

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PERFORMANCE RITUELLE EN ART ACTUEL : DE L'IMMERSION *IN SITU*
À LA MISE EN ŒUVRE DE L'ACTE PERFORMATIF

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

MARIE-LOU BURGER DITE CAMILLE RENARHD

MAI 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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

J'ai été prévenue : *une thèse est une traversée en solitaire*. Et c'est sans doute pour contrecarrer ce mauvais sort que cette recherche n'a cessé d'être en relation *avec...*

Il se pourrait qu'en faisant le tour des personnes et êtres à remercier, j'en oublie au passage. Je sais qu'elles/ils sauront lire ma gratitude entre les lignes.

Merci à mes deux directrices, Marie-Christine Lesage et Lin Snelling, qui ont su chacune m'accompagner avec brio et m'aider à garder le cap entre l'Est et l'Ouest. Merci pour votre immense générosité, votre intelligence qui m'a éclairée et votre intégrité à chaque étape du parcours. Je n'aurais pu rêver meilleur duo.

Gracias, tlazohcāmati Abuela Malinalli y Abuela Itzpapalotl por la confianza y la generosidad y, sobre todo, por enseñarme a reconocer que lo más importante es la intención detrás de las palabras.

Tlazohcāmati a todas las danzantes de la Luna : Abuela Delia, Valou, María, Salud, la banda de Durango, Sol, Rosa, Claudia, Patty, Muriel, Patchane, ustedes bailan entre las líneas de esta tesis. Si se puede, tlahui ! Ōmeteōtl !

Thank you to all the people who welcomed me in Edmonton, thank you Diane Conrad for opening the doors of the Arts Based Research Studio, thank you Piet Defraeye and all the amazing administrative team of the Drama Department at the University of Alberta, Melanie Dreyer-Lude, Julie Brown, Liz Ludwig, Connie Golden, Helen Baggaley, for having defeated the administrative dragons so that I could come back every year and work in the best possible conditions, thank you Selena Couture for your

availability and all your precious advices, shukran Donia Mounsef for inviting me to audit your class and to speak at CATR, thank you Josh Clendeni, Joelle Préfontaine, Lebogang Disele, Zhuohao Li, Svitlana Panenko, Ravinder Johal, Duhbe Boloix, Sonja Myllymäki, Gerry Morita, Roxanne Gabet for sharing this crazy journey and guiding me through new territories, thank you Ryan Stanfield for mapping the possibilities between art and biology, thank you Thea Patterson and Jeremy Gordaneer for the heart movements in between two scholarship applications, thank you Nicole Schafenhacker for trusting me as you crossed from reality to fiction, thank you Theresa Dextrase for your presence and your immense generosity at each stage of this journey.

Thank you Tyson Frencheater, for teaching me that silence is often the most powerful answer.

Merci à l'équipe de Standing Rock : Kihyew Eskwew, Garnet Borch, Martin Borch, Clydette Boyer, Rochelle Badt et à tou.te.s celles/ceux qui protègent. Thank you to all the water protectors, pilamayaya! Wni Wiconi !

Merci à l'équipe de L'Expédition et de Simone – Camp d'entraînement artistique, spécialement à Anne-Laure Lemaire, à qui je dois ma première rencontre avec Les Dragons de Tim Ingold.

Merci Albertine Goetz, Nicole Aimé et Catherine Casteras de m'avoir accueillie dans vos souvenirs d'enfance et de m'avoir aidé à retrouver les gestes de lavandières.

Köszönöm Csenge Kolozsvári, gracias Diego Gill, de m'avoir invitée dans les rhizomes des schizosomatiques workshops au Senselab.

Merci à toute l'équipe de BaM et du *festival de Performance Court Circuit*, Virgini Frisson, Maria Landgraf, Rodolphe Cintorino, Mélanie Collici, Vic Lunik, pour l'extraordinaire accueil à Chambéry.

Gracias David Gutiérrez Castañeda por invitarme a Morelia a la UNAM y compartir tu trabajo con tanto ánimo. Yes, we will continue to care and create. Gracias a todo el equipo de la Casa Zalce por su bienvenida ! Especialmente a Malba Carrera Vega y Andrea Silva Cadena. Gracias Neferti Ortiz y Adriana Salazar Velez por compartir la visión de la mujer que llueve.

Gracias a l@s danzantes de la compañía de danza contemporánea La Serpiente, Abdiel Villaseñor, Franck Esqueda, Laura Martínez Ayala, Marjolaine Paravano, Liliana Rosales Merlos : somos un mismo círculo !

Gracias Salud Padilla Saucedo por abrir la puerta del lago Zirahuén y gracias Esteban Romero por descubrir el otro lado del tiempo conmigo.

Aux artistes merveilleuses qui ont accompagné mes traversées-transes, merci! Merci Jenny Abouav pour toutes les aventures artistiques partagées depuis 2015 [*La distancia NOS aproxima*], merci Charley Case pour ta folie généreuse, merci Catherine Bailly pour l'oxygénation de tout ce qui émerge, merci Louise Campbell d'avoir cherché avec moi le son des gestes des lavandières, merci Céline Laloire pour ton regard en profondeur, merci Kim-Sanh Châu d'avoir merveilleusement accompagné les 20 heures de *Nada más que decir _O desire _Plus rien à dire*.

Michael Reinhart, who makes the invisible visible, I will never thank you enough for your generosity and all the beautiful images you took.

Merci à toutes les personnes qui ont partagé l'aventure des *Embodied talk*, particulièrement à Sarah Dell'Ava, Soleil Launière, Csenge Kolozsvári, Sylvie

Tourangeau, Catherine Cédilot, Shandi Bouscatier, Lebogang Disele, Ryan Stanfield, Su-Feh Lee, Ingrid Verduyckt, Jean Caron et Johanna Bienaise.

Merci à toutes les personnes qui ont sauté dans les *Keep Performing*, particulièrement aux élèves de l'École Boule qui sont venus affronter le froid de Tiohtiá:ke et à Dominic Robert qui continue à me soutenir dans chacune de mes nouvelles aventures depuis presque vingt ans. Merci à Joanne Clavel d'être venue jusqu'à Malhaussette pour *Keep performer* avec les arbres et la rivière.

Merci aux élèves de *Kiuna* de m'avoir laissée m'asseoir parmi eux en territoire Abénakis. Et merci aux personnes qui rêvent et enseignent dans cette école afin que les territoires ancestraux puissent à nouveau murmurer leur sagesse à celles et ceux qui savent écouter.

Merci aux étudiantes du séminaire *Expérience In Situ et Création*, Anne-Marie St-Louis, Christine Brault, Marie-Annick Beliveau, Margarita Romero, Shahineze Chebira et Fanny Audibert Flores, de m'avoir inspirée à enseigner et incarner ce que cette recherche m'a fait découvrir.

À mes ami.e.s, merci! *Gracias Tania Solomonoff por ver el potencial de mis dibujos y por todas nuestras conversaciones interminables*, merci Mona Gregory de me rappeler que la magie existe, merci Catherine Cédilot pour les rires et les larmes et tous nos élans [d'Amérique] partagés, merci Shandi Bouscatier pour nos kilomètres de conversation téléphonique [j'espère que tu sais que ce doctorat est aussi un peu à toi], merci Marc Leclair d'avoir mis en image mes visions, merci Soledad Kalza pour les lignes lancées pour résister à la bêtise du monde, merci Céline Pereira de m'avoir mise sur la piste de Suely, *obrigado Ernesto Filho por compartilhar a beleza entre a vida e a morte*, merci Christine Bellerose pour tes relectures toute en finesse et pour nos conversations endiablées, *gracias Walberto por la fuerza de tu amor hermano del Sol*,

choukran_merci Thilelli Chouikrat et *shukran_merci* Nayla Naoufal pour vos encouragements dans ces derniers mètres partagés.

Aychek Islem Ben Fraj de m'avoir appris que quoiqu'il arrive « tout va très bien » !

Merci Jeanne Burger pour ta patience infinie, ton écoute et ton humour – tu connais chaque millimètre de ce processus et il n'aurait pas été possible sans toi.

Merci Roselyne Burger d'avoir été présente à distance, d'être venu tremper tes pieds dans mon sang et d'être toujours partante pour traverser les frontières du connu avec moi.

Merci Christine Burger d'avoir cru en cette nouvelle folie, d'avoir été la première à déchiffrer mes brouillons et d'avoir été la relectrice passionnée, intelligente et attentive que tu es.

Merci aux enseignements de la rivière Saskatchewan, *del lago Zirahuén* et du Mosselbach, ainsi que de toutes les eaux vives et libres croisées depuis cinq ans.

Merci aussi à Linda Rabin, Sylvie Tourangeau et Christine Quiraud dont les enseignements ne cessent de me nourrir en profondeur.

Et merci à vous, lectrices et lecteurs, qui entrez dans le cercle du rituel de cette thèse.

DÉDICACE

À mes grands-mères, Élisabeth et Rose-Marie
À MC Sol pour la lumière entre les lignes
À Janet pour les plus beaux plans séquences

Somos
We are
Nous sommes

AVANT-PROPOS

Cette thèse-création s'est déployée en nomade, reliant des territorialités géographiques et interculturelles l'ayant grandement, par leur esprit des lieux, inspirée : Tiohtiá:ke/Mooniyang/Montréal (métropole voisine de la nation Kanien'kehá: ka de Kahnawake et de Kanehsat :ke), amiskwac w skahikan/Edmonton (territoire de la Première nation Crie Papaschase et de la nation Métisse), l'Alsace (aire de mes ancêtres alsacien.ne.s), Morelia (terre ancestrale de la nation p'urh pecha) et Mérida (site immémorial des Itzas, des Xius et des Cocom).

Je reconnais que d'avoir la possibilité de circuler, de créer et d'écrire chez et parmi leurs descendant.es, alors que leurs ancêtres se sont vues historiquement interdire violemment la pratique de leurs danses et de leurs cérémonies tout en ne cédant rien, est un privilège.

.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	viii
LISTE DES FIGURES.....	xiv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	xvii
RÉSUMÉ	xviii
ABSTRACT.....	xix
INTRODUCTION	2
PARTIE I De l’immersion <i>in situ</i> à la mise en œuvre de l’acte performatif : poser les fondations	18
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE.....	19
1.1 Se situer : performance rituelle en art actuel et <i>Danza de la Luna Ollintlahuimeztli</i>	19
1.1.1 Performance rituelle : activer des liens manquants	21
1.1.2 « Autochtone » : trouver le chemin des mots	22
1.2 Se positionner au sein du paysage artistique et académique : cartographie des possibles et contribution au champ de la recherche.....	24
1.3 S’ancrer dans une pratique artistique et rituelle : objectifs et questions de recherche.....	28
1.4 <i>La distancia que nos aproxima</i> et <i>In the middle</i> : deux performances rituelles pour dessiner le territoire de la recherche-crédation.....	30
1.4.1 <i>La distancia que nos aproxima</i> (la distance qui nous relie) ou <i>To keep dancing in chaotic times</i>	32
1.4.2 <i>In The Middle</i> ou boire à la source	33
1.4.3 Face à face : les deux performances rituelle se regardent.....	36

1.4.4	<i>Nada más que decir _ O desire _ Plus rien à dire : un rituel de passage pour clore le processus de recherche-création</i>	37
CHAPITRE II DANSER AVEC LA THÉORIE		42
2.1	Théoricien.ne.s et praticien.ne.s : se trouver des allié.e.s	43
2.1.1	Théoricien.ne.s : Tim Ingold, Manulani Aluli Meyer, Suely Rolnik, Vinciane Despret	44
2.1.2	Praticiennes : Deborah Hay, Meredith Monk, Marion Laval-Jeantet, Miranda Tuffnel	49
2.2	GLOSSAIRE	56
o	EMBODIMENT	56
o	ENTANGLEMENT	57
o	SOMATIQUE	58
o	AUTOCHTONE	62
o	DOMINANT	65
o	APPROPRIATION : <i>PEDIR PERMISO</i>	66
o	SPIRITUALITÉ	69
o	NON-HUMAIN	70
o	DANZA DE LA LUNA et RITUEL CONTEMPORAIN	72
o	CORPS	75
CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION		89
3.1	Méthodologie de recherche-création : <i>Indigenous Methodologies</i> , nouvelles formes d'ethnographie et <i>Embodied Research</i>	90
3.1.1	Les différents éléments de la recherche-création au sein d'un paradigme circulaire	95
3.1.2	Posture de recherche : ��tre une chercheuse-témoin	100
3.2	Performer, Dialoguer, ��crire, Chor��graphier : des méthodes de recherche-création	101
3.2.1	Performer comme méthode d'investigation	103
	Retour sur les deux terrains de collecte de données : <i>La distancia que nos aproxima</i> et <i>In the Middle</i>	106
3.2.2	Dialoguer comme méthode d'investigation : <i>Embodied talk</i> et <i>Keep Dancing</i>	109
	<i>Embodied talk</i>	110
	<i>Keep Performing</i>	114

3.3	Traitement des données issues des expériences performatives et des structures de dialogue <i>Embodied Talk</i> et <i>Keep Performing</i>	117
3.4	Écriture finale de la thèse : la penser comme une chorégraphie.....	119
3.5	Choix de diffusion : une thèse et une installation-performance	120
PARTIE II <i>WHAT IF... ? PENSER AVEC LA DISTANCIA QUE NOS APROXIMA ET IN THE MIDDLE</i>		122
PRÉAMBULE <i>WHAT IF... ? ET SI... ?</i>		123
CHAPITRE IV <i>WHAT IF RITUAL PERFORMANCE IS RELATION ?</i>		128
	Être un point dans une ligne	129
4.1	Entrer en relation : dérouler des fils	132
4.1.1	Relation et paradigme autochtone : envisager une pluralité de modes d'existence	134
	Relation et rituel : partager le même espace	135
	Relation avec les mondes non humains : coexister avec d'autres formes d'existence	137
	Relation et ancêtres : être un lieu de passage.....	139
4.2	Relation non duale : que ce qui est dual s'unisse pour créer	142
4.2.1	Le retour du refoulé colonial	144
4.3	Entrer dans le processus de création : la performance rituelle <i>La Distancia que nos aproxima</i>	149
	Un mode de création en creux	150
4.3.1	<i>La distancia que nos aproxima</i> : entre la boîte noire du <i>Arts Based Research Studio</i> et la rivière Saskatchewan.	155
	Laisser couler les énigmes des carnets	155
	<i>To Keep dancing in chaotic times</i>	161
	De la marche au saut : recréer un lien manquant.....	162
4.4	La relation à la mort dans <i>La Distancia que nos aproxima</i> : la voix de Nadia Vera.....	170
	<i>Hermana, te encuentro en el viento</i> (Sœur, je te rencontre dans le vent)	171
	Raconter l'histoire qui nous raconte	175

CHAPITRE V WHAT IF RITUAL PERFORMANCE IS VIBRATION ?	178
5.1 Retourner à la source : en quête des gestes des lavandières	182
5.1.1 Tisser entre les fragments : corps vibres-tu ?	184
Sur le terrain : faire vibrer les mémoires de mon corps sur le territoire de mes ancêtres.....	188
5.2 <i>In the Middle</i> , performance rituelle in situ, variation #1	189
5.2.1 J’oscille : corps <i>vibrant-vibré</i>	194
5.2.2 Je « shake » : corps tremblant-tremblé	197
5.2.3 À la rencontre du lavoir de Gottenhouse	201
5.2.4 Pour revenir aux <i>images-birthing</i>	209
5.2.5 Pour revenir au lavoir : Performance <i>in situ</i> à Gottenhouse	212
5.3 <i>In the Middle</i> , variation #2 : translation de l’expérience <i>in situ</i> en studio.....	214
Créer une pièce de 30 minutes en collaboration avec la musicienne et compositrice Louise Campbell.....	217
5.4 <i>In the Middle</i> variation #3 : La femme qui pleut	226
5.4.1 <i>In The Middle</i> à Chambéry, au <i>Festival Court-Circuit</i>	228
Un échos de Maria Langraf, commissaire artistique	239
5.5 Faire acte de présence : lettre ouverte à un.e futur.e performeur.e :.....	243
CHAPITRE VI WHAT IF RITUAL PERFORMANCE IS TRANSITION?.....	248
6.1 « <i>Todo es una transicion</i> ».....	250
6.2 Liminarité et transition : héritage et ouverture	252
6.3 Emprunter la texture des nuages.....	256
Dans le studio : <i>In The Middle</i> sous le regard de la danseuse Céline Laloire.....	257
Un espace pour la transformation	258
Être plus que deux : coexistence des possibilités et polyphonie des versions.....	259
6.4 Composition et performance rituelle	260
6.5 Une composition vécue comme un trajet.....	261
Relation oblique à la structure performative.....	262
Relation aux spectateur.trice.s-invité.e.s : partager un même trajet	264
6.6 Temps étiré et espace fluide	265
Étirer et compresser le temps.....	268

6.7	En perpétuelle transition	271
6.8	Tout est expérience – Tout est transition : quel potentiel de changement ?	274
6.9	Performer avec tout ce qui est là : une prière en mouvement ?	275
CONCLUSION.....		279
ANNEXE A <i>La distancia que nos aproxima</i> et <i>IN THE MIDDLE</i> : TRACES.....		311
ANNEXE B <i>La Distancia que nos aproxima</i> : « Somos » de Nadia Vera		313
ANNEXE C <i>In the middle</i> : images d’archive		319
ANNEXE D <i>In the middle</i> : une lavandière alsacienne		324
ANNEXE E <i>In the middle</i> : Ressources documentaires		326
ANNEXE F <i>EMBODIED TALK</i> : TRACES		327
ANNEXE G <i>KEEP PERFORMING</i> : TRACES		328
ANNEXE H CARTES « Vision INSPIRÉE ».....		329
BIBLIOGRAPHIE		331

