la production de ses œuvres, absorbée par sa tâche qui requiert une grande précision mathématique dans l'exécution. Elle compose à la fois *malgré* et *en fonction de* la présence des autres, constamment à *l'écoute* de ceux qui se meuvent dans l'espace autour d'elle. Si ses œuvres sont modifiées par le passage des autres corps, elle détient à son tour le pouvoir de

---

toile la plus célèbre de ce pays - évoque le plaisir de se rassembler [...] Le compagnonnage est tellement plus important que le confort et l'aise. Le message est poignant : ici sommes-nous rassemblés, dans cette salle, dans une foule, mais sans que nous formions une collectivité rassemblée autour d'un but commun. Eux - dans la toile - sont ce que nous devrions être, et, soyons honnêtes, ce que nous souhaiterions être : une équipe, un attroupement fraternel, des gens qui ensemble feront ressortir le meilleur de chacun. Aussi étrange que cela puisse paraître, ce tableau traite de solitude, parce qu'il nous parle de ce qui nous manque quand nous souffrons de nous sentir seuls. Et que d'apprendre à connaître l'origine de notre solitude est le premier pas vers l'allègement de ses peines et de ses chaînes. » (*Je traduit*)

métamorphoser l'espace dans lequel ceux-ci évoluent. Le travail de Pétrin comporte donc une dimension à la fois solitaire et collaborative, ce qui me ramène à la pensée du commun de Nancy. On pourrait voir dans cette pratique un remède à la grisaille, à l'isolement et une invitation à accepter le caractère éphémère des choses que l'on génère. Comme nous l'évoquions lors de la description de la performance, dans le titre *Listening in*, il y a l'annonce de cet état d'écoute commune (environnement, performeurs, spectateurs) et de ce jeu d'échos qui traverse le processus et les éléments de la performance, les diverses composantes se répondant, s'accompagnant. Plus loin, nous verrons comment la logique géométrique et algorithmique des collages trouve des correspondances au sein des autres pratiques, notamment *Change ringing* et *A walking pattern*. Il y a donc une pensée du commun qui s'articule tant aux niveaux formel qu'humain dans cette danse-remède en particulier, mais aussi, comme nous le verrons grâce à notre étude, dans toute la poïétique de *C. A. & T.*

#### 4.2.2 *Crawling* et *Animal Companionship*

Comme nous l'avons évoqué au chapitre III, ces deux pratiques sont imprégnées de la pensée développée par Haraway (*Manifeste des espèces de compagnie*). Rappelons rapidement qu'il s'agit des deux danses-remèdes pratiquées en compagnie des animaux, établissant un rapport non-dominant entre les espèces. Ce qui m'intéresse ici tout particulièrement, c'est la curation des présences et la dimension « remédiale », d'après Livingstone, de ces pratiques. Le compagnonnage entre les humains, les chiens et les serpents ne se fait pas dans la perspective de choquer ou d'effrayer :

AL. [...] il y a des gens qui ont une vraie phobie et qui font partie du spectacle à titre de performeurs. En résidence et en représentation,

pendant qu'on fait les pratiques ensemble, ils ne sont pas du tout obligés de participer aux segments impliquant une proximité avec les serpents. Mais petit à petit...

AR. Il y a un apprivoisement.

AL. ...il y a un processus de guérison. Et à la fin du processus, avec tous les cycles, la personne est habituée à être avec le serpent, elle peut le tenir, passer du temps avec lui. [...] Également, pour les spectateurs qui ont une vraie phobie, [...] il y a des membres de l'équipe de création, par exemple ceux qui pratiquent le *malebreastfeeding*, qui sont toujours dans le public. C'est leur *job* de faire ce témoignage de soutien, juste pour rassurer la personne. Si quelqu'un réagit, ils viennent vers lui et ils disent : « Écoute je suis totalement là pour toi, tu as peur, je vais t'accompagner, les serpents sont là pour dix minutes, après cela ils sont enfermés dans une boîte avec un cadenas... ». S'il est possible qu'on ait provoqué une réaction phobique pour quelques-uns, on a également proposé quelque chose de remédial. Ça n'arrive pas souvent dans la vie qu'on ait une réaction comme ça en public et qu'un étranger vienne et dise : « I'm here for you, i'm gonna take care of you, it's ok. <sup>84</sup> » (*Ibid.*)

Remarquons l'idée de communauté qui émerge derrière cette offrande de soutien mutuel et spontané entre deux étrangers (le spectateur et le performeur), afin de susciter douceur, sécurité et sentiment d'apaisement. Dans le contexte de la performance, il se crée ainsi de nouveaux rapports de solidarité entre les individus, distincts de ceux qui ont cours normalement dans la ville, par exemple. Comme le disait Livingstone, la question de la présence est centrale pour elle : « Qui est présent ? Quel rapport entre les corps est présent ? » (*Op.cit.*). *Crawling* et *Animal Companionship* offrent un bel exemple des différentes manières d'être ensemble qui sont créées et repensées à travers *C., A. & T.*

*Crawling* a notamment été conçue comme un témoignage des vertus curatives du serpent à l'époque de la Grèce antique. Pensons par exemple au caducée d'Hermès ou au bâton d'Asclépios, le dieu de la médecine, qui possède un sceptre autour duquel s'enroule une couleuvre, celle-là même qui aurait murmuré à l'oreille du dieu la

---

<sup>84</sup> « Je suis là pour toi, je vais prendre soin de toi, ça va aller. » (*Je traduis*)

sagesse de la médecine. Les ordres des médecins et des pharmaciens utilisent encore à ce jour ces symboles mythiques. Pendant le processus de création de *C., A. & T.*, Livingstone et ses collaborateurs ont effectué des recherches<sup>85</sup> sur les *asclépéion* - des temples curatifs dédiés à Asclépios :

AL. [...] apparemment à l'époque de la Grèce antique, c'était une pratique médicale pour les gens avec des problèmes innommables, probablement la mélancolie, l'anxiété... ils étaient allongés dans une pièce peu éclairée, très calme, avec les serpents rampant parmi eux. Les serpents étaient le « médicament » : par leur qualité, their coolness, their temperature... And in the myth of the god Asclepios - it's hard to understand it - the snake came to him, and then whispered wisdom into his ear and then he understood how to provide healing. So the snake has been a beneficent creature for the ancient Greeks : that brings its qualities, that brings you down<sup>86</sup>. (*Op. cit.*)

Inspirées par ces récits de pratiques curatives antiques et sacrées, Livingstone et ses collaborateurs ont décidé d'inviter un dresseur de serpent à se joindre à eux, pour recréer un nouveau genre d'expérience remédiale :

AL. [...] Il est vrai que certains ont une phobie des serpents, mais il y a souvent un effet homéopathique qui s'opère : la peur diminue car le contact se fait dans une situation harmonieuse et contrôlée. [...] Dans *C. A. & T.*, les serpents sont présents pour nous amener vers une temporalité

---

<sup>85</sup> Livingstone m'a partagé un lien, qui les a informé de l'existence de ces sanctuaires de guérison en Grèce antique et de l'utilisation curative des reptiles non-venimeux, qui rampaient sous les lits des malades pendant leur séjour. (Récupéré le 20 mars 2018 à 9h25 de <https://en.wikipedia.org/wiki/Asclepeion>)

<sup>86</sup> « [...] leur fraîcheur, leur température corporelle... Et dans le mythe du dieu Asclépios - c'est difficile à comprendre- le serpent est venu à lui, et il a murmuré sa sagesse [et ses connaissances] à son oreille, et à ce moment, le dieu a compris comment soigner et guérir. Alors le serpent est devenu une créature bienfaisante pour les Grecs anciens : grâce à ses qualités, il incite à ralentir, à se calmer. » (*Je traduis*)

différente. Qu'est-ce que c'est que de faire de l'art, sinon créer et jouer avec le temps ? (*Op. cit.*)

Finalement, selon Livingstone, la mise en présence des serpents avec des gens aux prises avec une phobie pourrait se comparer à l'approche de la médecine homéopathique ou au vaccin : on expose la personne à une petite dose du malaise, selon des paramètres sécuritaires, harmonieux et contrôlés, et on favoriserait ainsi le déclenchement d'un processus d'apprivoisement et de guérison. Mais avant tout, les pythons peuvent notamment nous enseigner qu'il est possible de suivre un autre rythme - lent, doux et favorisant la contemplation et la mise à l'écoute des autres présences - que la frénésie de notre mode de vie contemporain écarte bien souvent.

#### 4.2.3 *A walking pattern*

D'un point de vue formel et dans sa construction, *A walking pattern* a quelque chose de commun avec les danses-remèdes *Listening in* et *Change ringing* : les trois pratiques partagent une logique algorithmique et reposent sur l'exécution de motifs irréguliers. Comme je le mentionnais lors de la contextualisation du projet, Livingstone et Pétrin ont effectué une résidence de création à Vienne. Pétrin a réalisé une installation où elle transformait la salle avec ses collages et ses trompe-l'œil<sup>87</sup>. Inspirée par la singularité de son approche mathématique et algorithmique et son habileté à jouer avec l'espace en le métamorphosant complètement, Livingstone a eu le désir d'inventer un langage analogue, mais à partir du corps dansant et de son tracé dans une pièce. C'est ainsi qu'elle a conçu ce qu'elle nomme un « *walking pattern* » (que je traduirais par « motif marché » ou « marche algorithmique »). Pendant une autre résidence, Livingstone y a travaillé en compagnie de Thompson. Une fois

---

<sup>87</sup> Voir photos en p. 49-50.

qu'elle a créé ce motif irrégulier, elle s'est aperçue que celui-ci s'expliquait difficilement à cause de sa structure aléatoire, et qu'il fallait l'apprendre par observation et dans l'action. C'est donc par contagion et imprégnation intercorporelle, ou en s'adressant uniquement à l'intelligence et la connivence des corps, qu'elle a transmis ce motif au groupe par la suite :

AL. It was actually really funny. Stephen was with me and I was like : « Ok, I'm doing this, I can't stop, I really think this is it, but I have no idea what it is, can you please learn this off of me ? » Then he figured it out, what it is, and then we shared it with the family and everybody fell in love, because it's an odd pattern. You know, it's based on odds. And, even if it's super fucking simple, it's just a bunch of people walking. The fact that you have this aleatory encounter with one another and with aspects of the space, and of the different aspects of the space, maybe the symbols of the environment... It gives you this incredible experience of wonder.<sup>88</sup> (*Ibid.*)

Pendant le processus de création, il a donc fallu une grande qualité d'écoute et d'abandon entre les partenaires afin d'apprendre cette chorégraphie d'ensemble reposant sur une cadence de pas irrégulière et aléatoire. Dans son ouvrage *De la création chorégraphique* (2001), le théoricien de la danse Michel Bernard propose une théorie des chiasmes sensoriels<sup>89</sup> pour expliquer ce phénomène de

---

<sup>88</sup> « C'était très drôle, Stephen était avec moi et je lui disais : "Ok, je fais ceci, je ne peux pas m'arrêter et je suis certaine que j'ai trouvé, mais je ne peux pas l'expliquer, peux-tu l'apprendre en m'imitant s'il-te-plaît ?" Puis il l'a intégré lui aussi, ce motif, et ensuite nous l'avons partagé avec la famille et tout le monde en est tombé amoureux, parce qu'il s'agit d'un motif irrégulier. Tu sais, le principe de base est le hasard, la chance. Et même si c'est vraiment super simple – c'est juste un groupe de gens qui marche – le fait que cela provoque des rencontres aléatoires les uns avec les autres et avec l'espace autour, avec différents aspects [détails] de l'espace et des symboles qu'on y retrouve... cela produit chez la personne qui l'exécute une incroyable sensation d'émerveillement. » (*Je traduis*)

<sup>89</sup> En reprenant les idées d'Erwin Strauss dans *Du sens des sens* (1935), Maurice Merleau-Ponty avait amorcé une théorie chiasmatisque de la sensorialité, où il traitait de l'interférence et des croisements qui s'effectuent dans l'acte de sentir, entre les différents sens que cet acte met en jeu (notamment dans *Phénoménologie de la perception*, 1945, et *Le visible et l'invisible*, 1964). Michel

communication intercorporelle et les « mécanismes énonciatifs de l'acte de sentir », inhérents à la danse. Bernard identifie quatre types de chiasmes sensoriels : intrasensoriel (qui réfère à la fonction active et passive de chacun des sens), intersensoriel (qui renvoie aux correspondances qui s'établissent entre les différents sens), parasensoriel (qui s'établit entre l'acte de sentir et l'acte d'énoncer, où l'énonciation déclenche une imagination sensorielle) et intercorporel. Ce quatrième cas, celui de l'intercorporéité, concerne les interférences sensorielles qui s'établissent entre deux corps distincts (Bernard, 2001, p.119) : par exemple, celui du danseur et du partenaire ou celui du danseur et du spectateur qui le regarde et ressent le mouvement, par empathie kinesthésique. C'est donc par un travail d'intercorporéité que Livingstone a transmis le *walking pattern* aux autres collaborateurs.

Un autre exemple d'une communauté dansante dont le principe d'apprentissage et de cohésion chorégraphique repose sur ce mécanisme d'intercorporéité est *D'après une histoire vraie*, de Christian Rizzo. Présentée dans la même édition du FTA (2014) que *C., A. & T.*, la chorégraphie s'inspirait – à l'instar d'autres danses folkloriques du bassin méditerranéen, de la musique *metal* et des rythmes du rock tribal - d'une danse folklorique turque très ancienne, à laquelle Rizzo aurait assisté et qui l'aurait ému profondément (voir annexe D). *D'après une histoire vraie* donnait à voir l'image archétypale d'une communauté émouvante et fraternelle de huit danseurs. Rizzo s'est livré, comme Livingstone et ses collaborateurs dans le cas de *C., A. & T.*, à une hybridation de pratiques (pratiques populaires et contemporaines, danses folkloriques et musique rock) pour créer sa chorégraphie et développer une éthopoïétique du commun entre les danseurs. Suivant le même mode de transmission que pour le cas du *walking pattern*, l'apprentissage des mouvements folkloriques s'effectue généralement par intercorporéité. En effet, un danseur exécute une série de

---

Bernard a repris et développé à son tour ce concept de chiasme sensoriel, pour penser la danse et « les mécanismes énonciatifs de l'acte de sentir » (2001, p. 95-100 et 101-121).

mouvements, qui se transmettent aux autres partenaires de sa communauté à force de répéter les mêmes gestes, par imitation et imprégnation corporelles, comme le suggère Agnès Irine dans un article de la revue *Danser* : « [L'apprentissage de] la danse traditionnel[le] se [fait] par osmose et par imprégnation. [...] On s'en empare par mimétisme et par une idée générale approximative, mais peu à peu intériorisée par des phrasés idiomatiques, une habitude. » (s. d.) C'est aussi un mécanisme de chiasme intercorporel qui relie les danseurs et les spectateurs pendant la danse-remède *Crawling* de *C., A. & T.*, décrite précédemment. La lenteur et la douceur avec laquelle les danseurs évoluent et croisent la trajectoire des serpents s'insinuent en nous et implantent un calme, une détente par empathie kinesthésique. Pour ceux que cette danse-remède effectuée tout en lenteur apaise, il s'en dégage une impression de suspension du temps. De ma propre expérience de témoin de la performance de Livingstone, les sensations corporelles se communiquent d'un individu à l'autre de manière « chiasmatique » et favorisent, voire cimentent, ce sentiment d'inclusion qui s'instaure au fil des danses-remèdes et qui teinte le rapport entre les performeurs, mais aussi celui entre les performeurs et le public qui les encercle.

Livingstone mentionnait que pour un danseur, il y avait quelque chose de profondément libérateur et jouissif dans le fait de s'abandonner à un simple motif irrégulier comme le *walking pattern*, dont l'exécution exige solidarité et humilité :

AL. [...] each one of these amazing persons to be part of this archipelago situation, any single one of them, could take care of an audience for two hours or four hours. Any single person, they have tons of talent, tons of technique, they have tons of ideas, but something in this situation says : « You don't have to do it. You don't have to carry it. You don't have to carry it with your persona, you don't have to be a "bête de scène". What you are gonna do is you're gonna give over to this pattern, you're gonna be here, you're gonna fuck it up – maybe- it doesn't matter, you're gonna be here with this, in the practice of it and you're gonna offer that vulnerability of being in the practice of this thing together, as the

material. »<sup>90</sup> Donc dans ce sens-là, c'est aussi une médecine dance, très personnelle, ça fait quelque chose de faire ce pattern-là, mais de le faire ensemble, et de l'offrir en témoignage aussi, it's just like [...] when you look at birds flocking and they do that incredible thing, it's amazing<sup>91</sup>.  
(*Ibid.*)

Livingstone évoque ici qu'il y a quelque chose de remédial dans le fait de ne pas avoir besoin de se démarquer individuellement, et de choisir plutôt de se rallier aux autres. Il y a là une critique de la condition du virtuose qui doit se dépasser (voire même se faire violence) pour « faire spectacle », divertir et gagner l'adhésion des spectateurs et des diffuseurs. Lors de *A walking pattern*, les danseurs manifestent admirablement bien la pensée archipélique de Glissant et celle du commun que Nancy développe dans *Être singulier pluriel* : les corps se croisent, puis se séparent, s'isolent momentanément du noyau central et explorent des zones de l'espace scénique sur un mode aléatoire, conservant ainsi au sein de ce motif chorégraphique choral, une autonomie et une singularité relative, à la manière des îles groupées en archipel ou d'une cohorte d'oiseaux migrateurs en plein vol.

---

<sup>90</sup> « Chacune de ces merveilleuses personnes qui ont collaboré à cette situation "archipélique", n'importe laquelle de ces personnes, serait capable de prendre soin du public [ou de prendre en charge le public] à elle seule pendant deux ou même quatre heures. N'importe laquelle de ces personnes, elles ont tellement de talent, une grande maîtrise technique, des tas d'idées, mais cette situation nous dit : " Tu n'as pas à le faire, tu n'as pas à le porter. Tu n'as pas à le porter seul. Tu n'as pas à être une "bête de scène". Ce que tu vas faire, c'est de simplement t'abandonner à ce motif, tu vas être présent.e. Tu vas te tromper – peut-être – ça n'a aucune importance. Tu vas être ici, à travers la pratique de ce motif et tu vas faire l'offrande de cette vulnérabilité qui découle de simplement *être* [impliqué.es] dans cette pratique *ensemble*. Cette pratique collégiale du motif marché, c'est le matériau." » (*Je traduis*)

<sup>91</sup> « [...] c'est comme [...] lorsque tu observes les oiseaux migrateurs affluer et exécuter ces motifs incroyables, c'est fabuleux. » (*Je traduis*)

#### 4.2.4 *Change ringing*

Cette pratique s'inspire d'une vieille tradition musicale issue de l'église anglicane (XVII<sup>e</sup> siècle). Pendant le processus de création, Livingstone a fait des recherches sur les pratiques participatives. Elle s'est demandée s'il existait un instrument de musique qui se jouait à cinq personnes. C'est ainsi qu'elle a découvert le *change ringing*, ou « échange des cloches ». À l'origine, la pratique fut inventée pour s'exercer à sonner les grandes cloches des églises (en tirant sur les cordes), sans réveiller tous les habitants du village<sup>92</sup>. On utilisait plutôt un ensemble de cloches miniatures pour pratiquer les mouvements requis.