LISTE DES FIGURES

Figure 0-1 : la recherche-création au sein d'un paradigme circulaire.....	16
Figure 2-1 : Lac de l'Altenweiher.....	77
Figure 2-2 : la triangulation du sens sous ses multiples formes.....	82
Figure 2-3 : somaticdrawings_corps-animistes, dessin de Camille Renarhd, 2019.	83
Figure 3-1 : tableau 1 issu de L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes.....	92
Figure 3-2 : ��pist��mologie, ontologie, axiologie et méthodologie au sein d'un paradigme circulaire. .	95
Figure 3-3 : Biocentrisme, la place de la chercheuse	97
Figure 3-4 : la recherche-création au sein d'un paradigme circulaire.....	99
Figure 3-5 : squelette du Processus de recherche-création entre 2015 et 2020	104
Figure 3-6 : Embodied Talk, « Le temps étiré en performance », 3 mai 2019,.....	112
Figure 3-7 : Embodied Talk « Le temps étiré en performance », 3 mai 2019,.....	113
Figure 4-1 : somaticdrawing_relation, dessin de Camille Renarhd, novembre 2019.....	128
Figure 4-2 : ligne en mouvement , issue de l'ouvrage Une Brève histoire des lignes	129
Figure 4-3 : somaticdrawing_d��rouler_des_fil, dessin de Camille Renarhd, mars 2019.	132
Figure 4-4 : somaticdrawing_relations_entrelacs, dessin de Camille Renarhd, avril 2019.	133
Figure 4-5 : description d'une séquence de cinq générations.	140
Figure 4-6 : Ometeolt/Omecihualt.....	142
Figure 4-7 : Ruban de moebius, Capture d'écran issue d'une vidéo d'une conférence donnée par Suely Rolnik	145
Figure 4-8 : dynamique relationnelle de création, captures d'écran issues d'une vidéo d'une conférence donnée par Suely Rolnik	146
Figure 4-9 : vie générique, capture d'écran issue d'une vidéo d'une conférence donnée par Suely Rolnik	148
Figure 4-10 : lieu-noeud, dessin issu de l'ouvrage Une brève histoire des lignes de Tim Ingold.....	150
Figure 4-11 : dessin issu de l'article Pour une écologie des lignes et des tissages.....	151

Figure 4-12 et Figure 4-13 : somaticdrawing_corps_géants, dessin de Camille Renarhd.....	154
Figure 4-14 : photo de La Distancia que nos aproxima, Michael Reinhart, avril 2016	160
Figure 4-15 : somaticdrawing_land_as_knowledge, dessin de Camille Renarhd.....	163
Figure 4-16 : carte de la rivière Saskatchewan et des premières colonies à Edmonton	164
Figure 4-17 : assemblage d'images sur le thème de la résilience et de la résistance	165
Figure 4-18 : à droite, photo de La distancia que nos aproxima, par Jenny Abouav; à gauche, photo personnelle de la rivière Saskatcehwan.	167
Figure 4-19 : somaticdrawing_vision_inspirée, dessin de Camille Renarhd, mars 2019.	170
Figure 4-20 : La Distancia que nos aproxima, juin 2016, Festival L'Expédition	177
Figure 5-1 : photo de Autour de la Table à Nantes, juin 2015 et de la trace du cercle de la Danza de la Luna après le démontage du cercle rituel	179
Figure 5-2 : Les Lavandières, Fontaine de Saint-Geyrac, Périgueux.....	183
Figure 5-3 : somaticdrawing_vibration, dessin de Camille Renarhd, mai 2019.....	185
Figure 5-4 : In the Middle, Saverne, juin 2017.....	188
Figure 5-5 : Saverne, son canal et son lavoir.....	190
Figure 5-6 : image de lavandières à Strasbourg.....	191
Figures 5-7 : lavoirs, Forêt de Phalsbourg, juin 2017	192
Figure 5-8 : somaticdrawing_êtretouché, dessin de Camille Renarhd, mai 2019.....	195
Figure 5-9 : In The Middle, Lavoir d'Otterswiller, juin 2017.	202
Figure 5-10 : In The Middle, Lavoir de Gottenhouse, juin 2017	203
Figure 5-11 : In The Middle, Lavoir de Gottenhouse, juin 2017	207
Figure 5-12 : In The Middle, Lavoir de Gottenhouse, juin 2017	208
Figure 5-13 : In The Middle, Ouverture du Studio-Lavoir , juin 2017..	213
Figure 5-14 : In The Middle, Ouverture du Studio-Lavoir, poème de Catherine Bailly.	214
Figure 5-15 : In The Middle, Studio Élan d'Amérique, décembre 2017.	218
Figure 5-16 : In The Middle, Studio Élan d'Amérique, avril 2018.	219
Figure 5-17 et Figure 5-18 : In The Middle, Studio Élan d'Amérique, mars 2018.	222
Figure 5-19 : In The Middle, Studio Élan d'Amérique, mars 2018.	225
Figure 5-20 : In The Middle #3, Installation in situ, Festival de Performance Court Circuit, Chambéry, juin 2018.	230
Figure 5-21 : In The Middle #3, Installation in situ, Festival de Performance Court Circuit, Chambéry, juin 2018..	231

Figure 5-22 : In The Middle #3, récolte d'eau, Chambéry juin 2018.	232
Figure 5-23 : In The Middle #3, récolte d'eau au Lavoir des Charmettes, Chambéry, juin 2018.....	233
Figure 5-24 : In The Middle #3, recherche, juin 2018.	233
Figure 5-25 : In the Middle #3, Performance in situ, Festival.....	235
Figure 5-26 : In The Middle #3, Performance in situ, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018	236
Figure 5-27 : In The Middle #3, Performance in situ, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018.	238
Figure 5-28 : In The Middle #3, Performance in situ, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018.	239
Figure 5-29 : In The Middle #3, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018.	241
Figure 5-30 : canal rempli d'eau, Chambéry.	242
Figure 5-31 : somaticdrawing_le_cristal_du_son_dans_tes_os, septembre 2019.....	247
Figure 6-1 : somaticdrawing_transition, dessin de Camille Renarhd, août 2019.	248
Figure 6-2 : page écrite par Abdiel Villaseñor	250
Figure 6-3 : péninsule du Yucatan, vue du ciel.	256

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

UQAM : Université du Québec à Montréal

U OF A : Université d'Alberta / University Of Alberta

CFQ : Chaoyi Fanhuan Qigong

FR : France

BE : Belgique

MX : Mexique

Esp. : espagnol

Para. : paragraphe

Chap. : chapitre

Trad. : traduction

RÉSUMÉ

Performance rituelle en art actuel : de l'immersion in situ à la mise en œuvre de l'acte performatif est une thèse création qui cherche à rendre intelligible les liens invisibles/inaudibles qui existent entre une pratique performative dans le champ de l'art actuel et une pratique rituelle vécue de l'intérieur : *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. Elle interroge les processus activés et agissant entre l'expérience *embodied, in situ, in socius* et la mise en œuvre de performances rituelles dans le champ de l'art actuel et explore quelles visions artistiques, quelles subjectivités, quels renouvellements des imaginaires et quels défis éthiques émergent de ces expériences. L'étude se développe suivant trois axes : la performance rituelle comme *relation*, comme *vibration* et comme *transition*. La question de recherche est investie au travers des processus de création de deux performances rituelles – *La distancia que nos aproxima* et *In the Middle*. Ces processus de création et la réflexion qui les accompagne sont intertissés avec les écrits théoriques de Tim Ingold, Manulani Aluli Meyer, Suely Rolnik et Shawn Wilson. Cette recherche s'inscrit dans les recherches émergentes proposées par les méthodologies autochtones et les nouvelles formes d'ethnographies (*Imaginary ethnography, Sensorial ethnography*), ainsi que la recherche en art (*Art Based Research, Embodied Research*). Ces approches méthodologiques proposent d'inscrire l'expérience sensorielle, voire extrasensorielle du corps, ses techniques (*technique as knowledge*, Spatz, 2015) et ses pratiques (*practice as research*, Spatz 2015) au cœur des processus de recherche-crédation reliés à plusieurs disciplines à la fois. En partant du postulat que nos perceptions changent quand nous faisons l'expérience de notre corps en mouvement, il s'agit de réutiliser les informations trouvées, dans une étude théorique de l'art de la performance et dans la mise en œuvre de dramaturgies performatives et rituelles. Ma thèse ouvre des pistes pour une refondation des processus de création et favoriser l'émergence d'un nouveau champ du visible qui rétablit l'équilibre entre mondes visibles/matérialistes et mondes invisibles.

Mots clés : Performance, Rituel, *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, *In Situ*, *Recherche Embodied*, Méthodologie Autochtone, Art Actuel, Relation, Vibration, Transition

ABSTRACT

Contemporary ritual performance : from site specific immersion to performative action is a creative thesis aiming to make intelligible the invisible/inaudible relations that exist between a performative practice in the field of contemporary art and a *Mechica* ritual lived from within: *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. This investigation questions the processes activated and acted in between the embodied, site specific, & social experience and the creation of ritual performances in the field of contemporary art. It explores artistic visions, subjectivities, postures, renewals of imagination, and the ethical challenges that emerge from such experiences. The study develops itself following three questions : « What if ritual performance is relation ? », « What if ritual performance is vibration? » and « What if ritual performance is transition ». The research question is being performed and explored through the creative processes of two ritual performances – *La distancia que nos aproxima* and *In the Middle*. These creative processes and the thought that has been developed *with* it are interwoven with the theoretical writings of Tim Ingold, Manulani Aluli Meyer, Suely Rolnik and Shawn Wilson. This research is engaging with emerging written theories proposed by Indigenous scholars & researchers, with new forms of ethnography (Imagined ethnography, Sensorial ethnography), as well as in the field of Art Based Research & Embodied Research. These approaches propose to put the sensory experience, or even extrasensory, of the body, its techniques (*technique as knowledge*, Spatz, 2015) and its practices (*practice as research*, Spatz 2015) at the center of the research-creation processes that are themselves engaged with different disciplines at the same time. Considering that our perceptions change when we experience our body in motion, the focus is in reusing the information found, in a theoretical study of the art of performance and in the creation of performative and ritual dramaturgies. My thesis contributes to a refoundation of creative processes and to the emergence of a new field that restores the balance between visible/materialistic worlds and invisible worlds.

Keywords : Performance, Ritual, *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, *In Situ*, Embodied Research, Indigenous Methodologies, Contemporary art, Relation, Vibration, Transition

Tshuishamin tshetshi uitsheutan naneu.
Tu m'invites au bord de cette eau inconnue.
(Joséphine Bacon, 2009)

Écrire est une vanité, si ce n'est pour l'ami.
Pour l'ami que l'on ne connaît pas encore, aussi.
(comité invisible, 2015)

Clouds gather visibility, and then disperse into invisibility.
All appearances are of the nature of clouds.
(John Berger, 1985)

INTRODUCTION

Inspirée par le chercheur cri opaskwayak Shawn Wilson et par sa publication, *Research is Ceremony : Indigenous Research Methods* (2008), j’amorce cette thèse en mettant en contexte ma recherche doctorale dans un récit où l’intime s’entremêle au professionnel. Dans ce récit je souhaite faire comprendre au.à. la lecteur.rice *les chocs fondateurs* qui ont forgé ma pratique et mon rapport au corps. Je choisis d’y insérer des fragments poétiques qui viennent désamorcer l’aspect linéaire du texte et sont des invitations à vagabonder dans une histoire qui est toujours à réinventer. Le corps y est le protagoniste principal.

Grandir sur un territoire complexe

Je suis née au pied du Grand Ballon dans la vallée du Florival, en Alsace (FR). Cette fine zone frontière bordée par le Rhin et l’Allemagne à l’Est et les montagnes des Vosges à l’Ouest a été alternativement allemande et française¹. Du fait de son histoire, les Alsaciens ont un rapport ambigu à leur identité. Ils se sentent en même temps français, en même temps allemands, tout en voulant n’être ni l’un ni l’autre. La complexité est donc au cœur du territoire où j’ai grandi, aînée d’une famille de trois enfants dont j’étais la seule rousse. Je vis entourée de piles de livres dans un milieu intellectuel humble qui valorise les arts. Malgré l’agnosticisme anticlérical de mes parents, nous habitons dans un village où les traditions chrétiennes et païennes sont bien présentes et vont imprégner mon imaginaire.

¹ Annexée par l’Allemagne entre 1870-1918, l’Alsace est à nouveau française entre les deux guerres mondiales, redevient allemande durant la période Nazi, puis à nouveau française à la fin de la guerre. L’alsacien, le dialecte parlé en Alsace, est devenu pour les Alsaciens « la langue refuge et secrète de l’opposition » (Denis, 2003, p. 363). Ainsi « le particularisme linguistique fut-il longtemps perçu en Alsace par les Français et par les Allemands (...) comme une offense au patriotisme » (Denis, p. 363).

De mon enfance dans les montagnes vosgiennes, je garde un rapport viscéral à la nature. J'apprends des éléments, vent, eau, neige, tempête, terre, glace, roche et arbres, bien plus que sur les bancs de l'école où je m'ennuie. Une échappée vitale a lieu à la veille de mes 15 ans : je pars travailler avec une compagnie de théâtre semi-professionnelle. Je découvre Shakespeare et Aristophane, danse, chante, joue et adhère à une vie de compagnie où le travail de chacun.e est respecté à égalité. Je découvre les oeuvres d'Ariane Mnouchkine, de Peter Brook ainsi que de Bob Wilson, qui influencent ma vision de la création et du théâtre.

Se chercher, cadrer, dé-cadrer, essayer : une formation pluridisciplinaire

Frôlant une carrière scientifique, je réussis contre toute attente le concours d'entrée à l'École Supérieure d'Arts Appliqués ou École Boulle à Paris. En même temps qu'il s'opère dans ma vie un mouvement d'expansion et de liberté, je vais être amenée à vivre une expérience douloureuse et initiatrice qui m'accompagne encore aujourd'hui. En septembre de l'année où je commence mes études à Paris, mon père est atteint d'un cancer du cerveau. Petit à petit il perd le langage. Pour cet homme avare de gestes de tendresse, qui existe surtout par son érudition et son rapport aux mots, l'expérience est terrifiante. Son état va se détériorer rapidement jusqu'à sa mort en juin de l'année suivante. Sans la parole, il nous faut inventer des façons de communiquer non verbales. Nous découvrons des gestes, réinventons des codes dans notre famille qui ne se touche pas. Il nous faut passer par le corps et la présence pour être en relation. C'est un apprentissage bouleversant, parfois éprouvant, au contact de ce corps du père en train de dépérir. Un troisième espace s'ouvre, celui d'une communication plus subtile, télépathique et qui se déroule dans nos rêves. Une nuit alors que je l'entends respirer péniblement, je me connecte à lui et lui dis intérieurement qu'il peut partir – que ce n'est plus la peine de s'accrocher si c'est pour souffrir autant.

Une heure plus tard, il est mort.

Cette initiation avec les mondes invisibles et avec la mort est un marqueur essentiel de la complexité qui existe dans mon travail. Je ne m'arrête pas à la surface des choses, ni aux mots, je cherche dans les interstices, je cherche avec tout mon corps ; j'active une capacité à sentir, lire les signes, décoder les matières pour déplier les histoires visibles et invisibles qui existent entre et au travers des choses.

Avant la lumière était du haut et le sombre du bas.

Cela ne vaut plus rien.

Comme les tournants d'une route sans rives qui ne se soucient plus des trajectoires adéquates. Je suis du tournant.

Je suis dans le tournant.

Je suis le tournant.

Je suis le cercle.

Je pense parfois à mon père songeur et sans doute en repos appuyé au tronc d'un arbre dont j'ai oublié le nom.

Je n'en veux plus à l'âpreté du raidillon qu'il fallait gravir pour atteindre son jardin.

Mes cuisses sont devenues robustes et mes mollets d'acier.

Après avoir étudié quatre ans à l'École Boulle en architecture intérieure, j'intègre le département scénographie de l'École Nationale des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), à Lyon et je fais ma maîtrise sur le corps en marche. Je demande : « *comment la marche écrit l'espace de la scène ?* ». Influencée par mes expériences récentes avec les danseurs contemporains Boris Charmatz et Benoît Lachambre, mon projet de fin d'étude prend la forme d'une performance-installation vidéo. La moitié de mon jury résiste à l'interdisciplinarité de l'œuvre que je leur propose, tandis que l'autre, plus au fait de ce qui se passe en art actuel et en danse contemporaine, est enthousiaste. De toute évidence je sors de la case *théâtre* telle qu'enseignée à l'ENSATT. Je me confronte au cadre de l'école et à son besoin de catégorie et de discipline. Éprouvée par cette expérience, je décide sur un coup de tête de partir seule en Afrique de l'Ouest, au Togo, invitée par le chorégraphe Thierry Motta avec lequel j'ai été mise en contact. Mon expérience togolaise – au même titre que la mort de mon père – est un choc fondateur. C'est au Togo que je vais *réapprendre* à marcher et à reconnaître le lien viscéral qui existe entre mon corps et la terre.