Le *change ringing* consiste en une chorégraphie, pour laquelle personne n'est responsable d'une seule cloche. Il y a échange continu des instruments entre les musiciens, d'après une séquence de gestes qui repose sur une logique algorithmique (permutations mathématiques qui s'enchaînent, les joueurs de cloches devant simplement comprendre la logique pour exécuter la séquence). Il s'agit donc d'un instrument qui exige la consolidation d'une communauté pour être joué. Une communauté à l'intérieur de laquelle les rôles sont interchangeables et où tout est toujours en mouvement, en devenir perpétuel. Cela rappelle encore les idées de Glissant, notamment la pensée du tremblement, ainsi que celles de Nancy, où le sens de l'être et de la co-existence est *avec*, dans ce qui *circule entre* les êtres (*Op. cit.*), c'est-à-dire que l'*ethos* du commun est toujours prospectif :

---

<sup>92</sup> « AL. [...] j'ai fait une recherche sur les pratiques participatives. Avec l'idée suivante : qu'est-ce que serait un instrument musical qui prend plus d'une personne pour en jouer ? Mais vraiment comme une question ouverte. *I was like, what's a musical instrument that takes 5 people to play ?* [Je me suis demandée, quel est l'instrument de musique qui se joue à 5 personnes ? ( Je traduis)] [...] Et puis j'ai trouvé toute l'histoire de cette pratique de *change ringing* [...] Ça vient de l'église anglaise, si tu peux imaginer... qui a apparemment emprunté des autres cultures, etc. Mais tu sais dans les églises nous avons les grandes cloches, qui sont contrôlées par les cordes, donc ce n'était pas trop pratique, pour les gens d'apprendre comment faire ça, en tirant sur les grande cordes... » (*Op. cit.*)

AL. [...] Et ce n'est pas nécessaire de se souvenir de tous les mouvements, mais il s'agit plutôt de comprendre le système, où tu fais : « Diagonale, diagonale, diagonale, *sideways*<sup>93</sup>... ». C'est un exemple de *pattern*<sup>94</sup>.

AR. Oui, un motif, tout est dans le geste.

AL. Voilà [...] C'est cet échange des rôles et des cloches qui est le principe de l'instrument musical. Et que la musique qui en ressort soit un *bi-product*<sup>95</sup> de cet effet physique et social, j'adore.

AR. [...] Et je me demandais, est-ce que cette danse-là, cette pratique-là est reliée à cet autre moment où vous faites des diagonales en marchant dans l'espace, *A walking pattern* ?

AL. Oui ! (*Ibid.*)

Le nom du « système » musical que les performeurs exécutent pendant *C., A. & T.* est *Plain Bob Minor*, une composition issue du répertoire de cet instrument collectif. À mi-chemin entre le schéma mathématique, le schéma chorégraphique et la partition musicale, on peut trouver des diagrammes décomposant le motif en ligne. Il s'agit d'un motif reposant sur une logique chorégraphique algorithmique et chorale.

---

<sup>93</sup> « de côté » (*Je traduis*)

<sup>94</sup> « motif » (*Je traduis*)

<sup>95</sup> « une résultante » ou « un dérivé » (*Je traduis*)

### Plain Bob Minor

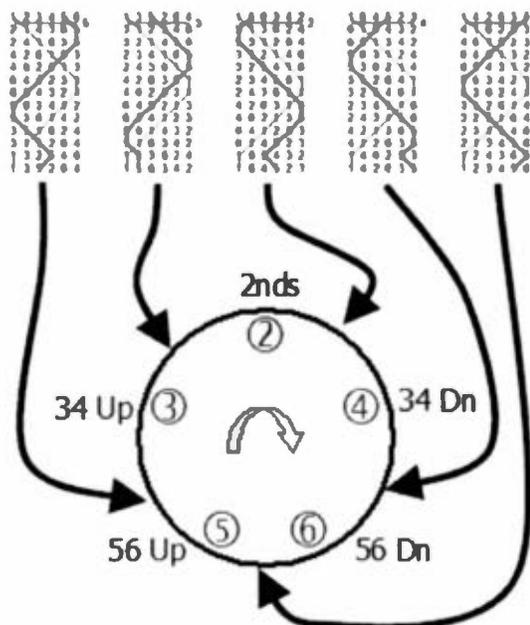


Figure 19. Diagramme pour l'exécution à plusieurs du morceau *Plain Bob Minor* en *change ringing*. (Scanlon, 2010)

Tel que souligné au moment de présenter *A walking pattern*, il y a une parenté sous-jacente entre les différentes danses-remèdes du spectacle, même si a priori, on pourrait avoir plutôt l'impression d'être devant une collection de pratiques hétéroclites et totalement indépendantes les unes des autres. Livingstone dit qu'il s'agit d'un compagnonnage entre les matériaux de la création, faisant allusion au concept de Haraway :

AL. [...] le compagnonnage, [...] c'est la façon dont nous sommes ensemble, les co-auteurs et les invités, le public, mais les matériaux entre eux aussi, the *companionship* entre les cloches et la marche [*walking pattern*], comme tu as remarqué plus tôt. (*Op. cit.*)

Il y a en effet, pour reprendre les termes de Glissant, une pensée « archipélique » qui est à la base de l'organisation de la création. Entre les danses-remèdes il y a un mouvement « d'île en île », un échange subtil et cohérent qui se révèle dans la durée au témoin attentif. Pendant le processus de création, la pratique de l'une a visiblement nourri la construction et l'exécution d'une autre, comme c'est le cas du trio *Listening in, A walking pattern* et *Change ringing*. Rappelons que les caractéristiques partagées par les trois « danses » sont les suivantes : logique algorithmique comme principe fondamental de la pratique et systèmes reposant sur l'exécution collective ou la mise en commun de particules isolées, pour que puisse se constituer le motif visé (visuel, marché, gestuel ou musical).

Livingstone m'a raconté une anecdote historique intéressante. Il s'agit de l'une des raisons pour laquelle le *change ringing* est devenu très rare, et pratiqué seulement en petits cercles isolés : c'était devenue une menace pour l'autorité du prêtre et de l'Église. Cela en dit long sur le pouvoir émancipateur d'une expérience participative non dogmatique, ludique et en apparence anodine telle que le *change ringing* et la façon dont elle peut compromettre et questionner les structures de pouvoir dominantes en place :

AL. Pendant le processus de développement de ce système musical, c'est devenu interdit par l'Église, parce que les gens préféraient aller dans la grange pour pratiquer les cloches plutôt que d'écouter le prêtre.

Ar. C'était davantage communautaire, plus impliquant, engageant pour les gens, qui étaient plus en lien direct.

AL. Voilà, c'était plus une expérience communautaire, plus une expérience avec l'harmonie et la grâce. Je suis vraiment tombée amoureuse de ces concepts et j'ai fait partie d'un chœur de cloches en Nouvelle-Écosse dans une église, juste pour essayer, *it was crazy*<sup>96</sup>. (*Op. cit.*)

---

<sup>96</sup> « C'était fou. » (*Je traduis*)

Dévouée à sa démarche de recherche pendant le processus de création et désireuse de sortir du cadre strictement disciplinaire de la danse contemporaine, Livingstone a ensuite transmis la pratique aux autres collaborateurs du projet, notamment Thompson et Lacey. Emballée par les bienfaits des sonorités produites, elle a même fait fabriquer des cloches dans une fonderie en Angleterre pour *C., A. & T.*

#### 4.2.5 *Malebreastfeeding*

Le *malebreastfeeding* est une pratique inventée par Livingstone en 2007, à l'occasion d'un atelier de danse contemporaine qu'elle dirigeait. Elle dit que l'idée lui est venue sous la forme d'une plaisanterie : « Quelle pourrait être la forme du contact improvisation du XXI<sup>e</sup> siècle ? ». Depuis, cette technique de contact improvisation est pratiquée partout en Europe et en Amérique du Nord, tant dans le milieu de la danse contemporaine (des écoles d'Amsterdam, de Londres et de Berlin) que dans les cercles *queer*, notamment à Berlin, où se donnent de nombreux ateliers de somatique sexuelle (surtout dans la culture gaie).<sup>97</sup> Dans le contexte de la présente recherche, cette contagion entre art et vie quotidienne est très intéressante. Comment cette pratique de contact improvisation imaginée par Livingstone performe-t-elle et agit-elle dans le réel, dans la sphère sociale ? Il est intéressant de remarquer ce transfert de pratiques collectives artistiques à la sphère de pratiques sociales marginales, élargissant le spectre des possibles, inventant de nouvelles manières d'être et de

---

<sup>97</sup> « AL. [...] à Berlin, il y a beaucoup de « *workshop* sur la somatique sexuelle » et c'est très populaire. Des *workshops* pour les hommes gais, afin d'explorer leur sexualité et l'érotisme, c'est assez commun maintenant. Et ils utilisent le *malebreastfeeding* comme un point de départ. [...] il y a beaucoup d'histoires de ce genre : en Roumanie, en Islande, beaucoup de gens m'ont partagé leurs expériences, par rapport à ça, de vraies expériences, qu'elles soient spirituelles et sexuelles entre les hommes. » (*Ibid.*)

faire : une éthopoïétique du commun. Rappelons rapidement les grandes lignes de la pratique du *malebreastfeeding* données en amont, lors de la description de la performance. Assis au sol, des partenaires s'enlacent et s'échangent les rôles : tantôt donneur du « sein » et tantôt receveur. La durée a un impact sur l'effet de l'échange entre les corps. Ici, encore, la lenteur et la tendresse sont mises de l'avant.