Une liaison tellurique s'opère et bouleverse toutes les certitudes de mon éducation occidentale et rationnelle. Je garde de mon séjour au Togo une fascination pour la colonne vertébrale, ses lignes de force et sa capacité à onduler. Je garde aussi *engrammées* dans mes cellules des expériences indescriptibles. Invitée par mes nouveaux amis Amoussa Koliko, Bill Ouré et Prince Ekovi, j'ai en effet le privilège d'assister à des rituels animistes kotokolis et vaudous qui m'offrent une première plongée dans le monde des *esprits* et des énergies subtiles. Mon expérience africaine me permet également de me forger un regard critique sur l'horreur des politiques postcoloniales et l'exploitation des pays du Sud par l'Europe, la Chine et les États-Unis.

Mon retour en France après neuf mois d'Afrique est difficile ; je ne me reconnais plus dans le milieu de la danse que je trouve étroit et tourné sur lui-même et surtout très conceptuel. Après plusieurs mois d'errance, j'intègre pendant deux ans le programme de recherche en danse et chorégraphie, ESSAI, au Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) d'Angers, sous la direction de la danseuse et chorégraphe Emmanuelle Huynh. Un nouveau cadre, de nouveaux dilemmes.

Comment être celle qui danse différemment dans un groupe de dix danseur.e.s internationaux formé.e.s en danse classique et contemporaine ?

Entre la fin de ma maîtrise et la fin de ma formation au CNDC, mon parcours va être marqué par quatre figures importantes : les danseurs et chorégraphes Boris Charmatz, Benoît Lachambre, Christine Quoiraud et Deborah Hay, avec lesquels je vais travailler. De Boris et Benoît, je retiens une folie et une liberté créative viscérale et sauvage qui s'exprime autant dans leurs corps, dans leurs voix que dans les formes que prennent leurs œuvres (exemple : *Con Fort Fleuve* et *Être-Élévision* de Charmatz et *Not to know* de Lachambre). De Christine Quoiraud, je garde une traversée de la France à pieds pendant deux mois, où je découvre le travail du *Body Weather* (météorologie du corps) développé au Japon par l'artiste Min Tanaka (disciple de Tatsumi Hijikata) et ses collaborat.eur.ice.s, au sein de la *Maï Juku Performance Company* dont Christine Quoiraud a fait partie pendant

cinq ans (1985-1990). Je suis fascinée par son trajet solitaire et intransigeant, les liens sacrés qu'elle tisse entre son corps et les environnements qu'elle traverse, et sa capacité à inventer des interactions avec les personnes que nous croisons sur la route, loin de toutes mondanités artistiques. Enfin, Deborah Hay restera à jamais une rencontre bouleversante dont le travail continue de me nourrir bien des années plus tard. D'elle je retiens son humour, sa transparence et ses « *What if?* » :

What if every one of my 84 trillions cells, invites being seen perceiving time and space ?

De là surgiront dans mon travail artistique des installations performatives qui intégreront autant des références et esthétiques contemporaines que des éléments rituels extra-occidentaux. *Slap well danku well* (Gaîté Lyrique Parisienne, 2005), *Pour les crédits revenez demain* (Lavoir Moderne Parisien, 2005) et *Soit je craque, sois c'est un spectacle* (Centre National de Danse, Anger, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2006) forment un premier triptyque d'œuvres *in situ*. Inventées avec un grand nombre de personnes, ces performances sont des infiltrations poétiques, où l'éclatement des points de vue, la difficulté à en saisir la totalité, en font des objets volatiles, uniques et éphémères. J'y mets en scène le corps, souvent selon des protocoles minimaux, interrogeant les limites de la visibilité. Corps allongés, plongés dans un demi-sommeil, corps vus de dos, apparitions dans la pénombre, corps traversant l'espace sans lien direct avec le spectateur.

Se désapprendre : s'exiler, transformer, renaître

Je quitte la France en 2007 pour passer un an à Montréal grâce à une bourse de recherche. Ce moment privilégié sera l'occasion d'une recherche solitaire de désapprentissage.

Qu'est ce qu'il reste de moi lorsque tout ce que j'ai appris sera dissous ou détissé ? Est-ce possible d'être un corps archaïque bougé de l'intérieur par des mémoires dont j'ignore tout et qui pourtant prennent forme à travers moi ?

LO, un solo voix et mouvement, issu de cette recherche, représente un changement dans mon travail. Ce solo est fondateur dans le sens où il marque le début d'une démarche qui cherche la présence de la voix dans le corps et est animée d'un désir quasi obsessionnel d'interroger le préverbal et le prélogique. La question de l'impact vibratoire du son sur le corps et l'espace s'inscrit dès lors au cœur de mes recherches, autant au niveau de la création qu'au niveau de l'enseignement qui suivra cette période de résidence.

*Je dois tout reprendre au début. Par le début. Depuis le début.
 À l'endroit où le monde s'initie en moi et moi en lui.
 Je dois retrouver les gestes d'avant.
 D'avant tous les gestes appris, compris, admis.
 Je dois chercher l'extrême ralenti du mouvement, jusqu'à cet instant de
 l'immobilité polaire qui précède toute renaissance.*

Survient ensuite un nouveau déracinement culturel et linguistique. Entre 2008 et 2010, je vis au Mexique, dans la mégapole de Mexico. Je suis invitée à enseigner au CICO (Centre d'investigation chorégraphique), développe des projets chorégraphiques *in situ* avec des étudiants et des artistes mexicains. Malgré ces opportunités, je vis une perte de repères et traverse un espace d'errance intérieure qui dure plusieurs mois et coïncide avec la perte de ma grand-mère maternelle qui représente un pilier essentiel dans ma vie. Cette errance sera brisée par trois rencontres fondamentales. La première avec Diego Piñon, maître de Butō rituel mexicain qui transmet l'enseignement des maîtres de butō Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata et Min Tanaka. En lui, je retrouve la filiation avec le Japon et le *Body Weather* de Christine Quoiraud. Je me reconnecte aussi avec une pratique artistique rituelle liée au sacré, à la nature et en lien avec des communautés non artistiques. La deuxième rencontre importante a lieu avec l'artiste argentine exilée au Mexique, Tania Solomonoff, qui devient une fidèle collaboratrice et interlocutrice. Nous partageons les mêmes questionnements identitaires, étant toutes deux des tisseuses de ponts entre plusieurs pays, plusieurs langues et plusieurs cultures. Nous nous interrogeons sur la place de l'artiste au sein de ses communautés réelles ou imaginaires, en phase ou non avec ses cultures d'origine et d'adoption. Enfin, vers la fin de cette période mexicaine je rencontre l'Abuela Malinalli

(Maria Soto), qui m'invite à participer à un rituel de guérison spécifiquement réservé aux femmes, *La Danza de Luna Ollintlahuimeztli*, et à recevoir des enseignements sacrés liés à l'eau. *La Danza de Luna Ollintlahuimeztli* est un rituel de la tradition *Mechica*² qui dure cinq jours et quatre nuits. La participation annuelle à ce rituel devient pour moi un engagement à vie envers une tradition et un ensemble de protocoles sacrés qui me sont transmis par l'Abuela Malinalli et les autres danseuses du cercle. Il s'agit à nouveau d'un choc fondateur. Cette fois, je suis profondément marquée dans mon corps de femme. Je réalise à quel point j'ai été dépossédée des savoirs de mon propre corps, que je suis marquée par une société qui ridiculise le cycle féminin, le rend muet et l'aseptise. Au sein du rituel, je suis initiée à un monde où tout est interrelié. Être humain, monde animal, monde végétal, monde contemporain et ancestral se côtoient, dialoguent et sont considérés comme également sacrés. Il n'y a pas de séparation ni de hiérarchie entre le corps et l'esprit, pas plus qu'entre l'être humain et le reste du monde. La vision ethnocentrée inculquée par l'occident³ est effacée, au profit d'une vision spirituelle inclusive et bienveillante. Il s'agit pour moi d'une spiritualité qui me rapproche de mon rapport avec la nature. Une spiritualité d'une grande simplicité, incarnée dans la connaissance des éléments et le respect des relations entre toutes choses. De cette expérience annuelle du rituel, je tire des éléments qui viennent irriguer ma pratique performative :

- L'écriture performative repose sur une structure composée de points de repère précis et laisse de l'espace pour ce qui doit advenir dans l'instant présent.
- L'espace de performance est un espace rituel sacré, de don et de contre-don.
- La collaboration et les relations avec les forces invisibles ou *esprits* du lieu influencent le déroulement de la performance.
- Le corps est au service de ce qui doit prendre forme à travers lui.

² Aztèque (mais certainement que son origine serait toltèque, soit encore plus ancienne). Je développe ce point dans le GLOSSAIRE du chapitre II : *Danser avec la théorie*, sous les termes *Danza de la Luna et Rituel Contemporain*.

³ Je reviendrai au cours du déroulement de la thèse sur ce point, afin de dissoudre ce rapport simpliste et dual.

- Les états de corps altérés sont des états de présence augmentée et donnent accès à des informations sous forme de sensations intérieures, de mouvements spontanés ou de *visions*.
- Le.la spectat.eur.rice est un.e invité.e, une personne qui vient prendre part à l'expérience qu'il impacte par sa présence singulière lors d'un temps et d'un espace partagés.

Deux pièces, *Trans-rituel* (2008) et *Kora* (2009) naîtront de ces expériences au Mexique. J'y opère une fusion de deux approches passées : le travail *in situ* avec un parcours où le.la spectateur.trice doit se déplacer et est amené.e à choisir son rythme et ses points de vue. Et un travail adressé sous forme de solo (*Kora*) ou de duo (*Transrituel*) qui a lieu *in vivo* ou qui est remédiatisé (dans le sens du passage d'un médium à un autre) sous forme de vidéos et/ou d'enregistrements sonores. Émerge aussi plus clairement dans mon travail une mise en perspective critique de l'histoire des colonisations, et de l'intelligence rationnelle souvent dévastatrice des « blancs de l'Occident » (Pascal Pique, 2016). J'emprunte d'ailleurs au Subcomandante Marcos⁴ la notion de « poche de résistance » pour définir mon travail artistique.

Résister est un Art. Résister est une Danse.

Sculpter l'espace comme une architecte-guérillera, avec d'autres, défricher et semer la terre, cocréer des poches de résistance, des Performances-Rituelles in situ, des Pièces de Land Art Multimédias.

S'agit-il d'art ? S'agit-il d'écologie ?

Il s'agit de dessiner, colorier, assembler, bâtir un monde pouvant contenir d'autres mondes, pouvant contenir tous les mondes.

Et de les célébrer.

⁴ « Ainsi ce que nous avons ici est une poche de résistance, mais je n'y attache pas beaucoup d'importance. Les exemples sont aussi nombreux que les résistances et aussi divers que les mondes de ce monde. Dessinez donc l'exemple qui vous plaira. Dans cette affaire des poches, comme dans celle des résistances, la diversité est une richesse. » (Subcomandante Marcos, 1997, traduction personnelle).

S'apparaître : ancrer/affiner/être visible

Suite à ces errances où les créations – visibles et invisibles – serpentent entre plusieurs terres, apparaît une période d'enracinement. Elle se manifeste par la création d'un lieu collectif à Montréal, *Le Studio Élan d'Amérique*, dédié à la performance, à la danse et aux arts connexes. Trois solos interdisciplinaires – danse, voix, son – marquent cette période d'enracinement : *Liberame* (Festival d'Abord les forêts, Langres, 2011), *Reines* (Palais de Tokyo, Paris, 2013) et *Voix #2* (Institut d'Art Contemporain, Lyon, 2015). Dans ces pièces je travaille sur la répétition de formes-mouvements – telle la lemniscate dans *Reines* –, afin de découvrir quelles ondes vibratoires se déploient à travers elles. Je cherche plus particulièrement la musicalité interne du corps qui répète un mouvement ou une phrase de mouvements. Le corps est travaillé comme un organisme poreux qui intègre au fur et à mesure des données – de l'espace et des spectateur.trice.s – qui peuvent être consciemment intégrées aux mouvements et à la voix. Je cherche une distillation du geste, de la forme et du son, en négociant la fine ligne entre automatisme et transe, gestes quotidiens et formes oraculaires.

Peut être pourrions nous parler de répétition si la répétition est prise comme faire à nouveau, mais différemment. Et non pas faire à l'identique. Se joue alors le presque semblable et la dissolution de la forme dans le continuum, l'accélération et l'expérience sans cesse renouvelée d'un geste ou d'une forme⁵.

C'est suite à ces dernières créations que je décide d'intégrer le programme de doctorat en Études et Pratiques des Arts de l'Université du Québec à Montréal, afin de réfléchir aux singularités de ma pratique et d'entamer un travail de transmission écrite, orale et performative.

⁵ Texte écrit suite à la création de la performance *REINES* (2013) qui travaille la répétition de la lemniscate. Voir : <https://drive.google.com/open?id=1n2Mcyva9UCdWsMKwvLrwwwueXZ2XRe2r>

Par ce récit, je souhaite ouvrir une porte de compréhension pour situer ma question de recherche dans son contexte et ses complexités. Trois chocs fondamentaux ont marqué mon corps : la mort de mon père, l'accès à des rituels animistes au Togo et au Niger, et l'intégration comme *Danzante de la Luna* depuis 2008 dans un cercle de danse rituelle au Mexique. Voyager et rencontrer d'autres cultures représente une grande partie de ma vie. Mon corps est l'instrument par lequel j'apprends et j'évolue dans ces différents contextes. C'est par et grâce à mon corps que j'accède à des perceptions plus fines, plus complexes, plus profondes des réalités qui me traversent. Il s'agit pour moi de m'ancrer dans le corps pour rencontrer l'autre, humain et non humain, à la fois dans sa différence et dans sa proximité (Abdallah-Pretceille, 2005, p. 35). C'est à partir de ce tissage d'expériences humaines et artistiques que je me propose maintenant de définir le cadre de ma recherche et d'en préciser les contours. Sans néanmoins perdre l'organicité essentielle à tout acte véritable de création : écrire une thèse est un acte de création !

Avant de dérouler la problématique de ma recherche, je me propose de donner une première vision d'ensemble de la thèse et de préciser certains points qui me semblent importants pour faciliter la lecture.

Performance rituelle en art actuel : de l'immersion in situ à la mise en œuvre de l'acte performatif est une thèse création qui se divise en deux grandes parties composées chacune de trois chapitres.

La première partie de la thèse s'intitule : « *De l'immersion in situ à la mise en œuvre de l'acte performatif : poser les fondations* ». Elle permet de situer cette recherche-crédation autant au plan artistique, conceptuel et théorique, qu'au plan méthodologique. Elle invite en quelque sorte à un premier tour de cercle, une première déambulation dans les chemins empruntés par cette recherche *in progress*. La deuxième partie de la thèse est une invitation

à entrer dans les processus de création et de découverte initiés par les questions de recherche. Elle est plus organique, poétique, sensorielle et tente ainsi de saisir dans ses multiples facettes les potentiels et les subtilités d'une recherche artistique *embodied*.

Dans la première partie de cette thèse, le chapitre I fait état de ma problématique de recherche en plaçant ma question principale dans son contexte et en fixant des objectifs pour la recherche-crédation. Il présente aussi deux performances rituelles, *La distancia que nos aproxima* et *In the middle*, qui ont servi de terrains expérimentiels à partir desquels j'ai écrit la deuxième partie de la thèse. Le chapitre II établit le terrain théorique sous forme d'un glossaire et le chapitre III expose la méthodologie de recherche.

La deuxième partie de mon étude s'intitule, « *What if... ? Penser avec La distancia que nos aproxima et In the middle* ». J'y tisse théorie et pratique, à partir de l'expérience *embodied* des processus de création, dans différents contextes, de deux performances rituelles : *La distancia que nos aproxima* et *In the Middle*. Cette partie se développe également en trois chapitres. Le chapitre IV, consacré au processus de création de *La distancia que nos aproxima*, aborde la question de la performance rituelle en art actuel comme relation. Le chapitre V, consacré au processus de création de *In the Middle*, s'intéresse à la performance rituelle en art actuel comme vibration. Le chapitre VI, qui distille les découvertes faites au cours des deux processus de création nommés ci-dessus, propose une réflexion sur la performance rituelle en art actuel comme transition.

De façon plus large, je cherche à rendre intelligibles dans cette thèse les liens invisibles/inaudibles qui existent entre ma pratique performative dans le champ de l'art actuel et la pratique rituelle, vécue de l'intérieur, de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, un rituel ancestral d'origine toltèque⁶, redécouvert dans les années 1950. Ce dernier étant

⁶ Toltèque signifie « maîtres bâtisseurs » en nahuatl, qui est la langue autochtone parlée et chantée lors de ce rituel. Vous remarquerez plusieurs fois dans le texte que j'écris que *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* est un rituel dans la tradition *Mechica*, qui fait référence dans la culture populaire

a priori éloigné de ma culture d'origine, je me demande comment la mise en oeuvre d'une pratique performative, traversée par l'incorporation ou *l'embodiment* (Cools, 2014; Csordas 1993; Magnat, 2012; Spatz, 2015, 2017; Taylor, 2003) d'un rituel traditionnel autochtone, peut témoigner de l'importance des savoirs incarnés et mémoriels, tout en révélant des questions éthiques essentielles et des zones de friction.

La création des deux performances rituelles, *La distancia que nos aproxima* et *In the middle*, forme la colonne vertébrale de ma recherche et m'expose de façon tangible à cette question. Ces processus de création et la réflexion qui les accompagne témoignent des dialogues engagés entre ma pratique rituelle et ma pratique artistique, ainsi que des liens tissés ou zones d'*entanglement* (Ingold, 2007/2011, 2013), avec des territoires spécifiques (exemple : la réserve de Standing Rock au Dakota, le territoire des Cris Papaschase en Alberta, l'ancien lavoir de Gottenhouse en Alsace, le territoire purépecha dans l'état de Michoacán au Mexique). Ils rendent compte également de mes dialogues avec d'autres artistes, gardien.ne.s des traditions et aîné.e.s autochtones, chercheur.se.s, scientifiques et activistes. Ces processus de création sont intertissés plus particulièrement avec les écrits théoriques de Tim Ingold (2006, 2007/2011, 2013, 2014, 2016, 2017), Manulani Aluli Meyer (2001, 2008, 2013, 2016), Suely Rolnik (2004, 2012a, 2012b, 2012c, 2016, 2019), Vincianne Despret (2015) et Shawn Wilson (2008); les récits de pratiques de Deborah Hay (2000), Meredith Monk (2002, 2014), Marion Laval-Jeantet (2006, 2008, 2009a, 2009b, 2011) et Miranda Tuffnel (1993/2014, 2004); et avec les transmissions orales reçues de l'Abuela Malinalli (Maria Soto) et de l'Abuela Itz'papálotl (Ana Carmona) entre 2008 et 2020, lors de ma participation annuelle à *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. Dans le

mexicaine aux Aztèques. Mais suite à mes discussions avec Maria Soto qui est l'*Abuela* (Grand-Mère en espagnol qui est utilisé ici comme un terme honorifique) qui dirige *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* et avec Mariela Olivera, docteure, philosophe et chercheuse à l'Université Autonome du Mexique (UNAM), il semble que le rituel soit plus ancien et surtout que ses racines culturelles soient plus en adéquation avec la civilisation tolteque (entre 900 et 1200 de notre ère). Celle-ci est supposément moins guerrière et patriarcale que la civilisation aztèque (entre 1200 et 1521 de notre ère). Néanmoins, je respecte la terminologie *Mechica* ou *Mexica* qui est utilisée par les danseuses du cercle rituel.

chapitre II intitulé *Danser avec la théorie*, je développe en détails les raisons de ces choix et explique comment chaque aut.eur.rice et artiste choisi.e exerce une influence indubitable sur mon travail de recherche-création.

Je tiens cependant à préciser que j’ai choisi – en partie – des théoricien.ne.s et des praticien.ne.s qui, plutôt que de s’adresser directement à mon sujet (le rituel, la performance, la création *in situ*) ou à ma discipline artistique (la performance, la danse, le mouvement abordé par les techniques somatiques)⁷, allaient me permettre de penser ma pratique et de la nourrir de façon transversale. J’ai donc eu la possibilité de penser ma pratique sans que celle-ci ne soit fixée par des définitions *déjà-là*. Cela m’a permis de rester dans un mouvement de découverte, tout en me donnant la possibilité de dialoguer avec des aut.eu.rice.s fascinant.e.s.

Cette étude s’inscrit également dans les recherches émergentes proposées par les méthodologies autochtones (Brown et Strega, 2005; Denzin, Lincoln et Smith, 2008; Kovach, 2005; Meyer, 2001, 2008, 2013, 2016; Miron, 2008; Simonds et Christopher, 2013; Smith 1999; Weber-Pillwax, 2001, Wilson, 2008), dans les nouvelles formes d’ethnographie (*Imaginative Ethnography* de Elliott et Culhane, 2017, *Sensory Ethnography* de Pink, 2009), ainsi que dans la recherche en art (*Embodied Research* telle que développée par Cools, 2014; Bellerose, 2018; Magnat, 2011, 2012 et Spatz 2015, 2017). Ces approches méthodologiques proposent d’inscrire l’expérience du corps, sensorielle, voire extrasensorielle, ses techniques (*technique as knowledge*, Spatz, 2015) et ses pratiques (*practice as research*, Spatz 2015) au cœur des processus de recherche-création reliés à plusieurs disciplines à la fois. Les approches méthodologiques autochtones m’offrent la possibilité, non seulement de défendre une approche de terrain fondée sur un

⁷ Je développe ce point dans le GLOSSAIRE du chapitre II : *Danser avec la théorie*, sous le terme SOMATIQUE.

processus de recherche qui passe par le corps, mais également de mettre l'accent sur les interactions entre la créativité, l'agentivité humaine et non-humaine, l'expérience vécue et la spiritualité⁸. Dans le chapitre III consacré à la méthodologie de recherche, j'ai conceptualisé ma recherche-crédation au sein d'un paradigme circulaire qui a émergé de mon expérience au sein du rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*⁹, ainsi que de ma lecture de *Research is ceremony* du chercheur cri opaskwayak Shawn Wilson. En voici un résumé sous forme de schéma que j'expliquerai plus en détail dans le chapitre III :

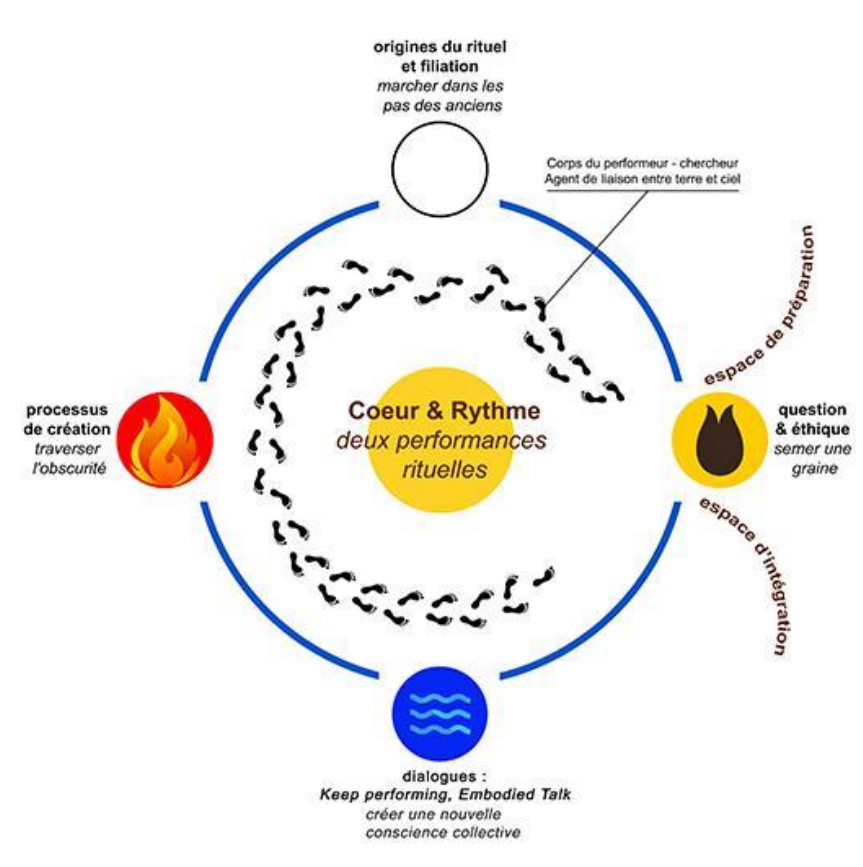


Figure 0-1 : la recherche-crédation au sein d'un paradigme circulaire

⁸ J'explique ce que j'entends par spiritualité dans le GLOSSAIRE du chapitre II : *Danser avec la théorie*.

⁹ Je n'emprunte pas les symboles de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* qui appartiennent spécifiquement au rituel, mais j'utilise la vision qui s'est inscrite dans mon corps suite à cette expérience embodied.

Les approches proposées par *Imaginative Ethnography* et *Sensory Ethnography*, m'ont invitée à utiliser tous mes sens lors de mes recherches de terrain et lors de l'analyse des données, et aussi, à toujours garder mon esprit critique éveillé, afin d'avoir conscience de tout ce qui impacte ma recherche et ma transcription subjective du monde : mon genre, ma culture d'origine, la société dans laquelle j'ai grandi, celles dans lesquelles j'évolue, les valeurs qui m'ont été transmises, les expériences de vie qui m'ont modelée.

Enfin, les notions développées par les praticien.ne.s de *embodied research* ont irrigué l'ensemble de ma démarche de façon souterraine, me rappelant sans cesse de revenir à ce que je connaissais le mieux : ma pratique artistique. C'est grâce à elle et par elle que je pouvais inventer des méthodes de recherche innovantes (voir la section consacrée à *Embodied Talk* et *Keep Performing* dans le chapitre III) et faire des découvertes au-delà de ce qui était connu ou anticipé.

Avant, de rentrer dans la chair de la thèse, je souhaite encore préciser deux points :

J'utilise intentionnellement plusieurs langues dans cette thèse. Je laisse, non seulement les citations originales en anglais lorsque cela me paraît pertinent, mais garde également des mots ou de courts extraits de phrases en espagnol, en nahuatl ou en anglais, dans le corps du texte. Je cherche dans ce tissage multilingue à donner à voir et à entendre la complexité des mots lorsqu'il s'agit de formuler des concepts ou des principes de recherche artistique. Certains concepts sont très clairs dans une langue (exemple : *Embodied research*) et perdent complètement leur pouvoir heuristique lorsque nous les traduisons. Ils perdent leur vibration, ils ne *sonnent plus juste*. Aussi, cette recherche s'inscrit-elle au croisement de plusieurs langues – le français, l'anglais, et l'espagnol principalement – ce qui informe de façon spécifique mon processus d'écriture et de création.

Le deuxième et dernier point que j'aimerais aborder est la forme prise par mon écriture dans cette thèse. Inspirée par les théories *queer* (Herising, 2005; Nash, 2016; Nelson, 2015/2017; Preciado, 2005), particulièrement par la publication *Les Argonautes de Maggie Nelson* (2015/2017), et par la thèse de Adriana Salazar Vélez (2019), j'ai privilégié des paragraphes courts, introduits par un titre ou un mot clef non numéroté. Cette forme de *micro écriture* dont la composition rythmique reflète le processus de création rhizomatique qui fut le mien, me permet de développer des idées successives, qui prennent sens au fur et à mesure, sans que les liens de causes à effets ne soient sur-explicités en permanence. J'espère par cette forme d'écriture qui entremêle, particulièrement dans les chapitre IV, V et VI, approches théoriques, analyses, récits de pratiques, fragments poétiques, dessins et photographies, offrir au.à.la lect.eur.rice la possibilité de faire ses propres liens et ainsi de le.la rendre actif.ve et partie prenante de son cheminement au travers de la thèse. J'ai aussi envie que ce texte soit accessible à tout type de lecteur.rice.s, et non seulement à des personnes ayant les codes académiques; et qu'il soit ainsi possible d'y grappiller - *ici et là* - au gré des mots clefs, une matière à réflexion et à rêver...

PARTIE I

DE L'IMMERSION *IN SITU* À LA MISE EN ŒUVRE DE L'ACTE PERFORMATIF :
POSER LES FONDATIONS

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

Dans ce chapitre, je me propose de faire un premier tour du territoire de cette recherche-création. Je reviens d’abord succinctement sur mon parcours comme artiste et pédagogue et situe l’origine de ma question de recherche. Je pose ensuite les objectifs, les questions et les grandes lignes directrices qui vont serpenter au travers de la recherche et se densifier, se complexifier, se préciser, au fil des découvertes incarnées que j’y fais. Je déplie également une première présentation de deux performances rituelles – *La distancia que nos aproxima* et *In the Middle* – qui constituent les terrains pratiques et expérientiels de la thèse.

1.1 Se situer : performance rituelle en art actuel et *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*

Ma thèse prend appui sur ma pratique de la performance et de l’enseignement tels que je les ai développés au cours des dix dernières années. Mon travail artistique met en lien mouvement, image et son au service d’un propos qui trouve son origine dans le corps, social / poétique / biologique. Je m’inscris dans une démarche trans/inter disciplinaire et propose des expériences artistiques performatives et plastiques qui prennent des formes variées (actions et installations performatives, vidéos, textes, dessins). J’accorde aussi beaucoup d’importance aux processus de recherche collective. Je mets en place régulièrement des laboratoires de recherches interdisciplinaires (LAB) et des rencontres

nommées *Embodied Talk*¹⁰, espaces d'échanges de savoirs par l'oralité. Mes lieux d'intervention sont des espaces urbains et naturels, ainsi que des espaces institutionnels tels des galeries et des musées.

Je développe mon travail sur le corps comme espace fluide en relation avec le non-humain, sur le corps comme caisse de résonance psychique, historique et mnésique (travail sur les mémoires inouïes, c'est-à-dire celles qui ne sont pas entendues, sur les sons prélogiques et le préverbal) et sur la question de la variation dans la répétition (répétition du mouvement et *loops* sonores). Je travaille aussi sur le lien entre le corps et la nature dans les pratiques somatiques et dans la création contemporaine. Mon approche questionne l'ethnocentrisme occidental et notamment les grilles de lecture qui dichotomisent et hiérarchisent la nature et la culture, *body, mind and spirit*¹¹.

Je danse dans le cercle de *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* depuis 2008, invitée par l'Abuela Malinalli (Maria Soto). Je suis engagée politiquement et spirituellement auprès des protecteurs d'eau (exemple : comme alliée des Sioux Lakota à Standing Rock au Dakota du Nord en 2016). L'immersion dans le rituel de *la Danza de la luna Ollintlahuimeztli* a eu des répercussions importantes sur ma pratique, lui permettant de se libérer de certaines logiques propres à la création conceptuelle, pouvant parfois me paraître sclérosantes. À partir de ces expériences, j'en suis venue à développer une pratique performative dans le champ de l'art actuel et à incarner ce que je nomme aujourd'hui des *performances rituelles*.

¹⁰ Le format et les protocoles des *Embodied Talk* ont été découverts et inventés lors de mon premier atelier de recherche création en 2016, lors d'une résidence de recherche et création à l'Arts Based Research Studio, à l'Université d'Alberta. Je préciserai de quoi il s'agit dans le chapitre III dédié à la méthodologie.

¹¹ J'ai choisi de garder ces mots en anglais car la traduction en français ne me convient pas. Je reviendrai là-dessus en détail dans le chapitre II.

Le mot *performance* est un terme complexe à partir duquel j'élaborerai un travail de définition plus détaillée dans ma thèse en lien avec les spécificités et les évolutions de ma pratique ainsi qu'en lien avec ma méthodologie.

Comme artiste-performatrice, je me situe en filiation avec les mouvements des *happenings* ou *events* qui ont émergé dans les années 50 aux États-Unis avec comme figures phares : John Cage, Robert Rauschenberg et Merce Cunningham. Dans le prolongement de cette filiation, je me place en résonance avec les artistes du *Judson Theater Group* (1962-64) qui restent pour moi des figures d'inspiration inégalées : Anna Halprin, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Yoko Ohno, Deborah Hay, Meredith Monk. J'utilise le terme de « performance » plutôt que de « spectacle », car ma recherche est toujours liée à mon propre corps et je m'identifie au concept de « Real Time / Real Action » (Fabre, 2013, p. 264). Le corps et plus particulièrement le mien est donc le référent principal de ma recherche et de ma pratique. Je l'envisage comme une caisse de résonance psychique, historique, biologique et mnésique. Ma pratique performative est construite sur la conscience des connexions somatiques qui existent entre mon corps et les environnements avec lesquels il entre en relation.

1.1.1 Performance rituelle : activer des liens manquants

En associant le terme *rituel* au mot *performance*, je ne fais pas référence à un objet d'étude religieux ou à un lointain objet d'étude ethnographique. Ma pratique performative et ma pratique rituelle, tout en ayant chacune des contextes bien distincts, agissent comme révélatrices l'une de l'autre. La mise en œuvre de ma pratique performative est traversée et informée par l'expérience du rituel. Je tiens à préciser que par mise en œuvre, j'entends bien un travail de création qui ne s'empare pas d'éléments rituels pour les répéter ou les détourner. Je crée à partir de mon expérience de femme occidentale immigrée, consciente de l'histoire collective que je convoque, et dans l'intime respect des enseignements qui m'ont été transmis.

En fait, l'expérience de la *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* me renvoie à mes propres constructions identitaires, à ma connexion fondamentale avec la terre et donc avec mon corps autochtone (du grec : *issu de la terre même*). La performance rituelle se construit sur la conscience de cette connexion viscérale et souvent oubliée. Les *liens manquants* entre mon *corps contemporain* et mon *corps autochtone* deviennent le cœur et l'enjeu de l'acte performatif. Ces *liens manquants* sont des invitations à mettre le corps en mouvement de manière à faire résonner des mémoires « déjà-là » (Tourangeau, 2014), ignorées, ou inouïes, dans le sens qui ne sont pas entendues. Ces mémoires sont alors remises en jeu dans le présent et elles dialoguent avec un *ici-et-maintenant* qui se réactualise sans cesse. Aujourd'hui, je n'envisage plus la création comme un acte égo-centré, qui part d'une idée ou d'un concept (comme je l'ai appris dans les écoles d'art que j'ai fréquentées) pour se matérialiser dans une œuvre. Je mets plutôt en œuvre un ensemble de pratiques (vocales, physiques, plastiques) qui me donnent accès à un état de disponibilité et de connexion avec le monde. Cet *état vibratoire* me permet à un instant *t* de faire acte, non seulement à partir de moi, mais aussi à partir de toute une série d'informations et de mises en relation (avec les autres, la nature, l'espace construit, l'actualité, les émotions, les mémoires, les ancêtres). L'œuvre est révélée au travers du corps, de la voix, de la matière, qui deviennent des médiums. L'œuvre fait aussi partie d'un processus qui est toujours en émergence, en croissance et qui n'est jamais « un produit déjà-là » (Ingold, 2013).