Figure 20. Illustration du malebreastfeeding, B. Bandlien. [cahier d'accompagnement, FTA 2014]

Du point de vue de la proposition remédiale de cette pratique somatique, il s'agit de donner une place aux corps entre-deux, de ménager un espace de communication profonde et d'instaurer une atmosphère de douceur radicale entre les partenaires qui participent au cercle :

AL. Imagine une façon de lutter dans ce sens-là. Une blague entre nous à propos du *malebreastfeeding*, c'est : imagine que tu es un type qui travaille dans un chantier et que quelque chose se passe, un conflit entre deux personnes. Et tu dis : « Mais arrête toutes ces conneries. Allons faire un peu de *malebreastfeeding* ! ». Tu vois, [...] c'est la pause cigarette de l'avenir ! C'est la pause : « *I know what we need to do. We need to*

*actually practice an arcane deep cellular animal form.*<sup>98</sup> » Un échange entre le corps des hommes, où il y a l'idée d'une masculinité qui est réceptive à une autre masculinité, pour créer des itérations de masculinité différentes. Et à partir de là, permettre l'émergence d'une énergie inconnue ou très rare en tout cas. (*Ibid.*)

Même si la pratique résonne fortement dans les milieux *queer* et surtout homosexuels, Livingstone insiste pour dire que le *malebreastfeeding* s'adresse à toutes les identités, à tous les sexes et à tous les corps. Livingstone affirme que « c'est pour *any body* », effectuant de la sorte un jeu de mot difficilement traduisible en français. Une fois scindé en deux, le vocable anglais *anybody*, que l'on traduit par « n'importe qui », acquiert un nouveau sens, également traduisible par « n'importe quel corps » (*any body*) :

AL. [...] c'est pour *any body*. Et c'est vrai que, dans *Trembling*, la plupart des gens sont des [...] « *radical faerie activists* » et [...] des hommes et des femmes transgenres. Des fois, ce n'est pas visible et ça aussi c'est important, pour ces hommes-là. Il faut vraiment faire une place pour ces corps « *in between*<sup>99</sup> ». (*Ibid.*)

Il est intéressant de mentionner à cet effet que dans sa jeunesse, Livingstone a pratiqué le *drag'kinging* dans des bars gais de Vancouver. Elle cherchait à traiter le corps avant tout comme un matériau, me confiait-elle en entretien. Cela faisait partie d'un processus de libération des carcans hétéronormatifs rigides associés au milieu de la danse classique, où elle a été formée à titre de danseuse durant toute son adolescence. L'idée du corps entre-deux traverse l'ensemble de la performance de C., A. & T. : dans la présentation des corps androgynes de Livingstone et de Thompson, qui, d'une certaine manière, annoncent la pratique ultérieure du *Malebreastfeeding*,

---

<sup>98</sup> « Je sais ce que nous devons faire. Nous devons mettre en pratique une forme d'arcane [une pratique occulte, réservée à des initiés] profonde, cellulaire et animale. » (*Je traduis*)

<sup>99</sup> « entre-deux » (*Je traduis*)

dans le devenir animal des corps des danseurs durant *Crawling* et *Animal companionship*, et dans la présence des *radical faeries*, affirmant des itérations de masculinité différentes.

Une pratique comme le *malebreastfeeding* joue sur les frontières culturelles et biologiques qui départagent le masculin et le féminin. Tout à coup, ce geste de l'allaitement, éminemment associé au féminin et à l'archétype de la mère, se trouve libéré de tout déterminisme naturaliste et biologique. Rassemblant dans un même geste hommes, femmes et transgenres, hétérosexuels et gais, la pratique conteste ainsi la nomenclature figée des sexes, des identités et des rôles qui leur sont dévolus. Dans cette zone ambiguë où les frontières entre les genres se brouillent au profit d'un devenir nouveau, incertain, on rejoint encore une fois la pensée et la pratique du tremblement de Glissant, ainsi que les pensées de Nancy et de Ricoeur évoquées lorsque nous avons établi les bases de notre cadre conceptuel sur le commun. Le *malebreastfeeding* est aussi parent du concept de « naturescultures » de Haraway où nature et culture ne sont plus des oppositions binaires, mais des domaines enchevêtrés, qui se transforment au contact de l'autre. L'homme et la femme, tout comme l'allaitement, sont aussi des concepts culturels qui évoluent et qui ont le pouvoir de métamorphoser ladite « nature », ou du moins l'idée que nous en avons.

#### 4.2.6 *Jingling dance*

Le *jingling dance* est le nom que les amérindiens de la tribu Ojibwe ont donné à une danse médicinale sacrée. Selon les ethnologues (Hurtado, 2008 ; Browner, 2002) et les récits amérindiens, elle aurait été créée au début du XX<sup>e</sup> siècle (à la fin de la Première Guerre mondiale) dans la tribu Ojibwe ontarienne de White Fish Bay, grâce à la vision d'un guérisseur. Elle lui serait apparue en songe, alors qu'il cherchait un

remède pour guérir sa fille de la grippe espagnole. Dans la vision, sa fille portait une longue robe, sur laquelle étaient brodés de nombreux petits cônes métalliques, qui tintaient à chacun de ses pas. Il conçut le vêtement et dit à sa fille de danser en sautillant légèrement. La fillette s'exécuta et en peu de temps, fut guérie par la danse. De nos jours, le *jingling dance* est encore pratiqué, seulement par les femmes, notamment à l'occasion des pow wow.

Ayant grandi dans le Grand Nord canadien, Livingstone est entrée en contact étroit avec les cultures amérindiennes et a été témoin de ces danses traditionnelles sacrées. Livingstone me confiait que l'une de ses grand-mères, d'origine Mi'kmaq, aurait pratiqué cette danse également.

AL. J'ai appris le *jingle dance* ojibwe dans les circuits pow wow, de la part de membres de ma famille élargie, sur la Côte Ouest canadienne. Le truc avec l'authentique *medecine dance* du *jingle dance*, c'est que ce n'est pas quelque chose qu'on performe habituellement, c'est un rituel de guérison sacrée par et pour les amérindiens Ojibwe. C'est une vraie *medecine dance*. Le *jingle dance*, c'est quand une danseuse ou un danseur - mais plus souvent une femme - est invité à exécuter cette pratique comme une prière. Ce n'est pas du tout spectaculaire, ce n'est pas permis. On le fait comme une vraie offrande pour un spectateur. La danseuse n'est pas payée, on lui donne une offrande de tabac et elle prend l'appel - le nom, la situation de la personne - et elle fait sa prière. Il existe une version contemporaine adaptée librement, mais dans ce cas, la chorégraphie et le sens de son exécution sont totalement différents. C'est un tout autre contexte. Et donc tu es encouragée à faire tes propres *jingle dance* par toi-même et pour ton monde, à la maison. Et si tu veux explorer le *jingle dance* comme une pratique collective, et une pratique *queer*, alors il faut l'adapter, de sorte que cela devienne une version contemporaine *freestyle* du *jingle dance*. Donc Dominique Pétrin a fait la chorégraphie de notre *jingle dance*. Ensuite, il nous manquait seulement du *white rock*, tu sais, nous avons besoin d'un peu de ACDC, pour offrir quelque chose d'un peu plus « tonique ». (*Ibid.*)

Avec leur version du *jingling dance*, les créatrices de *C., A. & T.* se sont donc livrées à une hybridation de la culture blanche nord-américaine (ACDC)<sup>100</sup>, de la culture *queer* et de la culture amérindienne Ojibwe. Ce fut aussi l'occasion d'un déplacement de pratiques entre les arts visuels et la danse, puisque c'est Pétrin qui a chorégraphié la variante de la danse qu'on retrouve dans *C., A. & T.* Les robes ont été troquées pour des jeans et des vêtements de style contemporain et occidental, puis les petits cônes métalliques tintants ont été remplacés par des trousseaux de clés – les clés sont une allusion à des codes très précis au sein de la communauté LGBT<sup>101</sup>. Il s'agit bel et bien d'un compagnonnage (Haraway) entre les cultures, ou encore d'une situation archipélique, d'un phénomène voisin de ces idées de créolisation, de tremblement ou du Tout-Monde de Glissant. Les pratiques et les héritages distincts se rejoignent en un point fantasmé dont parle le poète antillais dans son texte écrit pour *Utopia Station* : « [...] les cultures se rencontrent en un point, mais sans se disperser et sans perdre la singularité de leurs origines » (*Op. cit.*). La pratique intitulée *Jingling dance* est un autre exemple d'une éthopoïétique du commun originale, qui tient compte des singularités, plutôt que de les aplanir ou les uniformiser. Ici encore, Livingstone me disait qu'il est arrivé souvent que des membres du public se lèvent et se mettent à sauter avec eux lors de la reprise du cycle des « *medecine dances* ».

Finalement, nous avons vu que l'approche chorégraphique et la structure organisationnelle pendant le processus de création s'apparente au travail du commissaire ou du *curateur* : Livingstone s'est livrée à une sélection minutieuse (ou

---

<sup>100</sup> Il est intéressant de remarquer que le titre de la chanson d'ACDC, *Hell's Bells* (1985), évoque obliquement les cloches du *Change ringing* et le tintement des cônes métalliques et des clés du *Jingle dance*, deux danses dérivées de pratiques spirituelles.

<sup>101</sup> Livingstone me mentionnait que les membres de la communauté gaie des années 1970 utilisaient le port de clés comme un code implicite et secret pour indiquer aux autres membres leurs désirs et leurs fétiches. (Christensen, 2018, récupéré le 3 avril 2018 de <http://www.libertypress.net/index.php/leather-life/694-signs-and-symbols>)

*soignée*) de pratiques et de présences, regroupées sous forme de danses médicinales destinées à une société contemporaine néolibérale en manque de calme, de grâce, d'incertitude (au sens du tremblement de Glissant) et de douceur. Pour la constitution des différentes danses, Livingstone et ses complices se sont livrés à un travail qui relevait parfois de l'ethnologie et de l'anthropologie (notamment pour *Crawling*, *Change ringing* ou *Jingling dance*). La plupart des *medecine dances* qui composent la performance relèvent de pratiques collectives préexistantes (activistes, anarchistes, queer ou spirituelles) qui ont été empruntées et parfois légèrement transformées. Elles ont ensuite été exposées au public sous forme de témoignages d'ethos du commun alternatifs. Il semble aussi que la performance ait été pensée comme un prolongement du processus de création, comme si à travers les différentes offrandes, Livingstone cherchait à recomposer le paysage du visible et le rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire. (*Op. cit.*) Cette manière de privilégier l'exposition des présences et l'exécution des pratiques en commun témoigne d'une grande cohérence entre le discours de l'artiste et la démarche qui en découle.

## CONCLUSION

Arrivés au terme de notre étude de cas sur l'éthopoïétique du commun dans le processus de création et la performance de *C., A. & T.*, rappelons les objectifs initiaux de notre recherche. Nous nous sommes interrogés sur la manière dont la création de Livingstone travaillait à la « reconfiguration visible, pensable et possible » (*Op. cit.*) des plans intimes et communs du monde humain, et ce, dans une perspective utopique, au sens « d'alternative critique, invention, exploration et projection des possibles. » (*Op. cit.*) Nous avons dégagé et interprété les manières alternatives d'être et de faire en commun mises en œuvre par la pratique étudiée, en accordant une place centrale au processus de création et au discours de l'artiste. Nous avons aussi fait dialoguer notre cadre théorique, les références de Livingstone et la pratique à l'étude, en soulignant que les artistes parvenaient à éprouver dans le champ du sensible certaines idées que des philosophes contemporains ont émises afin de redéfinir le commun et de réhabiliter l'utopi(que) au XXI<sup>e</sup> siècle, telles que : « l'être-avec » (Nancy) et la conception ontologique du commun, l'éthopoïétique (Bordeleau), les « micro-utopies pragmatiques » (Bourriaud), le « tremblement » (Glissant), la « chorégraphie ontologique des partenaires au sein des naturescultures » (Haraway) et le commun envisagé comme « co-activité » (Aristote et Dardot et Laval).