1.1.2 « Autochtone » : trouver le chemin des mots

Je tiens à préciser que lorsque j'utilise le terme « autochtone » je ne me réfère pas à un terme généralisant, mais travaille en m'appuyant sur mon expérience incarnée ou *embodied experience* :

Indigenous knowledge describe local, culturally specific knowledge to a certain population. It's alive, in current use, and transmitted orally. The use of Indigenous knowledge is driven by ethical protocols including treating it with respect and care with

the understanding that it's shared to benefit others¹² (Simonds et Christopher, 2013, p. 2185).

Lorsque j'emploie le terme « autochtone », je me situe également dans un champ de recherche émergent (*indigenous research, methodologies and epistemology*). Je m'appuie sur les écrits de chercheur.se.s, écrivain.e.s, activistes autochtones (Kovach, 2005 ; Maracle, 2015, 2017 ; Meyer, 2001, 2008, 2013, 2016 ; Miron, 2008 ; Simonds et Christopher, 2013 ; Simpson, 2014, 2013, 2011 ; Smith, 1999, 2008 ; Vowel, 2016 ; Wilson, 2008) et non autochtones (Magnat, 2011, 2012 ; Bellerose, 2018 ; Denzin et Lincoln, 2008) qui utilisent en anglais le terme *indigenous* pour parler de la recherche qui implique des communautés autochtones spécifiques, mais aussi pour parler de protocoles de recherche guidés par des « principes autochtones » (Denzin, Lincoln et Smith, 2008, p. 14). Ces derniers proposent de décoloniser les méthodes de recherche et d'enseignement au sein des institutions universitaires. Ce qui m'intéresse, pour paraphraser Virginie Magnat (2011), chercheuse à l'Université de Colombie Britannique (UBC), spécialiste des méthodologies autochtones et d'*Embodied research*, est que l'interconnexion de sagesses traditionnelles et de pratiques culturelles contemporaines est [...] centrale dans les conceptions autochtones de connaissance et que le but de la recherche n'est pas « la production de nouvelle connaissance » (Denzin et Lincoln, 2008, p. 14, cités par Magnat, p. 221). Le but serait plutôt le développement de perspectives pédagogiques, artistiques, politiques et éthiques guidées par des principes autochtones qui sont informés par la conviction que « les tensions centrales dans le monde aujourd'hui vont au-delà de la crise du monde capitaliste » (p. 221). Selon les pédagogies développées par des Autochtones du Canada, des Hawaïens, et des Maoris, « la crise centrale est spirituelle » (p. 221). En réponse à cette crise, des activistes autochtones proposent une pédagogie (« *a respectful*

¹² Traduction personnelle : Les connaissances autochtones décrivent les connaissances locales et culturelles propres à une certaine population. Elles sont vivantes, utilisées à l'heure actuelle et transmises oralement. L'utilisation de savoirs autochtones est guidée par des protocoles éthiques, comprenant le fait de les considérer avec respect et soin en tenant compte du fait qu'ils sont partagés afin que d'autres en bénéficient.

performance pedagogy ») qui travaille à construire « une vision de la personne, de l'écologie et de l'environnement qui soit compatible avec les visions du monde autochtone » (p. 221).

1.2 Se positionner au sein du paysage artistique et académique : cartographie des possibles et contribution au champ de la recherche

La question des mémoires ancestrales réveillées par les pratiques contemporaines interpelle depuis peu les chercheur.se.s européen.ne.s, comme j'ai pu le constater lors des colloques « Incorporation, l'humain débordé n°1 et n°2 » (2013) organisés par l'Université Paris I et le Musée de l'Invisible au Palais de Tokyo (Paris). La thèse de la chercheuse et artiste Marion Laval Jeantet, invitée à intervenir dans le cadre de ces colloques, expose son expérience immersive dans un rituel bwiti (2006). Sa démarche se rapproche du projet que je cherche à mener, tout en s'ancrant dans un autre rituel et en s'activant dans le champ des arts visuels. Laval-Jeantet a transcrit son expérience *in vivo* d'un rituel bwiti, sous forme d'une photographie géante la représentant avec ces hôtes *nganga*¹³, qui a été exposée dans la prestigieuse galerie Synopsis, à Lausanne (2003). Cette démarche serait certainement critiquée, ou du moins questionnée, dans le contexte actuel canadien. Au Québec, Guy Sioui Durand, sociologue et artiste de la performance huronwendat, a développé un travail qui fusionne des formes autochtones de l'oralité avec les formes de l'art performance, pour arriver à ce qu'il appelle des « harangues performées ». Les démarches performatives des artistes-chercheuses canadiennes Christine Bellerose¹⁴, Christine Brault,¹⁵ qui travaillent

¹³ Note de Laval-Jeantet (2007, p. 43) : les *nganga* sont des « devin-guérisseurs », selon la traduction donnée par André Raponda-Walker dans *Rites et croyances des peuples du Gabon*, éd. Présence africaine, Paris, 1962 ; p. 32. Mais il faut garder à l'esprit qu'il existerait plus d'une quinzaine de types de *nganga* que tente de répertorier Théophile Obenga dans *Les Bantu, langues, peuples et civilisations*, éd. Présence africaine, Paris, 1985 ; p. 198-200.

¹⁴ Voir site de l'artiste : www.christinebellerose.com

¹⁵ Voir site de l'artiste : www.christinebrault.net

in situ et questionnent les blessures de la colonisation et de l'artiste Chiara Mula¹⁶, qui revisite les rituels de ses ancêtres sardes dans une visée de guérison du système patriarcal les régissant, font écho à ma démarche. La revue *Inter Art Actuel* a aussi publié deux numéros (2010 et 2016), l'un sur le rituel (Rituels, n°106) et l'autre sur l'art contemporain autochtone (Affirmation Autochtone, n°122). Ces deux numéros révèlent que ce champ d'investigation est relativement discret, insaisissable et en marge du monde de l'art grand public. La question d'une pratique contemporaine traversée par l'expérience d'un rituel traditionnel hors de sa culture d'origine n'y est pas évoquée.

Dans le champ de la recherche reliant rituels autochtones, performance dans le champ de l'art actuel et ethnographie, les deux références incontournables sont évidemment l'anthropologue britannique Victor W. Turner (1986, 1990/1969, 1991) et le metteur en scène de théâtre et théoricien étatsunien Richard Schechner (1988, 1993, 2008, 2013). Pourtant, ni l'un ni l'autre ne parle de sa propre expérience incarnée dans des rituels autochtones. Ils se posent uniquement en observateurs participants, ce que critiquent aujourd'hui de nouveaux champs de recherche ethnographique (exemple : *Centre for Imaginative Ethnography*¹⁷ au Canada).

Par contre, j'ai pu noter qu'au Canada depuis trois ans, il semble y avoir un vif intérêt dans le milieu artistique pour les artistes « autochtones » et leurs œuvres. Des structures artistiques notables, tels *l'Usine C*, le *Centre des Arts de Banff*, *l'École Nationale de Théâtre*, ou plus discrètes, tels les centres d'arts autogérés *OBORO* à Montréal et *Le Lieu Centre en Art Actuel*, à Québec, les mettent au cœur de leurs programmations. *Le Centre*

¹⁶ Voir site de l'artsite : www.chiaramulas.fr.

¹⁷ www.imaginative-ethnography.com

National des Arts à Ottawa vient d'ouvrir en 2019, sous la direction de Kevin Loring, le premier département de théâtre autochtone au monde !

Je ne peux que me réjouir de cet engouement, car cela permet à de nouvelles formes artistiques d'émerger et surtout à des créations autochtones d'être mises en lumière et financées¹⁸ – dont des formes de rituels performatifs (exemples des œuvres de : Soleil Launière, Rebecca Belmore, Émilie Monet, Raven Davis, Guy Sioui Durand). Grâce à ces artistes et à l'intérêt qu'il.elle.s suscitent au sein des institutions artistiques, des discussions de fond, essentielles, commencent à avoir lieu : sur l'occupation des territoires autochtones non cédés, les pensionnats autochtones, les femmes autochtones assassinées et disparues, l'appropriation culturelle. Mais, je m'interroge : *est-ce que ce sont juste des effets de mode, des stratégies politiques pour redorer l'image du Canada sans passer par une remise en question de fond ?* Il est intéressant de noter que le soutien des arts autochtones¹⁹ coïncide avec les entreprises de célébration des 150 ans du Canada (2018), qui ont cherché à financer des projets autochtones, pour redonner au Canada *une image politiquement correcte*.

Est-ce que cette surexposition des artistes autochtones crée de nouveaux clivages, cases, catégories ? Les obligeant à jouer « les autochtones de service », à fabriquer de l'art étiqueté « autochtone »²⁰. Est-ce que cela met une fois de plus le poids sur le dos des

¹⁸ Nombre de compagnies de théâtre et de danse autochtones (*Native Earth Performing Arts, Debajehmujig Theatre Group, Red Sky Performance*) sont actifs depuis de nombreuses années au Canada. Des artistes comme Rebecca Belmore ou Guy Sioui Durand travaillent depuis longtemps sur des formes de rituels performatifs et visuels, incorporants les formes de l'art actuel et celles de leurs cultures réciproques : huron-wendat pour Sioui Durand et anishinaabe pour Belmore.

¹⁹ Voir les nouveaux mandats du conseil des arts du Canada (2017), et du Conseil des Arts et des Lettres du Québec (2018) : <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/programme-reconnaitre-arts-autochtones/>

²⁰ Il est à noter que Rebecca Belmore s'insurge d'ailleurs contre cette étiquette réductrice - elle se considère avant tout comme une artiste : voir la vidéo de Danielle Sturk, *Rebecca Belmore, Canada Council laureate (2013)* : <https://www.youtube.com/watch?v=85sL13UBLyQ>

« autochtones » qui se voient exposé.e.s, obligé.e.s de faire face aux clichés, de répondre aux questions des allochtones curieux et souvent maladroits (Fontaine, 2019) ?

Je n'ai pas de réponses à ces questions. Je pense que chaque situation, chaque contexte spécifique, doit être *écouté avec soin*, afin de trouver le juste équilibre, au sein duquel une relation harmonieuse peut se déployer, et afin que les clichés réducteurs et stériles tombent. Et cela prend du temps. Un temps qui met la relation, le respect et l'écoute attentive²¹ (Smith, Puckett et Simon, 2015) au centre, plutôt que *le projet*. C'est sur ce fil délicat et parfois fragile que j'ai cheminé et continue de cheminer, en espérant que mon travail puisse contribuer à changer certaines approches de la recherche en milieu universitaire, et par contamination hors de l'académie.

En effet, mettre en dialogue les différences identitaires et reconnaître leurs complexités comme des richesses fait avancer le champ des connaissances (Donald, cri papaschase, 2016)²², favorise les mouvements pour une justice globale et permet de décroisonner savoirs ancestraux et actuels. Un savoir qui s'incarne dans le corps et s'enrichit de la mise en dialogue de différentes perspectives est un savoir vivant qui se réactualise et ouvre de nouvelles possibilités en lien avec les changements de société.

J'ai eu la chance de pouvoir suivre une partie de mon cursus à l'Université d'Alberta grâce à la codirection de Lin Snelling. J'ai pu ainsi participer aux nombreux événements organisés par l'Université autour des actions de la *Commission de vérité et réconciliation* (2017) du Canada. Penser l'intégration des savoirs autochtones non seulement d'une façon

²¹ Surtout de la part des allochtones (Smith, Puckett, Simon, 2015).

²² Mettre en dialogue les différences identitaires et reconnaître leurs complexités comme des richesses fait avancer le champ des connaissances : propos issus d'un échange avec Dwayne Donald, professeur à l'Université d'Alberta, suite à son intervention dans une conférence sur les traités entre colons et autochtones, sur le thème : *Relations et responsabilités*. (8 septembre 2016, U Of A).

théorique, mais aussi (et surtout) par la pratique, au sein de l'institution académique, relève de nombreux défis. Je compte participer pleinement à ce renouveau et, grâce à ma recherche, contribuer à un territoire de réflexion en émergence, en collaboration avec d'autres chercheur.se.s autochtones et allochtones. Ma thèse en langue française participe par ailleurs à l'émergence d'un champ de recherche très peu développé dans les milieux canadiens francophones et encore moins en Europe. Elle ouvre des pistes pour une refondation des processus de création et favorise l'émergence d'un *nouveau* champ du visible qui invite à rétablir l'équilibre entre mondes visibles/matérialistes et mondes invisibles.

1.3 S'ancrer dans une pratique artistique et rituelle : objectifs et questions de recherche

Dans le cadre de cette thèse, mon désir est de rendre possible une compréhension de ma démarche artistique au sein d'une culture occidentale qui n'a cessé depuis des siècles de combattre, de dénier ou de piller, voire au mieux de folkloriser les cultures autochtones et leurs pratiques rituelles au profit d'une rationalisation matérialiste, productiviste et consumériste (Meyer, 2001, 2008; Simpson et Smith 2014; Wilson, 2008; Simpson, 2011, 2014; Smith, 1999). Plus spécifiquement, je cherche à rendre intelligibles les liens invisibles/inaudibles qui existent entre ma pratique performative dans le champ de l'art actuel et ma pratique rituelle vécue de l'intérieur dans le contexte de *La Danza de La luna Ollintlahuimeztli* au Mexique, un rituel *d'empuissancement*²³ du féminin, a priori éloigné de ma culture d'origine.

²³ Le terme *empuissancement* est un néologisme qui est utilisé de plus en plus en français pour traduire la notion de *self-empowerment* utilisée en anglais. L'*empuissancement* signifie le réveil, l'épanouissement et le renforcement du potentiel d'une personne ou d'un groupe de personnes, et par là, de leur pouvoir d'agir.

L'objectif de ma thèse est de saisir ma pratique artistique, la comprendre, la théoriser afin de témoigner de l'importance des savoirs incarnés et mémoriels pour nos mondes et nos corporéités contemporain.e.s dans un contexte de crise écologique, politique et artistique²⁴. Cet objectif a été accompli grâce à la création de deux performances rituelles (*La distancia que nos aproxima* et *In the middle*) qui m'ont permis non seulement d'incarner la question, mais également de découvrir des éléments clés qui ont guidé l'écriture de la thèse. Chaque performance est considérée comme un monde en soi, un « *worldview* » (Bellerose, 2017)²⁵, sortes de lunettes au travers desquelles je regarde et découvre les terrains de recherche. Ces créations ont été portées par un double élan : inventer des performances rituelles liées à l'élément eau, qui s'adaptent à et intègrent différents contextes, et revenir à mes origines alsaciennes.

À la lumière de cet objectif principal, la question principale de ma thèse est :

Quels sont les processus activés et agissants entre l'expérience *embodied, in situ, in socius* et la mise en œuvre d'une action artistique dans le champ de l'art actuel ?

De là découlent deux sous-questions :

- Comment une pratique artistique traversée par l'expérience intime d'une danse rituelle ancestrale et contemporaine – *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* – peut-elle témoigner de l'importance des savoirs du corps, des savoirs du vivant, des savoirs mémoriels pour notre société occidentale contemporaine ?

²⁴ Et devrais-je ajouter sanitaire?

²⁵ Propos issu d'une conversation avec la chercheuse et performeuse Christine Bellerose (Candidate au Doctorat, Université York), lors de la préparation de mon examen de projet en novembre 2017. Bellerose, que j'ai rencontré au CATR à Toronto en 2017, a fait partie de mes interlocutrices privilégiées tout au long de mon processus doctoral.

- Quelles visions artistiques, quelles subjectivités, quelles postures, quels renouvellements des imaginaires et quels défis éthiques émergent d'une telle expérience ?

La création des deux performances rituelles, *La distancia que nos aproxima* et *In the middle*, m'a permis d'incarner mes questions de recherche. Ces processus de création et la réflexion qui les accompagne, témoignent des dialogues engagés entre ma pratique rituelle et ma pratique artistique, ainsi que des liens tissés ou « *entanglement* » (Ingold, 2007/2011), avec des territoires spécifiques (exemple : la réserve de Standing Rock au Dakota, le territoire des Cris Papaschase à amiskwacîsâskahikan²⁶, en Alberta, le lavoir de Gottenhouse en Alsace, Morelia et Zirahuén, en territoire purépecha, dans l'état de Michoacán, au Mexique). Ils rendent compte également de mes dialogues avec d'autres personnes, artistes, gardien.ne.s des traditions et aîné.es autochtones, chercheur.es, scientifiques et activistes.

Ce sont les raisons pour lesquelles je choisis de les présenter brièvement ici, avant le terrain théorique et la méthodologie de recherche.

1.4 *La distancia que nos aproxima* et *In the middle* : deux performances rituelles pour dessiner le territoire de la recherche-création

Les processus de création de *La distancia que nos aproxima* et de *In the middle* (voir Annexe A), me permettent d'aborder ma question de recherche par et grâce    ma pratique artistique. Elles sont, comme je l'  non  ais précédemment, à la fois des « terrains de recherche » et des « *worldview* » (Bellerose, 2017) ou des lunettes au travers desquelles je viens regarder ma question initiale : quels sont les processus activés et agissants entre

²⁶ Nom cri pour Edmonton.

l'expérience *embodied, in situ, in socius* et la mise en œuvre d'une action artistique dans le champ de l'art actuel?

Les deux performances se sont développées tout au long de mon processus de recherche et ne forment ni l'aboutissement de la recherche, ni des objets à analyser. Elles sont envisagées comme des « tissages fluides » (Ingold, 2007/2011), des formes de cartographies en mouvement qui me permettent de saisir le déroulement d'une pensée en action. Chaque performance est un organisme *vivant et autonome* avec sa logique propre, grâce à laquelle je chemine au travers de et *danse* ma thèse. Je pourrais presque dire que ces deux performances sont tout à la fois des alliées avec lesquelles je converse, et des espaces au sein desquels je déploie mon corps et mes questions *in progress*.

Je reviendrai plus en détail sur la succession des étapes qui ont constitué cette thèse dans le chapitre consacré à la méthodologie de recherche (chapitre III). Je tiens néanmoins à préciser que les variations de chaque performance ont nourri les processus d'écriture. C'est-à-dire que chaque moment d'écriture a inspiré l'étape de création qui a suivi, et que chaque moment de pratique ou de création a pollinisé l'écriture. La thèse s'est donc construite depuis 2016 sur ce tissage permanent et ininterrompu entre l'écriture et la pratique.

C'est ce cheminement qui est riche et que je souhaite partager tout particulièrement dans la deuxième partie de la thèse : « *What if... ? Penser avec La distancia que nos aproxima et In the middle* ».

Pour chacune des performances rituelles, je propose une présentation succincte afin d'introduire les contextes singuliers dans lesquels elles ont émergé et les thématiques qui y sont associées. J'y joins une liste des différents lieux où elles ont été présentées entre 2016 et 2019.

1.4.1 *La distancia que nos aproxima (la distance qui nous relie) ou To keep dancing in chaotic times*

La distancia que nos aproxima (2016 - aujourd'hui) est une performance rituelle où j'ai travaillé avec l'élément eau, inspirée par la rivière Saskatchewan (*la rivière qui coule vite en cri*) mise en relation avec ma colonne vertébrale blessée et en utilisant une technique somatique appelée *Mouvement Continuum* (2007). La pratique du *Mouvement Continuum* m'a permis de faire le lien entre un travail en extérieur, de marche et d'observation de la rivière et la création de mouvements dansés en studio. Le *Mouvement Continuum* inventé par la chorégraphe étatsunienne Emilie Conrad est une technique somatique qui active les systèmes fluides dans le corps grâce à des respirations spécifiques et des sons vocaux. Cette technique permet dans une extrême lenteur de découvrir des mouvements fluides existant naturellement dans le corps.

La création de la performance *La Distancia que nos aproxima* est née suite à l'assassinat de la danseuse, chorégraphe et activiste mexicaine, Nadia Vera, en juillet 2015. Il a semblé essentiel non seulement à l'amie que j'étais, mais aussi à l'artiste, de réfléchir à ce qui venait de se passer : *comment pouvions-nous continuer à danser dans un monde en chaos ?* J'ai développé ce travail dans le cadre d'une résidence de création de trois mois (hiver 2016) au *Arts Research Based Studio* (ABRS) à l'Université d'Alberta. Une version préalable de ce solo a été présentée à la *Galerie du 7.5* à Paris en janvier 2016. Cette version était extrêmement physique, un déchargement de force et de sons. J'entrais dans un état de transe violent provoqué par la répétition frénétique de sauts et une partition vocale composée de sons viscéraux, de cris et de souffles animaux. Suite à la recherche au ABRS, j'ai découvert comment augmenter ma capacité à sauter, en travaillant sur le lâcher-prise, la détente musculaire, le rebond et la fluidité. Mon corps devient ainsi un véhicule fluide pour toutes sortes d'images et d'émotions qui me viennent autant de mon propre corps, que de l'environnement, que des personnes présentes dans l'espace. Grâce à ce processus de création, *La Distancia que nos aproxima* devient un acte de restauration (restaurer au sens

de *remettre debout*, du latin *stare*), non d'un passé idéalisé ou perdu, mais du corps en mouvement autour de sa colonne qui intègre le monde contemporain avec tout ce qu'il offre : les catastrophes, les technologies, les guerres, les déplacements de population, les beautés, les banalités et les mystères.

Terrains où la performance a été présentée :

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Galerie 7.5, Paris, FR (variation 01) _ 01.2016</i> ○ <i>Arts Based Research Studio : boîte noire de l'Université d'Alberta, à amiskwacîsâskahika/Edmonton, en territoire des Cris Papaschase, CA (variation 02) _ AVRIL.2016</i> ○ <i>À Tiohtiá:ke/Montréal, au Studio Élan d'Amérique et à l'UQAM en territoire Kanien'kehá:ka, CA (variation 03, conférence performée) _ MAI.2016</i> ○ <i>À Châteauvillain, dans l'ancienne usine de bottes du Chameau, transformée en centre d'art contemporain, en territoire haut-marnais, FR (variation 04 + Installation) _ JUIN.2016</i> ○ <i>À la Casa Zalce, Morelia, en territoire purépecha, MX (variation 05) _ MAI.2018</i> ○ <i>À l'Endroit, Festival Court Circuit, à Chambéry au pied du Massif des Belledonne, FR (variation 06) _ JUIN.2018</i> |
|--|

1.4.2 *In The Middle* ou boire à la source

Avec le projet *In the Middle*, j'ai cherché à réanimer des pratiques traditionnelles féminines presque disparues – soit les gestes du lavage des lavandières –, pour les retravailler, les laisser m'enseigner *quelque chose* du territoire *d'où je viens*. De passage en France au printemps 2016, j'ai été frappée par la place gardée par les lavoirs dans les villages que j'ai traversés (dans les villages de Lacoux, Châteauvillain et Saverne). Il me semblait que ces lieux *non utilisés* gardaient une forme d'aura, de sacralité ou du moins une place particulière au centre des villages. C'est persuadée que les lavandières étaient plus que de simples laveuses de linge sale et que leur rôle dépassait celui que nous leur attribuons aujourd'hui, que j'ai commencé la création de cette deuxième performance rituelle. J'étais portée par un double élan – revenir à mes origines alsaciennes et aux rituels de femmes liés à l'eau. Au printemps 2017, j'ai commencé des recherches historiques en allant chercher

des images, des textes d'archives et des légendes liées aux lavandières (voir Annexe C et D). D'autre part, j'ai mené un travail plus intuitif en interrogeant des habitantes de Saverne et des alentours (Alsace) et en laissant se révéler, à travers des récits et des dialogues, l'imaginaire collectif lié aux lavandières. Enfin, j'ai effectué un travail de recherche incarnée en utilisant la danse et l'improvisation *in situ* (inspirées par le lieu) comme méthodologie ; il a abouti à une première performance au Lavoir de Gottenhouse (petit village à côté de Saverne), adressée aux femmes rencontrées lors de mes recherches. J'ai réinvesti les matériaux de cette première exploration *in situ* lors d'une résidence de création à Bruxelles (juillet 2017) avec quatre autres artistes : les danseuses Céline Laloire et Rebecca FL, l'artiste sonore, Jenny Abouav et l'artiste visuel Charley Case. Ce travail a donné naissance à un film expérimental de trente minutes²⁷.

De retour à Montréal, j'ai convié la clarinettiste et compositrice canadienne Louise Campbell à se joindre à moi pour une résidence de création au Studio Élan d'Amérique, qui s'est étendue de décembre 2017 à mars 2018. Grâce à l'aide de la documentaliste québécoise à la retraite, Mary Moroska, nous avons eu accès à des documents d'archives (partitions, paroles de chansons, chants enregistrés et vidéos, voir Annexe E) à partir desquels nous avons extrait une série d'éléments : deux chants de lavandières en français (*C'est le jour de la lessive, Nous étions dix lavandières*) et une magnifique [archive](#)²⁸ filmée de l'université d'Édimbourg (School of Scottish Studies, 1982). L'accès à ces archives m'a permis de sortir de mon expérience individuelle pour l'emmener dans le champ de la mémoire collective. Ce passage s'est fait de façon intuitive et m'a permis d'aborder le travail performatif sous un angle inhabituel. En effet, il est rare que j'opère un travail à partir d'archives historiques. Avec Louise Campbell, nous avons cherché une poétique

²⁷ <https://drive.google.com/open?id=0B97sFax0M42zRFFYV255TXA5RkE>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=0CmGJ5dwBuk>

gestuelle, rythmique, énergétique et sonore liée à la symbolique de l'eau qui émerge de l'acte de laver, geste quotidien très physique. Le travail performatif et musical est basé sur les actions répétitives du lavage : battre, essorer, frapper, soulever. Il ne s'agit évidemment pas d'une recherche nostalgique en quête d'un passé révolu ni d'une reconstitution historique. Nous cherchions plutôt à déplier les mémoires du corps pour réactualiser une gestuelle oubliée, tisser des ponts entre mémoires passées et présentes, gestes archaïques et corporéité contemporaine, en cherchant les passages entre gestes répétitifs et transe, quotidienneté et apparitions oraculaires. L'écriture de la performance s'inscrit dans une structure que nous avons définie à travers un vocabulaire commun. Cette structure est flexible et laisse de la place pour des actions corporelles et sonores créées dans l'instant. Nous avons pensé la présence des spectat.eur.rice.s dans un rapport de proximité afin qu'ils.elles puissent sentir l'humidité dégagée par les draps, entendre les subtilités des textures sonores qui se tissent entre les sons directs (voix, drap percuté), les sons enregistrés et les sons instrumentaux.

Enfin, j'ai été invitée seule au *Festival de performance Court Circuit à Chambéry* (FR) au printemps 2018. Un temps de résidence associé au festival m'a permis de créer une dernière version de *In the Middle*. Pour cette version je devais travailler dans un lavoir de la ville de Chambéry, mais j'ai finalement décidé de transférer les matières de cette performance dans un canal vidé de son eau. J'y invitais les personnes présentes à venir se faire laver les pieds. La performance a été complétée par une installation dans une galerie attenante au canal.

Terrains où la performance a été présentée :

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Lavoir de Gottenhouse, en Alsace, FR (variation 01) _JUIN.2017</i> ○ <i>Résidence Communa : performance in situ dans une maison de maître de Forest transformée en résidence artistique de « pré activation », Bruxelles, BE (variation 02) _JUILLET.2017</i> |
|---|

- *À Montréal / Tiohtiá:ke, au Studio Élan d'Amérique : résidence de création et ouverture studio (variation 03) _DÉC.2017 à MARS.2018*
- *Festival Court Circuit, dans un canal vidé de son eau, à Chambéry au pied du Massif des Belledonne, FR (variation 04) _JUIN.2018*

1.4.3 Face à face : les deux performances rituelle se regardent

La performance des lavandières, *In the Middle*, apparaît en miroir inversé avec le solo *La distancia que nos aproxima*. Les deux performances tracent des mouvements et des impulsions qui se complètent d'une étrange façon sans pour autant que je l'aie prédéterminé à l'avance. *La Distancia que nos aproxima* est un mouvement de saut qui naît de l'obscurité la plus totale (la boîte noire, le mois de janvier, une solitude sur un territoire inconnu). C'est un acte de résistance explosif et libérateur associé au cri. C'est un jaillissement qui de la perte du corps (l'assassinat de Nadia Vera) fait apparaître une foule, une multitude, une communauté. Elle se réorganise autour d'un cœur commun qui se remet à battre. C'est un mouvement de résistance et de résilience qui part de l'horizontalité pour s'élever vers le haut et affirmer une verticalité envers et contre tout. C'est un chant de résurgence presque inaudible, puis un enchaînement de sons gutturaux et abstraits qui aboutissent à la voix de Nadia Vera qui ose prendre la parole et se mettre en lumière.

In the middle semble vouloir prendre le contrepoint de *La distancia que nos aproxima*. C'est une pièce née de la lumière, au cœur des journées les plus longues du mois de juin. Elle se déploie dans l'eau vive en extérieur, sur un territoire connu (celui d'où je viens) entourée d'une communauté d'alliées (sœur, mère, tante, amies d'amies). Cette pièce capte la lumière dans les draps, les éclaboussures et l'écho des rires. Les sons sont cristallins, les chants de *call and response* naissent des rythmiques du travail à accomplir ensemble. Le geste de battre le linge vient apaiser le saut-rupture de *La distancia que nos aproxima*, en affirmant un mouvement de haut en bas, un retour vers le sol, un ancrage dans la terre. *In the middle* est une continuité, un mouvement de vie, de la naissance vers la mort tandis que

La distancia que nos aproxima répond dans un mouvement inverse de la mort vers la vie. *La distancia que nos aproxima* part d'un terrain gelé et d'un corps figé qui doivent fondre pour que l'eau puisse faire son office. C'est une affirmation du féminin qui prend des risques dans un monde en chaos. *In the middle*, s'inscrit dans une eau qui coule, lave, apaise et rassemble. C'est une conjugaison du féminin qui s'inscrit dans une communauté de femmes et invite à une transmission intergénérationnelle explicite et implicite. Finalement, plus qu'en miroir inversé, les deux solos se regardent comme deux facettes complémentaires d'une même question : *quels sont les savoirs qui surgissent du corps si nous laissons son intelligence opérer ?*

1.4.4 *Nada más que decir _ O desire _ Plus rien à dire : un rituel de passage pour clore le processus de recherche-crédation*

Une dernière performance est venue clore le processus de recherche-crédation fin décembre 2019. Je l'ai présentée deux fois à la galerie *Espace POP* à Montréal, les 20 et 28 décembre 2019. Chaque performance a duré dix heures, soit du lever au coucher du soleil. La performance durationnelle *Nada más que decir _ O desire _ Plus rien à dire* invitait le corps à laisser émerger de ses pores tout ce qui avait été vécu, parcouru, habité, depuis le début de la thèse. Elle était habitée par deux questions : *que reste-t-il ? Qu'est-ce qui continue à vibrer envers et contre tout ?* J'ai créé une partition composée de six matières performatives qui se succédaient dans un ordre prédéterminé entre 7 heures et 17 heures. J'ai revisité les matières de *La Distancia que nos aproxima* et de *In the Middle*, en découvrant quels éléments étaient toujours vibrants dans ce nouveau contexte et lesquels ne faisaient plus de sens ou s'étaient déportés ailleurs. J'ai aussi intégré de nouvelles matières qui ont émergé au cours de la dernière année de recherche et d'écriture à l'Université d'Alberta et lors de la dernière phase de création *in situ* à l'Espace POP, à Montréal :

- Les deux premières matières (7H00 > 9H00 et 9H00 > 11H00) de *Nada más que decir _ O desire _ Plus rien à dire* étaient des échos *embodied* du dernier chapitre de la thèse : « *What if ritual performance is transition ?* » et du postulat que « tout est une transition ». Au moment où je terminais ce chapitre, j'ai été habitée par le sentiment que j'étais arrivée au bout de ma parole. Que je n'avais plus rien à dire, à écrire ou à transmettre. Et que la seule réponse que je pouvais offrir était mon corps en mouvement, mon corps en relation, mon corps en vibration, mon corps en transition. De là est née l'idée initiale de la performance.

De sept heures à neuf heures du matin, je m'inspirais de l'apparition progressive de la lumière du jour dans la galerie. Je procédais à une série d'actions minimalistes en orchestrant dans l'espace de mini dramaturgies avec des verres remplis d'eau dont les reflets aquatiques se reflétaient sur les murs, le sol et ma peau, grâce à l'utilisation des lampes de poche à faisceau directionnel. Je jouais sur des mises en équilibre précaires entre mon corps et les verres. De neuf heures à onze heures, la lumière du soleil commençait à inonder l'espace. Très lentement, je soulevais des papiers de soie blancs appliqués sur toutes les surfaces vitrées de la galerie, faisant apparaître ainsi des fragments du paysage extérieur : l'Avenue du Parc, des passant.e.s frigorifié.e.s, le passage d'une voiture, un tronc d'arbre. Une deuxième partie plus dynamique succédait à ce délicat effeuillage. Portant une peau de renard blanc, reçue en cadeau lors de la création de *La distance que nos aproxima* (2016), je me laissais *envoûter* par la mémoire de cette peau et entraais dans une forme de transe animale qui prenait la forme d'une course en cercle de plus en plus rapide.

- La troisième matière (11H00 > 12H30) s'inspirait de la performance *Radical Silence : Conversation with Tyson*. J'ai présenté cette performance en août 2019, à l'Université d'Alberta, sur une invitation de Thea Petterson et Jeremy Gordaneer qui organisaient une journée de conférence intitulée : « *Togethering* -

Choreographing Ecologies of Together ». Cette performance était inspirée par mes échanges avec le danseur de pow wow cri (*Fancy Dance*), étudiant en psychologie et études autochtones, Tyson Frencheater. Elle répondait à son absence lors du colloque alors qu'il avait décidé de rester dans sa communauté après le décès d'un de ses frères. Pendant une grande partie de la performance je restais debout les bras en l'air avec de la glace qui fondait dans les mains face à une chaise vide. Des personnes du public se succédaient sur la chaise et pouvaient la déplacer dans l'espace.

- La quatrième partie (12.30 > 14.00) était un moment de transition où je continuais à enlever les papiers de soie recouvrant les fenêtres, tout en préparant dans une grande casserole du thé à l'hibiscus rapporté du Mexique. La vapeur d'eau recouvrait petit à petit toutes les surfaces vitrées. Les personnes arrivant dans la galerie à ce moment-là étaient accueillies avec une tasse de thé.
- La cinquième partie (14.00 > 15.30) revisitait les matières de *In the Middle*.
- La sixième matière (15.30 > 17.00) revisitait les matières de *La distancia que nos aproxima*.