Nous avons ponctué le chemin de notre réflexion et de notre étude de la façon suivante : d'abord en circonscrivant le cadre théorique de notre recherche, à savoir les concepts de commun et d'utopi(que) et leur rapport avec les pratiques scéniques contemporaines, puis en nous intéressant à la démarche de Livingstone, au contexte de production de *C., A. & T.* ainsi qu'à l'équipe de collaborateurs invités. Ensuite, nous nous sommes attardées aux références qui ont influencé la réflexion de Livingstone en cours de conception et finalement, nous avons relevé les origines et le

sens profond des différentes pratiques qui ont été rassemblées, bricolées et offertes en témoignage sous forme de « médecine dances » au public pendant la performance.

Notre hypothèse de départ était la suivante : nous postulions que dans *C., A. & T.*, les espaces-autres, ou « utopies physiquement localisées », étaient élaborés afin de créer un *ethos* du commun prospectif. Nous suggérons qu'ainsi pensée et investie, la scène pouvait devenir ce lieu de lutte poétique, d'appropriation créative, de contestation, d'inversion, d'expérimentation et de détournement de manières d'être et de faire. Nous supposons également que cette tendance artistique à situer le concept de commun au centre des démarches de création constituait une réponse critique adressée à la logique concurrentielle et individualiste de nos sociétés de marché, à la précarisation du statut des artistes ainsi qu'aux contraintes de création rigides dérivant du régime de l'industrie culturelle.

Au chapitre II, nous avons démontré que même dans la manière d'aborder les modes de production durant le processus de création de *C., A. & T.*, Livingstone a cherché à contester, voire même inverser, certaines manières d'être et d'agir effectives dans les institutions artistiques. Approfondissant cette réflexion durant toute notre étude de cas, nous avons tenté de mettre en évidence que ces changements radicaux des conventions spectaculaires avaient fortement contribué à instaurer une culture du témoignage plutôt qu'une culture dite « spectatoriale ». Le public était ainsi convié à assister à la performance à titre de témoin : témoin de cette situation (archipélique), témoin du partage et de la co-activité de ces pratiques lentes, tendres, marginales et curatives qui ont contribué à créer une éthopoïétique du commun hors-norme.

Aux chapitres III et IV, nous avons étudié les différentes références (Adorno et Horkheimer, Glissant et Haraway) et les pratiques alternatives (artistiques, activistes, spirituelles, ancestrales, médicinales et *queer*) dont Livingstone et ses complices se

sont inspirés tout au long du processus, références et pratiques qui ont contribué à l'émergence d'une pratique de l'éthopoïétique du commun. En instaurant une approche dite « curatoriale » de la chorégraphie (au sens de *remède* ou de *cure*) et en proposant de travailler à l'élaboration d'offrandes différentes et à la mise en place d'une pratique du témoignage, Livingstone a réussi à créer dès le début du processus un *ethos* du commun entre performeurs qui a ensuite été partagé avec le public au moment de la présentation. Libérés de l'exigence de prouver leur virtuosité individuelle, les performeurs se sont concentrés sur l'exécution conjointe des différentes pratiques, leur lutte poétique commune prenant la forme de cette suite de danses-remèdes accomplies dans un esprit de compagnonnage et de douceur radicale. Dans *C., A. & T.*, c'est le principe de co-activité qui relie les singularités en présence. Tel que postulé en introduction, le commun à l'œuvre dans la performance est donc envisagé comme une « praxis instituant » partagée (Dardot et Laval) qui crée un rapport de circulation, d'ouverture et de proximité entre les êtres.

Si, à la lumière des entretiens semi-dirigés que j'ai effectués avec elle, il apparaît indéniable que Livingstone a occupé une position d'orchestratrice et d'idéatrice principale sur le projet du début du processus jusqu'à l'entrée en salle, il n'en demeure pas moins que la communauté éphémère qu'elle a rassemblée a largement contribué à l'élaboration de l'écosystème singulier que l'on retrouve dans la performance : que l'on pense à l'apport de Lacey et son intérêt pour les architectures sociales utopiques, à l'influence de Pétrin et ses œuvres plastiques, sa chorégraphie du *Jingle dance*, son intelligence géométrique de l'espace et la présence de ses chihuahuas ou encore au physique androgyne de Thompson et à sa transmission intercorporelle du *walking pattern*. Soulignons également les autres présences et pratiques évoquées ou convoquées : le dresseur de serpent, la communauté de *change ringing* en Nouvelle-Écosse qui a accueilli Livingstone, les *radical faeries* (et leur affinité avec les pratiques culinaires et écologiques alternatives, ainsi que leur

témoignage des corps entre-deux pendant le *malebreastfeeding*) et le *jingling dance* (hérité de la culture Ojibwe). Mises ensemble, ces présences et ces pratiques que Livingstone a invitées et/ou incorporées au projet manifestent une revendication de rupture par rapport à un ordre dominant existant (individualisme et compétitivité, hétérocentrisme, standardisation et homogénéisation des êtres et des œuvres, carcan et surenchère de l'industrie culturelle et du régime capitaliste artiste, « business of spectatorship », etc.), ainsi qu'une invention et une projection de possibles : en d'autres mots, une éthopoïétique du commun utopique, où la scène est envisagée comme une hétérotopie, un archipel éphémère.

Finalement, de notre étude de *C., A. & T.*, nous ne devons pas (et nous ne pouvons pas) chercher à dégager des principes d'action politiques réels susceptibles de refonder le commun, pas plus que la dimension utopique de l'éthopoïétique du commun ne doit être comprise ici comme un projet à atteindre ou un idéal figé. Durant la performance, notamment à travers la projection vidéo de Nemerofsky-Ramsay, Livingstone et ses complices nous le disent d'ailleurs : « This piece will not save us. » S'il est en effet manifeste que cette œuvre ne nous sauvera pas, une brèche n'en a pas moins été créée et l'effet de perspective découlant de l'épochè qu'elle suscite nous laisse avec l'idée que la lutte commune n'en demeure pas moins vitale. La performance travaille à faire « trembler » certaines conventions spectaculaires pétrifiées et en perte de sens, certaines logiques de domination atomisantes ainsi que certaines catégories de pensée « raidies sur-elles-mêmes » (*Op. cit.*). Bien conscients des limites et des paradoxes de leurs tentatives de déprise des dispositifs qui nous enserrent et qui nous tiennent captifs de systèmes défailants, Livingstone et ses complices travaillent conjointement à imaginer et à expérimenter autrement les rapports qu'entretiennent les êtres humains, la nature et les animaux, ainsi que la culture et l'administration culturelle, afin d'échapper à l'emprise de certaines normes hégémoniques évoquées plus tôt. Ce qui ressort de cette étude (et encourage par

ailleurs), c'est qu'il existe, au quotidien et en marge des grandes structures socio-politiques et institutionnelles, une multitude de manières d'être et de faire en commun alternatives, autant d'« arts de faire », de « ruses subtiles » et de « tactiques de résistance » imaginées et pratiquées par les êtres humains, comme le remarquait déjà Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* (1980). C'est peut-être là le plus puissant témoignage de *C., A. & T.* Un témoignage qui prend vie grâce à cet extraordinaire travail de recherche-crédation, de récupération, d'assemblage et de réappropriation de pratiques curatives préexistantes.

## ANNEXE A

### ENTRETIEN I AVEC LE BUREAU DE L'APA (LUTTE ET UTOPIE)

Andréane : Je me disais que le thème du commun chez vous revêt une dimension insurrectionnelle. Il ne fait pas fi du conflit. Il y aurait cette idée de lutte qui relie les gens.

Laurence et Simon : Le peuple est en lutte constante pour protéger le commun. Une des grandes luttes, pas juste au Bureau de l'APA, c'est de faire en sorte que le commun continue à exister et qu'on continue d'y penser.

Pour nous, la question du commun en création interroge l'idée de propriété individuelle et l'élargit à celle de la propriété collective. Un tel projet est souvent plus flou. On peut fixer des règles très claires, mais si tout est bien quadrillé, ce n'est peut-être pas un projet collectif. C'est un projet de groupe, bien segmenté entre individus. Avec l'idée du collectif, il y a une indétermination, parce que c'est à tout le monde et qu'on attend de voir où ça va nous mener. On voit vite le glissement : dès qu'il y a des conflits ou des problèmes dans ces projets-là, on est pointé du doigt : « Regarde, tes projets collectifs où ça mène. Ça te rend malade ».

Pourtant, ces conflits, ces projets qui t'occupent vraiment, c'est peut-être l'essentiel. On se dit : c'est ardu et ça ne va pas toujours donner ce que je veux, mais « faire ce que je veux », est-ce vraiment ce que je recherche ?

On est probablement un bon moteur dans les projets, mais quand on voit apparaître l'objet, on constate qu'on n'y serait jamais arrivé seuls. Il y a du flou, de la saleté qui apparaît dans la rencontre des gens et c'est cette idée-là du commun qui nous intéresse : la non-appartenance. [...]

A. : [...] Je me demandais : qu'est-ce que vous pensez de l'utopie ?

S. : Je ne suis pas trop utopiste.

L. : Utopie, dans le sens de « lieu idéal » ou dans le sens de « pas de lieu » ?

A. Les deux. Je me demandais si c'est une notion dont vous vous méfiez ou si c'était une inspiration dans vos projets, notamment *Les oiseaux mécaniques* (Espace Libre, 2013), où vous abordez la question d'élargir les possibles, de chercher à créer des brèches et à proposer des alternatives sensibles. J'ai l'impression que la pensée de l'utopie aujourd'hui n'est plus confinée dans la construction d'un monde autonome idéal. Elle ne peut plus être un système. Pas après ce qui s'est passé au XX<sup>e</sup> siècle. Ça ne peut plus être un modèle de vie à appliquer,

comme les utopies de Fourier ou toutes les utopies du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle. Si ce n'est plus applicable, qu'est-ce qui reste de cet élan utopique ? Est-ce que cet élan créateur est quelque chose qui vous habite ou que vous rejetez ? Quel est votre rapport face à ça ? Est-ce que c'est répulsif ou intrigué ou indifférent ?