Les fils conducteurs de l'ensemble de la performance étaient les différents états de l'eau en lien avec le corps, les imperceptibles changements de la lumière tout au long de la journée, la vibration du silence (voir chapitre V) et l'idée d'effeuillage de l'espace, du corps et du temps. De façon concrète, tout au long de la performance, je jouais sur des dévoilements-effeuillages successifs de couches-peaux : vêtements (coton ouaté, chemise en soie, fourrure), papiers de soie (couvrant la vitrine donnant sur la rue, accumulés en sculptures éphémères, deuxième peau sur le sol et le corps), draps mouillés. L'effeuillage

des papiers de soie couvrant la vitrine de l'Espace POP donnant sur la rue est né du désir de d'inventer un contre-écho – une sorte de désenvoûtement tout en pudeur – à la quantité exponentielle de maisons et de magasins rachetés par la communauté juive hassidique du quartier et dont les fenêtres et ouvertures sont systématiquement barricadées. Un de ces espaces – un magasin de vélo adoré des habitants du Mile-End et fermé subitement en 2018 – se trouvait, vitrines recouvertes de papier brun, juste de l'autre côté de l'avenue du Parc donnant sur la vitrine de l'Espace POP. L'effeuillement n'était pas seulement visuel et tangible. Il était aussi celui que je vivais corporellement et émotionnellement. Heure après heure, sans manger et sans faire de pause, je m'exposais aux regards. Cette exposition n'était ni crue, ni violente. Au contraire, l'intimité créée par la taille réduite de la galerie permettait que cette traversée se fasse avec les personnes présentes, en douceur, en coprésence, lentement couche après couche.

J'ai invité l'artiste danseuse, chorégraphe et vidéaste Kim-Chanh Châu à collaborer à cette dernière étape performative. Elle a joué le rôle de dramaturge et m'a aidée à faire des choix afin de clarifier la partition de chaque matière et de trouver la cohérence de l'ensemble. Elle est devenue une sorte de *gardienne de l'espace et du temps*, accueillant les personnes qui arrivaient dans la galerie, et m'accompagnant dans les différentes étapes de la performance. Les membres du public étaient invités à vivre cette journée selon différentes modalités. Il.elles avaient le choix de participer à certaines actions de la performance ou de rester observateurs de l'action en train de se dérouler.

Cette performance a un statut différent des deux premières. Plutôt que d'avoir initié et inspiré un des chapitres de la thèse, elle fait écho au dernier chapitre. Je dirais même qu'elle met en résonance l'ensemble de la thèse. Elle est **la thèse embodied**. Je reviendrai sur cette ultime étape lors de la conclusion, néanmoins *Nada más que decir _ O desire _ Plus rien à dire* ne fera pas l'objet d'une présentation détaillée. Mon souhait étant que cette action performative parle en son nom et que son langage existe hors de l'analyse. Afin de bien

saisir cette idée de performance *comme transmission*, je vous invite à consulter la **Figure 3-5** : *squelette du Processus de recherche-création entre 2015 et 2020*, chapitre III, p. 104.

CHAPITRE II

DANSER AVEC LA THÉORIE

Intellectual knowledge is not enough on its own. Neither is spiritual knowledge nor emotional knowledge. All kinds of knowledge are important and necessary in a communal and emergent balance (Betasamosake Simpson, 2014, p. 16).

Sur le terrain de cette recherche-création, l'expérience pratique, qu'elle soit artistique ou rituelle, informe la théorie ou la produit, et la poétique théorique, une fois constituée, mais toujours *in progress* comme le dirait Richard Schechner (2008), nourrit en retour la pratique. Ainsi « n'importe quelle phase du processus est simultanément générée et génératrice » (Colapietro, 2003, cité dans Almeida Salles, 2010, p. 208).

Lorsque nous approchons la complexité du processus créatif, « nous sommes confrontés à une dynamique intense, caractérisée par la simultanéité des actions, l'absence de hiérarchie et de linéarité » (Almeida Salles, 2010, p. 207). Il s'agit donc de trouver des perspectives théoriques, des pensées ou encore des allié.e.s qui se situent « dans des paradigmes liés à une pensée des relations, capables d'aborder des nœuds multiples ou des connexions en mouvement permanent » (Almeida Salles, p. 208). L'accompagnement réflexif et critique du processus artistique demande de trouver des outils qui nous permettent d'aborder la plasticité d'une pensée en cours de formation. Il s'agit donc, en adoptant cette perspective, de mettre de côté un paradigme fondé sur les segmentations et les disjonctions. Même si, comme l'écrit Edgar Morin, il est à la fois nécessaire de distinguer – qui n'est pas isoler – les éléments d'un système, tout en comprenant tout ce qui les relie, en tenant compte des interactions qui composent l'ensemble (Morin, 1990).

Partant de ce principe, la théorie n'est pas un objet en soit, isolée du processus de recherche-création, que l'on peut décontextualiser :

“Theory” isn’t just an intellectual pursuit – it is woven within kinetics, spiritual presence and emotion, it is contextual and relational. It is intimate and personal, with individuals themselves holding the responsibilities for finding and generating meaning within their own lives (Betasamosake Simpson, 2014, p. 7).

La théorie est un *partenaire de danse*, c’est-à-dire qu’elle accompagne un mouvement et une pensée non linéaire. Les instruments théoriques sont donc utilisés au fur et à mesure du développement de la recherche-crédation afin que les concepts ne perdent pas leur pouvoir heuristique (Almeida Salles, 2010). Partant de ce paradigme de réseau, il est aussi impossible de penser une œuvre comme ayant une origine en soi et toute « conclusion » est également relativisée. « Chaque version de l’œuvre contient potentiellement, un objet achevé et cet objet représente aussi, sous forme potentielle [...] une des phases du processus » (Almeida Salles, p. 208).

Partant de ces postulats, j’ai décidé d’intégrer la théorie au fur et à mesure de l’écriture des chapitres abordant ma recherche-crédation. Je souhaite néanmoins présenter mes allié.e.s ou les personnes qui se sont assises virtuellement à mon bureau alors que je rédigeais ma thèse, et d’expliquer les raisons pour lesquelles je les ai choisi.es. J’ajouterai à la suite de cette présentation un glossaire présentant des concepts et des mots clés qui accompagnent l’ensemble de la recherche. Le dernier mot clef est CORPS, auquel je consacre plusieurs pages à la fin de ce chapitre.

2.1 Théoricien.ne.s et praticien.ne.s : se trouver des allié.e.s

Après avoir exploré différentes pistes théoriques pour aborder la question du rituel en art performance et en danse, j’ai réalisé que j’entrais dans un immense domaine du savoir écrit qui s’étendait des *Performance Studies* (Lami, 2013; Turner, 1986; Schechner, 1988, 1993, 2008, 2013) au non moins vaste domaine des études des religions (Bell, 2009; LaMothe 2014, 2017) en passant par les *Ritual Studies* (Grimes, 2006, 2010),

l'anthropologie (Bateson, 1971, 1977, 1989; Descola, 1986, 1994, 2005; Ingold, 2013, 2007/2011, 2006 ; Piette, 1995; Turner, 1969/1990, 1991 ; Van Gennep, 1909 ; Wulf et Gabriel, 2013) et la sociologie (Dartiguenave, 2012; Le Breton, 2008; Mauss et Weber, 1925; Saillant, 2014).

Suite à ces lectures, j'ai choisi des théoricien.ne.s et des praticien.ne.s qui, plutôt que de s'adresser directement à mon sujet ou à ma discipline artistique, allaient me permettre de penser ma pratique et de la nourrir de façon transversale. Je pouvais donc penser ma pratique sans que celle-ci ne soit définie par des définitions *déjà-là*. Cela me permettait de rester dans un mouvement de découverte, tout en me donnant la possibilité de dialoguer avec des auteur.rice.s.

J'ai aussi décidé de choisir des théoricien.ne.s de genre et d'origine différents afin d'être en cohérence avec mon sujet de recherche.

2.1.1 Théoricien.ne.s : Tim Ingold, Manulani Aluli Meyer, Suely Rolnik, Vinciane Despret

L'anthropologue britannique Tim Ingold est un des premiers auteurs que j'ai choisi. J'ai été captivée en particulier par deux ouvrages traduits en français : *Une brève histoire des Lignes* (Ingold, 2007/2011) et *Marcher avec les Dragons* (Ingold, 2013). Ingold a démarré sa carrière dans les années 1970 par des enquêtes sur une communauté d'éleveurs de rennes – les Skolt Saami en Laponie – et a proposé une réflexion neuve sur sa discipline anthropologique. Il écrit sur les relations entre l'anthropologie, l'archéologie, l'art, la musique (Ingold est aussi violoncelliste) et l'architecture, comme autant de modes de connaissance directe et de description de notre environnement. En faisant appel aux sciences de la nature, à la phénoménologie ou à l'art, Ingold considère sa discipline comme un art ou un artisanat, ou comme un geste. L'approche écologique de l'homme dans son milieu, développée par Ingold, m'interpelle particulièrement. L'anthropologie d'Ingold me

permet d'esquisser une définition de la performance hors du cadre théorique de la performance et de la performativité. Il me permet de dissoudre une vision hylémorphique de la création artistique où l'artiste impose des formes issues de son esprit à une matière du monde extérieur. La performance et par extension la vie est conçue comme un processus de croissance où celui.celle qui fait, agit dans un monde de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il.elle doit travailler, et le processus de création consiste donc à unir ses forces aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger.

La rencontre avec la chercheuse hawaïenne, spécialiste en épistémologies autochtones, Manulani Aluli Meyer, invitée par la faculté d'études autochtones de l'Université d'Alberta en janvier 2017²⁹, m'a donné l'opportunité non seulement de la lire, mais également de l'entendre et de dialoguer avec elle. La cohérence entre sa parole, sa façon de transmettre ses recherches et ses écrits m'a impressionnée ; et c'est la raison pour laquelle elle est devenue une référence majeure dans ma recherche. Meyer travaille et milite pour une éducation intégrant les épistémologies autochtones hawaïennes, la justice, la remise en état des terres, le droit, la santé, la revitalisation culturelle, l'éducation artistique, la réforme des prisons, l'économie transformationnelle, la souveraineté alimentaire et la philosophie hawaïenne. Ses publications abordent l'intelligence autochtone en lien avec les recherches en physique quantique, la pensée transformationnelle et globale (*transformational and whole thinking*), et la pédagogie libératrice (*liberating pedagogy*). Si je me suis appuyée sur les écrits de Meyer (2001, 2008, 2013, 2016), c'est parce qu'elle défend l'idée d'une épistémologie autochtone au service d'un éveil mondial. Elle invite les chercheur.euse.s autochtones et allochtones à voir dans les spécificités de l'épistémologie hawaïenne une

²⁹ Manulani Aluli Meyer a donné, entre autres, une conférence intitulée *Holistic Theory of Knowledge : Indigenous Common Sense*, organisée à l'Université d'Alberta, le 31 janvier 2017, par *Sustainability Speaker Series* et *The Way We Green Series*.

source d'inspiration et de connaissance pour aborder leur propre recherche. Meyer affirme que l'épistémologie indigène telle que vue par des mentors hawaïens natifs nous enseigne que la spécificité conduit à l'universalité (Meyer, 2008), permettant aux dualités de fondre pour s'intégrer dans un tout non fragmenté. Meyer invite les chercheur.euse.s et les étudiant.e.s à s'inspirer d'idées qui sont autochtones et authentiques, anciennes et nouvelles, recyclées et créatives, anciennes et développées dans l'instant présent (Meyer, 2008, p. 217).

Deux autres autrices sont venues plus tardivement dans ma recherche compléter le duo formé par Ingold et Meyer. Il s'agit de la philosophe et psychothérapeute brésilienne Suely Rolnik et de la philosophe et éthologue belge Vinciane Despret.

Suely Rolnik est surtout connue pour son travail avec Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'ouvrage *Micropolitiques*, qu'elle a coécrit avec Félix Guattari est paru en 2007. Elle a écrit le chapitre *Schizoanalyse et anthropophagie* pour le livre de Gilles Deleuze, *Une vie philosophique*, paru en 1998. Elle a aussi contribué à faire connaître par ses écrits et de nombreuses entrevues le travail de l'artiste plasticienne et performeuse brésilienne Lygia Clark.³⁰ Ce qui m'a interpellée dans le parcours de Rolnik, est le fait qu'elle a fui le Brésil et déroulé sa pensée dans une langue autre que la sienne, soit le français. Elle est ensuite revenue à ses racines brésiliennes et a développé son travail en portugais en lien avec sa culture d'origine. Cela donne une sonorité et une singularité à son écriture qui est viscérale et parle directement au corps. Rolnik s'intéresse aujourd'hui aux racines autochtones de la culture brésilienne avant la colonisation, en relation avec les différents peuples qui sont venus peupler le Brésil : les Africains issus de l'esclavagisme, les exilés juifs-arabes qui ont fui l'inquisition européenne et plus particulièrement espagnole, et les colons portugais. J'ai trouvé dans ses écrits (2004, 2007, 2012a, 2012b, 2019) et ses conférences filmées

³⁰ Voir : *Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle. Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement*, édité par le Musée des Beaux-Arts de Nantes en 2005 et écrit en collaboration avec Corinne Diserens.

(2012c, 2016) des pistes pour sortir de la stigmatisation des différences et se libérer des principes identitaires. Elle propose de se défaire d'une vision dualiste et certainement stérile, où il y aurait d'un côté les *victimes* de la colonisation ou du *capitalisme* et de l'autre les *blancs* ou un *ils* indéfini et globalisant. Les écrits de Rolnik permettent de sortir de cette dichotomie blessante, et sans doute dangereuse, sans pour autant nier le racisme systémique envers les personnes racisées et particulièrement envers les différents peuples autochtones. Rolnik aborde les rapports de domination dans une optique ouverte et optimiste où l'être humain se réapproprie ses pouvoirs créatifs viscéraux en s'engageant dans un processus de transformation et de libération. Ce faisant, il touche des états de pulsations vitales afin d'orienter ses choix et d'inventer ses actions, c'est-à-dire qu'il se réapproprie sa puissance de création et de différenciation, et ainsi revitalise la vie humaine dans son essence même (Rolnik, 2012a)³¹.

La philosophe et éthologue belge Vinciane Despret est connue pour ses travaux sur les relations entre hommes et animaux : *Bêtes et hommes* (2007), *Être bête* en collaboration avec Jocelyne Porcher (2007), *Quand le loup habitera avec l'agneau* (2002). Elle été commissaire de la grande exposition *Bêtes et hommes*, à la Grande Halle de La Villette, à Paris en 2008. Elle étudie aussi bien le « comment vivre » avec l'animal que les questions, proprement politiques à ses yeux, posées par les pratiques psychothérapeutiques avec l'homme. Elle est inspirée dans sa démarche par la philosophe Isabelle Stengers (*L'Invention des sciences modernes*, 1993) et l'anthropologue Bruno Latour (*La Vie de laboratoire*, 1988), et se propose de suivre les scientifiques sur leurs terrains, dans leur pratique, et de comprendre comment ils rendent leurs objets d'études intéressants³².

³¹ Propos issus d'une conférence donnée par Suely Rolnik, le 18 juin 2012, au Centre d'Art Contemporain WIELS, à Bruxelles.

³² Informations récupérées sur le site de l'autrice : www.vincianedespret.be

La publication *Au Bonheur des Morts, Récits pour ceux qui restent* (2015) fait figure d'exception dans la recherche de Vinciane Despret. Cet ouvrage a particulièrement nourri le processus d'écriture du chapitre IV : « *What if ritual performance is relation ?* » qui aborde la relation avec l'assassinat de l'artiste mexicaine Nadia Vera dans le processus de création de la *Distancia que nos aproxima*. Despret y aborde une question d'apparence saugrenue, peut-être même un tabou, à savoir : « Comment les gens définissent-ils les relations possibles avec des êtres caractérisés par de tout autres modes de présence et d'existence que sont les personnes décédées ? Et comment explorent-ils avec perplexité les registres possibles pour penser l'action, l'influence, l'absence et la présence des morts ?³³ ». Plutôt que d'envisager la relation avec les morts selon les processus de deuil psychanalytique, Despret nous invite à envisager une multiplicité de possibles dans notre relation avec eux. En étudiant « des modalités d'entrée en relation avec les morts, bien plus diverses que ce que la doxa traditionnelle des psy veut bien le laisser entendre³⁴ », Despret me permet non seulement d'écrire et de penser la relation à la mort de Nadia Vera comme un moteur vital de la performance en émergence, mais également de prendre conscience des différents registres de présence mis en œuvre dans l'acte performatif. Despret propose de travailler sur l'inclusion de tous les possibles, sur le mode du « et » plutôt que du « ou bien », où il n'est pas question de synthétiser ou de résoudre une énigme ou des paradoxes, mais plutôt de travailler avec la multitude des possibles qui sont toujours en émergence.

Les écrits de Ingold, Meyer, Rolnik et Despret sont caractérisés par un esprit de curiosité de leurs auteurs vis-à-vis de leurs sujets de recherche qui sont mis en mouvement en permanence et semblent nourris en profondeur par des expériences sur le terrain. Loin

³³ Propos récupérés sur le site de Vinciane Despret - www.vincianedespret.be - en février 2020, dans la section *À propos*.

³⁴ Propos récupérés sur le site de Vinciane Despret - www.vincianedespret.be - en février 2020, dans la section *À propos*.

d'être figé.e.s dans des concepts définis, ils.elles m'invitent à inventer ma pensée au fur et à mesure que se déploie mon processus de recherche.

2.1.2 Praticiennes : Deborah Hay, Meredith Monk, Marion Laval-Jeantet, Miranda Tuffnel

Les récits de pratiques d'artistes qui pensent et écrivent sur leur processus de création, ont aussi constitué un terreau fertile pour ma réflexion. Il était essentiel pour moi de faire une place aux savoirs issus de la pratique artistique.

Les quatre alliées que je me suis choisies sont la chorégraphe et danseuse Deborah Hay (1975, 1994, 2000), l'artiste multidisciplinaire Meredith Monk (Monk entrevue avec Marranca, 2014), l'artiste visuelle Marion Laval Jeantet (Laval-Jeantet, 2006, 2008, 2011 ; Laval-Jeantet en entrevue avec Pique, 2009a) et la danseuse Miranda Tuffnel (2004, 1993/2014).