L. C'est difficile ta question, parce que j'ai l'impression que le concept même d'utopie est un peu galvaudé !

A. C'est ça.

L. Pour moi, l'utopie, c'est un petit peu trop un projet. J'ai pas l'impression que le Bureau de l'APA en propose... ce qui me revient toujours, c'est la phrase d'Emma Goldman<sup>102</sup> : « Si je ne danse pas, ce n'est pas ma révolution. » Le but, ce n'est pas la révolution, c'est la danse. Je ne voudrais pas d'une révolution où je ne pourrais pas danser.

Dans *À nos amis* (Comité invisible, 2014), ils disent que le fait même de faire une révolution, c'est la révolution. Que la révolution n'est pas dans la finalité du soulèvement, mais dans le fait que le peuple se soulève. Peut-être que l'utopie pour moi, c'est trop quelque chose à atteindre, c'est trop fixe, trop figé. Moi j'ai plus le goût de marcher vers quelque chose. C'est bizarre de dire ça, je veux marcher vers quelque chose<sup>103</sup>...

S. Pendant les manifs faites à Montréal, au printemps 2012, je m'étais dit : « Ah ! Il faudrait tellement que chaque génération ait la chance de vivre ça ».

L. C'est ça.

S. Il faudrait que... ça devrait être imposé... on veut toujours l'étouffer, quand, dans le fond, c'est le meilleur moyen de sensibiliser les gens, de politiser le monde. Je me disais, là, il y a toute une *gang* de personnes qui vont vieillir avec ce souvenir, cette expérience collective. Le soulèvement est intéressant pour ce geste-là de se soulever ensemble. Plutôt que de vivre dans le monde d'après le soulèvement, en fait, je pense que j'aimerais mieux être de ceux qui vont se soulever vers un autre monde encore. Il y a un mouvement qui est...

L. Qui est perpétuel.

A. C'est l'importance du processus. Pas du point d'arrivée.

L. Oui.

S. Après c'est aussi l'idée de s'appropriier les choses. On ne veut pas d'un monde qu'on ne peut pas s'approprier. Comme on dit dans *Les oiseaux mécaniques* : « On ne peut connaître les choses que dans la mesure où on les modifie. Début du deuxième mouvement ». J'aime bien cette phrase-

---

<sup>102</sup>(1869-1940) Militante, conférencière et auteure féministe d'origine russe, qui a marqué la pensée anarchiste en Amérique du Nord et en Europe au début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>103</sup> Laurence Brunelle-Côté est atteinte d'une maladie dégénérative et est en chaise roulante.

là, de dire : « Il faut que tu modifies tout le temps le monde pour l'appréhender. »

A. C'est ça, je pense que l'utopie comme elle était, comme un système figé, ce n'est pas très intéressant aujourd'hui, mais que l'utopie comme élan, comme inatteignable certes, mais comme force qui nous anime et comme processus, comme chemin, il me semble que cela est plus en phase avec notre époque.

L. En même temps, pour moi dans l'utopique et l'élan vers, il y a quelque chose qui va avec l'espoir et j'ai un peu de mal avec le concept d'espoir. C'est ça, « utopie » pour moi, ça fait un peu « guilleret ». Tu vois ce que je veux dire ?

A. Oui.

L. Je suis plus « No future ».

A. Mais si... Je réfléchis... Justement, je pense qu'il y a peut-être une dissociation à faire avec le côté guilleret, figé... Roland Barthes parlait de la complémentarité de l'utopie et du politique. Il décrit l'utopie comme le champ du désir qui ferait irruption dans le champ du besoin, qui est celui de la politique... mais oui, c'est intéressant de vous écouter. Je sens que ça va changer la perspective de mes recherches un peu, en tout cas par rapport à la notion d'utopie.

L. Peut-être qu'on est prisonniers de l'image des « bulles et des petits oiseaux »...

A. Oui, je pense qu'en fait c'est plus l'utopique que l'utopie qui m'intéresse. Comme un chemin, mais peut-être que c'est... comme le dit Ricoeur, dans *L'idéologie et l'utopie*, que l'utopie est le remède à ce qu'il y a de malade dans les idéologies, et que les deux sont complémentaires, mais en même temps, vous n'êtes pas trop dans l'idéologie non plus.

S. Non, pas vraiment.

A. Non, c'est ce que je pensais. Vraie dernière question : on n'a pas vraiment parlé de la charge politique dans votre travail. Au début des *Oiseaux mécaniques*, vous dites : « Notre lutte aura ça comme point de départ. »<sup>104</sup> Sans chercher à dire, « c'est ça la lutte », à quoi renvoyez-vous quand vous pensez à l'idée de lutte ?

S. et L. Ça revient à l'idée qu'il y en a une, une lutte, et que l'important ce n'est pas ce qu'on cherche à battre. L'important c'est qu'on est en lutte. (Roy, entretien du 19 février 2016)

---

<sup>104</sup> Dans *Les oiseaux mécaniques*, il y a une réflexion critique sur le pouvoir, le conformisme social et la violence de celui-ci. Le conformisme comme outil du pouvoir dominant (capitaliste ou autre) et même de l'art, pour contrôler les masses.

## ANNEXE B

### ENTRETIEN II AVEC LE BUREAU DE L'APA (LE COMMUN)

A. Comment constituez-vous un imaginaire commun ?

L. et S. Honnêtement, il n'est pas vraiment constitué. On va vers les gens qui nous parlent esthétiquement, mais il n'y a pas d'imaginaire commun. C'est peut-être là que réside le commun justement, dans cet entrelacs d'intersubjectivités. En discutant avec les gens de l'équipe quand on reprend un spectacle, on s'aperçoit qu'on interprète le sens de l'œuvre différemment. C'est pareil pour le public.

[...] Il y a là une définition du commun qui nous interpelle. On discutait avec une amie de la tension entre le collectif et les libertés individuelles, à savoir comment et à quel moment la question des libertés individuelles devient une question commune. Pour nous, il est fondamental de laisser la place à la subjectivité et aux libertés individuelles au sein du collectif.

C'est comme la question des qualités émergentes d'Edgar Morin, qui dit que dans les systèmes complexes, les éléments acquièrent des qualités quand ils sont ensemble. On a vécu cela en collectif : tout d'un coup, tout le monde sait faire de la mise en scène et y participe. Ensuite, si tu sors du groupe, peu de personnes savent le faire ou continuent en ce sens. En collectif, il y a une synergie qui fait que tous acquièrent cette compétence. Par ailleurs, sentir qu'il y a peut-être plus de liberté à être en groupe, contrairement à ce qu'on pourrait en dire est fascinant. On a tendance à penser que seul, tout le champ des possibilités s'ouvre, alors que l'autre est un obstacle. On peut le voir différemment.

A. Cela décuplerait au lieu de limiter ?

L. et S. Cela peut sembler naïf, mais c'est possible. Cette extase peut être très grande, il faut en faire l'expérience. (*Op. cit.*, p.95)

## ANNEXE C

### TÉMOIGNAGE DU *RADICAL FAERIE* JOEY CAIN

We are a network of faggot farmers, workers, artists, drag queens, political activists, witches, magicians, rural and urban dwellers who see gays and lesbians as a distinct and separate people, with our own culture, ways of being/becoming, and spirituality. We believe that, as a people, we have unique and necessary contributions to make, ones that we must make to help regain the lost balance of the larger human community here on the planet. [...]

While we have no dogma, there are common visions which we share and celebrate [...]: a belief in the sacredness of nature and the earth; honoring the interconnectedness of spirit, sex, politic and culture; an understanding that each one of us has our own path (or paths) [...] and that, by uniting with each other in circles, gatherings and sanctuaries, we can increase the joy of weeding and tending our gardens together; a commitment to the process of group consensus; and a belief that we are each other. As Faeries, we share a view of the world in which the dualities of either/or, minority/majority thinking are dissolved in the experience of "both/and," "I am you" ways of thinking and being.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> « Nous sommes un réseau de fermiers gai.es, de travailleur.es, d'artistes, de drag queen, d'activistes politiques, de sorcières, de magicien.es, habitant.es ruraux et urbains qui perçoivent les gais et les lesbiennes comme des gens distincts et isolés, avec notre propre culture, nos propres manières d'être/de devenir, et notre propre spiritualité. Nous croyons que, en tant que population, nous avons des contributions uniques et nécessaires à apporter, contributions que nous devons apporter pour aider à rétablir l'équilibre perdu de la grande communauté humaine de la planète. [...] Même si nous n'avons aucun dogme, nous partageons des visions communes que nous partageons et célébrons [...]: la croyance dans le caractère sacré de la nature et de la terre ; honorer l'interconnexion de l'esprit, du sexe, du politique et de la culture ; une compréhension du fait que chacun de nous suit son propre chemin [...], et que, en se réunissant à l'occasion des cercles, rassemblements et sanctuaires, nous pouvons accroître la joie de désherber et cultiver nos jardins ensemble ; un engagement envers le processus de consensus de groupe ; et la croyance que nous sommes l'un et l'autre. En tant que Fées, nous partageons une vision du monde au sein de laquelle les pensées dualistes telles que l'un-l'autre/ou, minorité/majorité sont dissoutes au sein de l'expérience de manières de penser et d'être telles que "deux/et " et "Je suis toi". » (*Je traduis*) (Cain, 21 février 1998, récupéré le 31 août 2016 à 13h35 de <http://eniac.yak.net/shaggy/faerieinf.html>)

## ANNEXE D

### CHRISTIAN RIZZO : *D'APRÈS UNE HISTOIRE VRAIE*

En 2004, à Istanbul. À quelques minutes de la fin d'un spectacle auquel j'assiste, surgit comme de nulle part une bande d'hommes qui exécute une danse folklorique très courte et disparaît aussitôt. Une émotion profonde, presque archaïque, m'envahit.

Était-ce leur danse ou le vide laissé par leur disparition qui m'a bouleversé ? Bien que floue, cette sensation est restée depuis ancrée en moi. Le point de départ de ce nouveau projet est la réminiscence ou plutôt la recherche de ce que ce souvenir a déposé en moi. [...] J'imagine une danse prenant appui sur des souvenirs de pratiques folkloriques [...] permettant à chacun de tenir grâce à la présence de l'autre, à son contact immédiat. L'observation factuelle et décontextualisée des mouvements et systèmes de composition souvent communs entre plusieurs danses (plus particulièrement masculines et méditerranéennes) m'offre le terrain idéal pour questionner à nouveau les notions de communauté.

Comment faire groupe à un moment donné ? Être ensemble, pour une forme n'appartenant à aucun territoire ou groupe déterminé [...] (Rizzo, juin 2013, [en ligne])

## APPENDICE A

### CRÉDITS DE *CULTURE, ADMINISTRATION & TREMBLING* (FTA 2014)

Créé et performé par : Jennifer Lacey, Antonija Livingstone, Dominique Pétrin et Stephen Thompson

Conçu et produit par : Antonija Livingstone

Avec la contribution de Paul Chambers, Claudia Fancello, Dana Michel et invités

Installation visuelle : Dominique Pétrin

Lumières : Thierry Cabrera, Jennifer Lacey et Antonija Livingstone

Son : Brendan Dougherty, Jennifer Lacey et Antonija Livingstone

Coproduction de : Festival TransAmérique, Les Escales Improbables, Studio 303 avec le soutien du Centre chorégraphique de Montpellier Languedoc-Roussillon, Farbik Potsdam, Impulstanz Vienna, Osprey Arts Center Creative Residency et Agora de la danse

Présenté en collaboration avec l'Agora de la danse

Première mondiale au Festival TransAmériques, le 27 mai 2014

## BIBLIOGRAPHIE

### ANALYSE DES ARTS VIVANTS

- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée : essai*. Actes Sud, Arles.
- Doyon, R. et Freixe, G. (dir.) (2014). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. L'entretemps, Montpellier.
- Jacquot, J. (dir.). (1985) [1970]. *Les voies de la création théâtrales I*. Éditions du CNRS, Paris.
- Lepecki, A. (2014). Quatre notes sur le fait d'assister à un spectacle à l'ère de la désexpérience. Dans *Le temps que nous partageons* (p.15-21). Bruxelles, Fonds Mercator Kunstenfestivaldesarts.
- Lupien, J. (2004). L'intelligibilité du monde par l'art. Dans *Espaces perçus, territoires imagés*. (p. 15-35). Paris : Éditions L'Harmattan.
- Neveux, O. (2007). *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*. Paris : Éditions La découverte.
- Pavis, P. (1994). *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan.
- Schechner, R. (2003) [1988]. *Performance Theory*. Édition révisée de *Essays on Performance Theory*. New York : Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Performed Imaginaries*. New York : Routledge.
- Stein, G. (1985) [1935]. *Lectures in America* (p.104-122). Boston : Beacon Press. Récupéré de [http://www.radiofreestein.com/wpcontent/uploads/2014/01/AF\\_Loose-Coordinations\\_Science-in-Context-2012.pdf](http://www.radiofreestein.com/wpcontent/uploads/2014/01/AF_Loose-Coordinations_Science-in-Context-2012.pdf)
- Tackels, B. (2015). *Les écritures de plateau. État des lieux*. Solitaires intempestifs, Besançon.

### ARTISTES ET PRATIQUES DU CORPUS

- Bureau de l'APA. Le bureau de l'APA. Récupéré le 10 septembre 2015 de <http://www.bureaudelapa.com/>

- Courtiel, A. (2014, 31 janvier). Rencontre avec Antonija Livingstone. Une machine d'amour. *Inferno magazine*. Récupéré le 15 juin 2014 de <http://inferno-magazine.com/2014/01/31/rencontre-avec-antonija-livingstone-%CA%BAune-machine-damour%CA%BA/>
- Gabriels, J. (2012). Interview : Antonija Livingstone. *Movement Research Performance Journal*, (40), p.12
- Livingstone, A. (2018). « Antonija Livingstone ». *Actoral Festival international des arts et des écritures scéniques*. Récupéré le 4 avril 2018 de <http://www.actoral.org/artistes/livingstone>
- \_\_\_\_\_. (2018) « Biography Antonija Livingstone ». & *Trembling/Antonija Livingstone*. Récupéré le 10 août 2018 de <https://www.antonijalivingstone.com/press/>
- Maurisse, F. (14 juillet 2017). « & Trembling. Method for an applied polyphony, Antonija Livingstone ». *Ma culture*. Récupéré le 10 août 2018 de <http://www.maculture.fr/danse/extension-sauvage-livingstone/>
- \_\_\_\_\_. (12 août 2017). « Antonija Livingstone. Décoloniser la danse ». *Ma culture*. Récupéré le 10 août 2018 de <http://www.maculture.fr/entretiens/antonija-livingstone/>
- May, L. M. (4 juin 2014). « Creaturely Empathy: Intimacy, Sensation & Duration ». *The dance current*. Récupéré le 10 août 2018 de <http://www.thedancecurrent.com/review/creaturely-empathy-intimacy-sensation-duration>
- Michaudet, N. (juin 2016). « *Études hérétiques 1-7*, entretien avec Nadia Lauro et Antonija Livingstone ». [Dossier de presse]. *Festival d'automne à Paris 2016*, 45<sup>e</sup> édition. Récupéré le 10 août 2018 de [https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP\\_Antonija\\_Livingstone-Nadia\\_Lauro\\_5.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP_Antonija_Livingstone-Nadia_Lauro_5.pdf)
- Rizzo, C. (juin 2013). « D'après une histoire vraie ». *L'association fragile/ Christian Rizzo*. Récupéré le 15 juin 2014 de <http://www.lassociationfragile.com/christianrizzo/choregraphe/spectacles/histoire.pdf>
- \_\_\_\_\_. (juin 2013). « Un artiste, un projet ». *L'association fragile/ Christian Rizzo*. Récupéré le 15 juin 2014 de <http://www.lassociationfragile.com/christianrizzo/choregraphe/data/pdf/un-artiste-un-projet.pdf>

- \_\_\_\_\_. (2015). *D'après une histoire vraie*. [Captation vidéo du spectacle]. Récupéré le 20 octobre 2015 de <http://concert.arte.tv/fr/dapres-une-histoire-vraie-de-christian-rizzo-audiodescription>
- Rodrigues, T.( s.d.). *Mundo Perfeito*. [En ligne] Récupéré le 17 juillet 2015 de <http://www.mundoperfeito.pt/version-fran%C3%A7aise.php>
- \_\_\_\_\_. (2015) *By Heart*. [Captation vidéo du spectacle] Récupéré le 19 octobre 2015 de <https://vimeo.com/128813308>
- Roy, A. (2015). Le commun, une utopie ? *Jeu*, (157), p. 20-25.
- \_\_\_\_\_. (2016a). Pratiques recyclées, collectif bricolé. Entretien avec L. Brunelle-Côté et S. Drouin du Bureau de l'APA. *Aparté arts vivants*, (4), p.88-95.
- \_\_\_\_\_. (2016b). Penser et danser « entre ». Entretien avec A. Livingstone. *Jeu*, (160), p. 20-25.
- Siegel, M. (2005). « Cat Calender ». Récupéré le 10 août 2018 de <http://www.make-up-productions.net/media/materials/Cat%20Calendar%20-%20Marc%20Siegel.pdf>
- Wren, J. et Peter De Buysser. (2010). *Une anthologie de l'optimisme*. Récupéré le 27 novembre 2017 de <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Une-Anthologie-de-l-Optimisme/>
- (s.a.) (2009). Culture et Administration. Une commande à Antonija Livingstone. *Sujets à vif, Programme A. Festival Avignon*. Récupéré de <http://www.festivalavignon.com/fr/spectacles/2009/sujets-a-vif-prog-a>
- (s.a.). (2008). Les assistantes. Dans *Paris Art*. Récupéré le 25 mars 2016 de <http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/les-assistantes/lacey-jennifer/9055.html>
- (s.a.) (2014). « Culture, Admnisitation & Trembling. Antonija Livingstone ». *Festival TransAmériques*. Récupéré le 10 août 2018 de <http://fta.ca/en/archive/culture-administration-trembling/>
- (s.a.). (octobre 2016). « 8<sup>e</sup> biennale d'art performatif de Rouyn Noranda. Antonija Livingstone. Culture, Administration & Trembling à l'Écart. » Récupéré le 10 août 2018 de <http://www.lecart.org/8biennale/artistes.php?page=1>

## ART ET UTOPIE

Astier, A., Lenne, L. et al. (dir.). (2010). Utopies de la scène, scènes de l'utopie. *Agôn, revue des arts de la scène*. (3). Récupéré le 20 octobre 2014 de <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1214>

Bernard, M. (1999). Des utopies à l'utopique ou quelques réflexions désabusées sur l'art du temps. Dans Godard, Hubert et al. *Danse et Utopie*. (p. 15-25). Paris : Éditions L'Harmattan.

Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.

De Botton, A. et J. Armstrong. (2013). *Art as Therapy*. Phaidon.

\_\_\_\_\_. (2014). *Art is Therapy*. Amsterdam : Rijksmuseum

Colloque de Tampere. (2012). *Utopie et pensée critique dans le processus de création*. Besançon : Les solitaires intempestifs.

Darge, F. (28 juillet 2015). Avignon 2015, la quadrature de Py. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/446124/theatre-avignon-2015-la-quadrature-de-py>

Dolan, J. (2001). Performance, Utopia and the Utopian Performative. *Theater Performance Journal*, 53, 455-479. Récupéré le 30 septembre 2014 de <http://www.jstor.org/stable/25068953>

\_\_\_\_\_. (2005). *Utopia in Performance : Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor : University of Michigan Press.

Keimeid, O. (2016). L'utopie au pouvoir. *Le Devoir*. Récupéré le 3 septembre 2016 de <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/479074/l-utopie-au-pouvoir>

Les Nouveaux Commanditaires. (2013). *Faire art comme on fait société*. Paris : Fondation de France et Les presses du réel.

Nesbit, M., H. U. Obrist et R. Tiravanija. (2003). What is a Station ? *E-flux*. Récupéré le 10 octobre 2014 de <http://www.eflux.com/projects/utopia/about.html>

Pope L., W. (2008). *Failure : Experiments in Aesthetics and Social Practices*. Los Angeles : Journal of Aesthetic Protest Press. Cité dans Le Feuvre. L. (2010).

Experiment and Progress. [Chapitre de livre]. *Failure* (p.218-219). London : Whitechapel Gallery and MIT Press.

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique éditions.

## COMMUNAUTÉ

Aristote (1993). *Les Politiques*. Paris : GF-Flammarion.

Agamben, G. (1990). *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris : Seuil.

Barthes, R. (2002) [1977]. *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Paris : Seuil/IMEC.

Benveniste, E. (1969). *Vocabulaire des institutions indo-européennes, vol. 1*. Paris : Minuit.

Blanchot, M. (1984). *La communauté inavouable*. Paris : Éditions de Minuit.

Bordeleau, É. (2004). *Que taire ? Ex-expression de soi et éthopoïétique*, Université du Québec à Rimouski. Récupéré de [http://semaphore.uqar.ca/296/1/Erik\\_Bordeleau\\_juin2004.pdf](http://semaphore.uqar.ca/296/1/Erik_Bordeleau_juin2004.pdf)

\_\_\_\_\_. (2012). *Foucault anonymat*. Montréal : Le Quartannier.

\_\_\_\_\_. (2014). *Comment sauver le commun du communisme ?* Montréal : Le Quartannier.

Cohen, A. P. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. Londres : Routledge Edition.

Esposito, R. (2000). *Communitas. Origine et destin de la communauté*. Trad. de l'italien par Le Lirzin, N. Paris : PUF.

Joubert, J.-L. (2005). *L'archipel Glissant*. Thèse, Université Paris XIII. Récupéré le 17 août 2016 de <http://www.edouardglissant.fr/joubert.pdf>

Nancy, J.-L. (2011). *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois.

\_\_\_\_\_. (2013) [1996]. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée.

\_\_\_\_\_. (2014). *La Communauté désavouée*. Paris : Galilée.

Schnapper, D. (2003). *La Communauté des citoyens*. Paris : Gallimard.

Sereni, P. (2014). Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun. Essai sur la révolution au XXI<sup>e</sup> siècle. Lectures* [en ligne]. Récupéré le 25 octobre 2015 de <http://lectures.revues.org/14410>

Stiegler, B. et I. Rogoff. (2010). Transindividuation. *E-flux*, 14(3). Récupéré le 25 août 2016 de <http://www.e-flux.com/journal/transindividuation/>

Tönnies, F. (1977) [1922]. *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*. Trad. de J. Leif. Paris : Retz-Centres d'études et de promotion de la lecture.

#### DANSE

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

Charmatz, B. et I. Launay. (2002). *Entretien à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse et Les presses du réel.

Irine, A. (s.d.). La tradition en questions. *Danser*. Cité dans *D'après une histoire vraie. Des folklores imaginaires*. Cahier pédagogique, Manège de Reims. Récupéré le 1<sup>er</sup> septembre 2016 de <http://manualzz.com/doc/5054880/d-après-une-histoire-vraie>

Loupe, L. (2004) [1997]. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : éditions Contredanse.

\_\_\_\_\_. (2007). *Poétique de la danse contemporaine, la suite*. Bruxelles : éditions Contredanse.

#### DICTIONNAIRES

Bailly, A. [1895](2000). *Grand Bailly. Dictionnaire grec-français*. Paris : Hachette.

Robert, P., Chantreau-Razumiev, S., Rey, A., Laporte, L. et Morvan, D. (2006). Dans *Le Petit Robert de la langue française 2006*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

#### ETHNOGRAPHIE

Van Zanten, A. (01 mars 2013). Les 100 mots de la sociologie : Ethnographie. Dans *Sociologie*. Récupéré le 27 février 2018 de <http://journals.openedition.org/sociologie/1767>

### APPROCHE COMPRÉHENSIVE

Mucchielli, A. (2002). *L'identité*. Paris : Presses universitaires de France.

### ONTOLOGIE

Heidegger, M. (1986) [1927]. *Être et temps*. Trad. française de François Veizin. Paris : Gallimard.

### PHÉNOMÉNOLOGIE

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

### RÉFÉRENCES LIÉES AUX PRATIQUES PRÉSENTÉES DANS C., A. & T.

Adler, L. (2007). Entrevue avec Édouard Glissant sur le tremblement. France O. Récupéré le 17 août de <https://www.youtube.com/watch?v=Bd1ZKEzpPuw>

Asclepeion (20 mars 2018, 9h25). Dans *Wikipedia The Free Encyclopedia*. Récupéré le 20 mars 2018 à 9h25 de <https://en.wikipedia.org/wiki/Asclepeion>

Browner, T. (2002). *Heartbeat of the People : Music and Dance of the Northern Pow Wow*. University of Illinois. ; ICTMN staff. « Origins of women's jingle dress dancing », in *Indian Country Today Media Network*. Récupéré le 1<sup>er</sup> septembre 2016 de <http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2011/01/28/origins-womens-jingle-dress-dancing-13653>

Cain, J. (21 février 1998). Who are the radical faeries ? Récupéré le 31 août 2016 à 13h35 de <http://eniac.yak.net/shaggy/faerieinf.html>

Christensen, N. (2018). *Leather Life : Signs and Symbols* (2018). Dans *Liberty Press Kansas*. Récupéré le 3 avril 2018 de <http://www.libertypress.net/index.php/leather-life/694-signs-and-symbols>

Gallagher, E. V. et W. M. Ashcraft. (2006). *Introduction to New and Alternative Religions in America*. Greenwood Publishing Group, p. 260. Cité dans *Radical Faeries* (20 mars 2016, 14h57). Dans *Wikipedia The Free Encyclopedia*. Récupéré le 20 mars 2016 à 14h57 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Radical\\_Faeries](https://en.wikipedia.org/wiki/Radical_Faeries)

Haraway, D. Trad. de l'anglais par J. Hansen. (2010)[2003]. *Manifeste des espèces de compagnie. Chiens, humains et autres partenaires*. Éditions de l'éclat.

Hurtado, A. L. (2008). *Reflections on American Indian History*. University of Oklahoma Press.

Kummer, C. (2002). *Les Plaisirs du slow food : Tradition du goût, goût de la tradition*. Paris : Seuil.

Morgensen, S. (2009). « Back and Forth to the Land: Negotiating Rural and Urban Sexuality Among the Radical Faeries. » Dans Ellen Lewin and William L. Leap eds. *Out in Public: Reinventing Lesbian / Gay Anthropology in a Globalizing World: Readings in Engaged Anthropology*. John Wiley and Sons. Cité dans Radical Faeries (20 mars 2016, 14h46). Dans Wikipedia the Free Encyclopedia. Récupéré le 20 mars 2016 à 14h46 de [https://en.wikipedia.org/wiki/Radical\\_Faeries](https://en.wikipedia.org/wiki/Radical_Faeries)

Pétrin, D. (s.d.). Culture & Administration & Trembling. Récupéré de <http://dominiquenetrim.com/Culture-administration-trembling>

Scanion, S. (2010). Understanding Method Diagrams. Dans Ringbell, *Index to Blue Line Method Diagrams*. Récupéré le 15 mars 2016 de <http://www.ringbell.co.uk/methods/img/umd5.gif>

(s.a). (s.d.). Slow Food Montréal. Récupéré de <http://www.slowfoodmontreal.com/a-propos/>

Christensen, N. (2018). Leather Life : Signs and Symbols. Dans *Liberty Press Kansas*. Récupéré le 3 avril 2018 de <http://www.libertypress.net/index.php/leather-life/694-signs-and-symbols>

## SPECTATEUR

Mervant-Roux, M.-M. (1998). *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : Éditions du CNRS.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.

Reynolds, D. et Matthew R. (2012). *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural practices*. Chicago : Intellect et The University of Chicago Press.

## SOCIOCRITIQUE

- Adorno, T. W. et M. Horkheimer. (1974) [1947]. *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*. Trad. française d'Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (2012) [1947]. *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*. Trad. française d'Éliane Kaufholz. Paris : Allia.
- Benjamin, W. (2000). Sur quelques thèmes baudelairiens. Dans *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
- Dardot, P. et C. Laval. (2014). *Commun, Essai sur la révolution au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions La Découverte.
- Sloterdijk, P. (2000) [1989]. *La mobilisation infinie : vers une critique de la cinétique politique*. Trad. par H. Hildenbrand. Paris : Christian Bourgois.
- Weber, M. (1963). *Le savant et le politique*. Paris : Union générale d'éditions.

## UTOPIE

- Abensour, M. (2009). *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. Paris : Sens & Tonka.
- Balibar, E. (1997, 24 octobre). Après l'utopie, l'imagination ? *Le Monde*. Récupéré de <http://z-u-m.net/agora/wp-content/uploads/2008/02/balibar-utopie.pdf>
- Cossette-Trudel, M.-A. (15 décembre 2010). La temporalité de l'utopie : entre création et réaction. *Temporalités. Utopies et uchronies*. (12). Récupéré le 5 septembre 2014 de <http://temporalites.revues.org/1346>
- Foucault, M. (octobre 1984) [1967]. Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*. (5). (p. 46 à 49). Cité dans *Of Other Spaces, Heterotopia. Foucault info*. Récupéré le 13 juin 2014 de <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>
- \_\_\_\_\_. (2009) [1967]. *Le corps utopique - Les hétérotopies*. Présenté par Daniel Defert. Paris : Éditions Lignes.
- Glissant, É. (1990). *La Poétique de la Relation : Poétique III*. Paris : Éditions Gallimard.

- \_\_\_\_\_. (1997). *Traité du Tout-Monde : Poétique IV*. Paris : Éditions Gallimard.
- More, T. (1997) [1516]. *L'Utopie*. Préface de Claude Mazauric. Trad. de l'anglais par Victor Stouvenel. Paris : Librio Texte intégral.
- Ricoeur, P. (2005). *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Seuil.