La rencontre avec Deborah Hay³⁵, comme je l'ai écrit dans mon introduction, a été fondatrice dans mon parcours. J'ai réalisé durant le processus de recherche-crédation à quel point son approche de la danse m'avait guidée tout au long de ces années de recherche en solitaire depuis ma sortie du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC). Hay est née à Brooklyn en 1941 et à 19 ans elle a rejoint un groupe d'artistes expérimentaux (voir 1.1 Se situer) influencés par Merce Cunningham et John Cage, surnommé plus tard le *Judson Dance Theater* qui est devenu une référence majeure de la danse contemporaine en Europe et plus particulièrement en France. Ce groupe d'artistes a défié les canons dominants de la chorégraphie moderne. Il.elle.s ont mis en place de nombreuses

³⁵ Ce paragraphe est inspiré d'un article paru dans la Revue en ligne *Sklunk* (le site n'est plus actif), que j'ai coécrit en juin 2006 avec Céline Dauvergne et Anne Lenglet, suite à notre expérience comme interprètes dans la pièce *My Country Music*, chorégraphiée par Deborah Hay, au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, en France, entre 2005 et 2006.

explorations, en studio et *in situ* et ont collaboré avec des artistes visuels. À cette période, Deborah Hay crée *City dance*, pièce de groupe dont elle constitue la partition à partir de l'écoute des sons environnant son appartement, qu'elle chronomètre plusieurs jours durant; dans cette œuvre, chaque danseur peut interrompre l'activité d'un autre danseur. Deborah collabore aussi avec l'artiste Robert Rauschenberg, ce qui l'amène à danser dans la *Merce Cunningham Dance Company*. Mais Hay va quitter la scène new-yorkaise pendant de nombreuses années. Elle s'installe dans une communauté du Vermont et c'est là qu'elle pose les fondations de son travail actuel : elle synthétise ses idées dans un concept de danse minimale, éthiquement et esthétiquement développé à partir du principe « *less is more* ». Faire quelque chose à partir de rien. Ses danses sont désormais en dehors de toute construction linéaire, en dehors de toute idée de réussite. Elle crée les conditions d'une expérience directe de toutes sortes de phénomènes. Elle est passionnée par la matière du quotidien et ses rituels ordinaires et s'inspire de sa discipline individuelle du Taï-Chi. Dans les années 90, Hay revient sur la scène artistique internationale et elle se consacre à peu près exclusivement à la chorégraphie de solos, les performant tout autour du monde et les transmettant à des performeur.e.s aux États-Unis, en Europe et en Australie. Ce qui me fascine dans le travail de Hay, c'est la façon dont elle demande à ses interprètes de s'engager entièrement, à plusieurs niveaux d'éveil de la conscience. Elle les pousse à travers leur pratique quotidienne à atteindre un niveau cellulaire du mouvement (voir *Introduction*). Pour elle, le mouvement est tout aussi important que la vigilance physique et mentale de l'exécutant. Elle conteste les modes de représentation traditionnels et lors d'une présentation de son premier spectacle en solo, en 1976, elle explique au public : « La danse traduit mon être ici et dans cet espace, totalement, et la préparation de ce spectacle constitue toute ma vie, ni plus, ni moins³⁶ ». Le troisième livre³⁷ de Deborah Hay, *My Body*,

³⁶ Propos récupérés sur le site www.ressources.marseille-objectif-danse.org, dans les sections : centre de ressource > personnalité > Deborah Hay.

³⁷ Dans *Moving Through the Universe in Bare Feet* (Swallow Press, 1975), Hay parle de la création d'une série de *10 Circle Dances* qui mêlent la discipline individuelle du Taï Chi aux danses populaires américaines. Elle souligne le processus de fabrication de la danse, plutôt que les caractéristiques

the Buddhist, publié par Wesleyan University Press en 2000, donne le récit de nombreux projets menés par elle, des partitions de ses œuvres et des explications des différentes notions utilisées dans son travail. « Elle présente, à travers 19 courts chapitres composés de récits de ses chorégraphies et d'explications des notions qu'elle utilise, une réflexion approfondie sur les enseignements de vie qu'elle a tirés de son corps en dansant³⁸ ». C'est plus particulièrement cet ouvrage qui a nourri le chapitre VI de ma thèse : « *What if ritual performance is transition ?* ».

Meredith Monk est contemporaine de Deborah Hay. Elle est née en 1942 à New-York et depuis les années 60 elle développe un travail multidisciplinaire aux frontières de la musique, du théâtre et de la danse. Mais elle est d'abord connue pour ses pièces vocales expérimentales. Elle se sent des affinités artistiques avec les compositeurs et musiciens étatsuniens Steve Reich, Charlemagne Palestine et La Monte Young, dont le travail est associé à la musique minimaliste contemporaine (dont Monk rejette le terme pour parler de son propre travail). Elle s'inspire aussi de la musique brésilienne, dont celle de Caetano Veloso, du jazz des années 30-40 (Mildred Bailey), et de la musique du pianiste hongrois Béla Bartok. Comme Hay, elle fera un passage par la *Judson Dance Theater* où elle participera à des performances des danseuses Yvonne Rainer et Anna Halprin. Mais elle dirigera très vite ses propres pièces au sein de son collectif de création *The House*. Monk est pionnière dans ce qu'on appelle la « technique vocale étendue » pour la voix : utilisation de chuchotements, cris, grognements, sanglots, chant diphonique. Je ne prétends pas être une spécialiste du travail de Monk (et là n'est pas le propos de cette thèse), par contre j'ai été fortement inspirée par ses compositions vocales, entre autres par les albums *Volcano Songs* (1997), *Impermanence* (2008) et *Beginnings* (2009). Je suis fascinée par sa façon

techniques ou les notations de leurs formes. Dans *Lamb at the Altar : The Story of a Dance* (Duke University Press, 1994) Hay documente le processus créatif qui définit ces travaux produits de 1980 à 1996.

³⁸ Propos récupérés sur le site www.ressources.marseille-objectif-danse.org, dans les sections : centre de ressource > personnalité > Deborah Hay.

d'aborder la voix comme un instrument, comme un langage en soi, qui élargit les frontières de la composition musicale, créant des paysages sonores qui révèlent des sentiments, des énergies et des souvenirs pour lesquels il n'y a pas de mots³⁹. L'entrevue longue de Monk – *Conversations with Meredith Monk* –, par la critique d'art new-yorkaise Bonnie Marranca, parue aux éditions PAJ (*A Journal of Performance and Art*) en 2014, a particulièrement attiré mon attention, car elle offre une entrée dans la pratique et les processus de création de Meredith Monk. Cet ouvrage permet de découvrir sa façon de travailler, les questions qu'elle se pose en tant qu'artiste et sa façon de considérer sa pratique de l'art comme une pratique spirituelle :

Part of the strategy of being an artist is, how do you create an experience for people that allows them to see and hear in a new way? It opens up the possibilities of perception, so that when you go back into your life you might be more open to the moments of life, and see things you haven't been aware of before. (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 11).

Comme pour Deborah Hay, l'approche spirituelle de Monk est ancrée dans sa pratique et non dans un dogme religieux. Monk explique comment elle vit une forme de spiritualité avec et au travers de sa pratique et comment sa pratique la fait évoluer, penser et rester en mouvement, dans une recherche constante de renouvellement des formes prises par ses œuvres. Cette approche de la création m'a évidemment inspirée pour parler de performances rituelles en art actuel.

Ma rencontre avec Marion Laval-Jeantet date de 2013, lorsque le commissaire d'exposition et critique d'art Pascal Pique nous a invitées toutes deux à intervenir dans le cadre du colloque « Incorporation, l'humain débordé no 2 » (2013), organisé par l'Université Paris I et *Le Musée de l'Invisible*⁴⁰, au Palais de Tokyo, à Paris. Je connaissais le travail de

³⁹ Propos récupérés et traduits du site de l'artiste : <https://www.meredithmonk.org/>

⁴⁰ Voir <http://lemuseedelinvisible.org/>

Marion Laval-Jeantet de réputation, car elle fait partie d'un duo artistique notable - *Art Orienté Objet* - créé en 1991 à Paris, avec Benoît Mangin. L'approche de Laval-Jeantet et Mangin est :

[...] résolument interdisciplinaire, et leur propos est d'étendre sans cesse la capacité de l'art à communiquer d'une manière non verbale. Au travers d'expériences anthropologiques, écologiques ou biotechnologiques, ils cherchent à comprendre les limites de leur propre conscience. Que ce soit par la tradition du Bwiti des pygmées, des expériences de méditation, ou une injection de sang de cheval, leur dessein est de dépasser leur propre entendement du monde, et de pouvoir transmettre ainsi la vision « grand angle » née de cette expérience [...] Leur mode opératoire est de se confronter à un « terrain d'expérience » pour tirer de l'expérience vécue une *Vision* transmissible, un « objet actif »⁴¹.

L'approche de Laval-Jeantet et Mangin résonne avec ma démarche, car elle prône une expérience sur des terrains inusités et un engagement corporel total, afin de donner naissance à des œuvres poétiques et inattendues, loin des clichés conceptuels de l'art actuel. Le concept de « vision inspirée » issu de leur expérience dans la tradition du Bwiti m'a permis de mettre un mot sur des expériences similaires, vécues lors de certains projets de création (voir chapitre IV, V et VI). Marion Laval-Jeantet mène également de front une pratique professionnelle de chercheuse en ethologie et en psychologie (elle a terminé sa thèse doctorale intitulée *De l'immersion à la vision : expérience ethnographique et révélation poétique* en 2006). Cela m'a donné accès à des écrits et à des entrevues (Laval-Jeantet, 2006, 2008, 2011 ; Laval-Jeantet et Mangin, 2009 ; Laval-Jeantet en entrevue avec Pique, 2009a) extrêmement pertinents pour nourrir mes propres réflexions sur le lien entre performance et rituel. Enfin, Laval Jeantet est l'héritière d'une culture traditionnelle quasiment disparue en Corse et elle s'inquiète de l'indifférence progressive d'une population qui l'a stigmatisée. Dans l'œuvre *Tambours apotropaïques* composée d'une grande série de tambours à broder débutée en 1994, Laval-Jeantet opère une interprétation

⁴¹ Propos récupéré sur le site internet des artistes : <https://artorienteeobjet.wordpress.com/une-conscience-grand-angle/>.

directe des apprentissages chamaniques qu'elle a reçus enfant. Chaque tambour « est signifiant, chargé, intentionnel et vivant. Et respecte des codes censés pouvoir communiquer avec cette autre dimension⁴² ». Cette approche intuitive et créative d'une culture vernaculaire et chamanique en train de disparaître a résonné particulièrement avec mon approche des pratiques traditionnelles et oraculaires des lavandières de mon Alsace natale (voir *Création de la performance In the Middle*, chapitre V).

Miranda Tuffnel a un statut à part dans ce quatuor. En effet, c'est par ses écrits que j'ai eu accès à son travail. Les deux ouvrages, écrits en collaboration avec Chris Crickmay, *Corps Espace Images* (1993/2014) et *A widening field : journeys in body and imagination* (2004) m'ont fait l'effet d'un vent frais et stimulant. En effet, Miranda Tuffnell, qui est une danseuse, écrivaine et enseignante originaire d'Angleterre, distille dans ses ouvrages un ensemble d'indices – propositions d'explorations, citations, dessins, images d'artistes choisis.e.s – qui invite le.la lecteur.rice à se mettre à explorer leur pratique hors des habitudes quotidiennes et culturelles. Dans *Corps Espace, Images* (1993/2014), Miranda Tuffnell et Chris Crickmay « invitent à observer les paramètres de chaque situation, à découvrir quelles sont les ressources à disposition et à définir les processus de création, personnels et collectifs, pour mettre un projet en mouvement » (1993/2004, page de couverture). Ces deux ouvrages m'ont donc accompagnée lors de mes explorations *in situ* et de mes recherches en studio (voir chapitre IV, « *What if ritual performance is relation ?* »).

Alors que je termine la présentation de ces quatre artistes fascinantes, je ne peux m'empêcher de noter qu'elles sont toutes les quatre des femmes blanches occidentales. Non pas que cela soit une tare en soi, mais je fais plutôt le constat qu'il est souvent plus ardu de trouver en anglais, et encore davantage en français, des récits de pratique d'artistes

⁴² Propos récupéré sur le site de la Fondation Villa Datris : <https://fondationvilladatris.fr/collection-artorienteobjet-tambours/>

racisé.e.s et/ou autochtones. Il est important de noter ici que l'écrit est privilégié au sein de l'académie aux dépens d'autres formes de transmission des savoirs, ce qui rend d'autant plus ardu notre travail, sur des terrains où l'oralité prévaut sur l'écrit. J'ajouterai, après réflexion, que j'ai sans doute choisi des artistes femmes avec lesquelles je me sentais directement en filiation, y trouvant une forme de légitimité qui me semble valable dans le contexte actuel. Elles ont aussi en commun une manière assumée d'échapper à toute forme d'étiquetage disciplinaire ou théorique, ce qui n'est qu'une raison de plus pour les citer et les aimer.

Cela n'empêche en rien cette thèse d'être inspirée et traversée par d'autres voix puissantes telles que celles de la chercheuse et musicienne michi saagiig nishnaabeg Leanne Betasamosake Simpson (2014, 2013, 2011), de l'artiste multidisciplinaire pekuakamiulnu Soleil Launière (2019), de la chorégraphe et danseuse malaisienne Su Feh Lee (2019), de la chorégraphe et danseuse chilienne et mexicaine Amanda Piña (2019a, en entrevue avec Cassagne, 2019b), de l'artiste interdisciplinaire sarde Chiara Mulas (2013), des écrivaines innues, Naomie Fontaine (2019) et Joséphine Bacon (2018), et de l'autrice sto:lo Lee Maracle (2015, 2017). Je ne peux que souhaiter que ces voix puissent devenir de plus en plus fortes au sein des institutions académiques dominantes, c'est-à-dire que puisse se déployer une « politique des savoirs qui considère les pratiques, les savoirs expérientiels, micropolitiques, *indigènes*, minoritaires, comme aussi légitimes que les savoirs majoritaires » (Bardet, Clavel et Ginot, 2019, p. 7).

Suite à cette présentation de chercheur.se.s, auteur.rice.s et artistes, je me propose, sous la forme d'un glossaire, d'aborder une série de concepts et de mots clés qui traversent l'ensemble de la recherche.

2.2 GLOSSAIRE

○ EMBODIMENT

L'approche de l'anthropologue Thomas Csordas (1993) qui inspire l'ethnographie sensorielle (Elliott et Culhane, 2017) sur laquelle je construis une partie de ma méthodologie de recherche, considère l'*embodiment* comme un paradigme ou comme une méthode où le corps et l'expérience incarnée, soit *embodied*, sont des points de départ pour aborder l'expérience de l'humain et du monde dans lequel il évolue (Csordas, 1993). Dans cette approche, il ne s'agit pas tant d'avoir recours à une technique impliquant le corps, que de considérer le corps et son expérience comme un outil d'accès à la connaissance. Csordas insiste sur le fait que l'interprétation de toute expérience *embodied* est influencée par notre contexte social et culturel. Il propose quatre « outils » ou médiums pour aborder l'analyse d'une expérience *embodied* : l'intuition, l'imagination (pensée comme une modalité sensorielle et non comme une représentation mentale), la perception et la sensation (considérée comme une donnée empirique si nous acceptons le fait que la culture intervient dans l'interprétation de celle-ci). Toutes ces pistes, selon Csordas, nous demandent de dépasser les dualités entre corps et esprit, soi et les autres, et d'accepter l'indétermination comme une donnée préalable à nos analyses (p. 150). La prise en considération dans la recherche de l'expérience *embodied* est aussi une façon de critiquer à la fois ce qui constitue le savoir et comment il est acquis (Magnat, 2012; Westmoreland, 2013, cité dans Culhane, 2017). Enfin, l'approche *embodied* est une invitation à prendre en considération autant des informations sensorielles quotidiennes, odeurs, sons, images, que des sensations de nature extraordinaire, états altérés, états de transe. (Culhane, 2017). Le concept d'*embodiment* s'appuie sur le postulat que les êtres humains sont incarnés dans un corps et sont donc des êtres multisensoriels. Il est donc évident de prendre en compte dans le développement d'une recherche des données issues de cette expérience multi sensorielle du monde. Le chercheur et professeur Ben Spatz, dans son livre « *What a body can do : Technique as knowledge, practice as research* » (2015), insiste sur le fait que la recherche

artistique est génératrice de nouveaux savoirs ou *Embodied Knowledge* (savoirs incarnés). Ces savoirs émergent d'une expérience réelle, « *In Vivo* » (Danielle Boutet, 2016), qui implique tout le corps avec tous ses sens, ses affects, ses mémoires et sa subjectivité (Csordas 1993; Magnat, 2012; Spatz, 2015; Taylor, 2003).

○ ENTANGLEMENT

Le concept d'*entanglement* a été développé par Tim Ingold (2007/2011) et vient compléter le concept d'*embodiment* en posant le postulat que nous bougeons dans un monde en mouvement qui est toujours émergent et en train de se « déplier⁴³ » (Vigh, 2009, p. 424-425). *Entanglement* pourrait se traduire en français par enchevêtrement ou entremêlement. Ingold nous invite à « entremêler continuellement nos vies les unes aux autres ainsi qu'avec la diversité des éléments qui constituent notre environnement » (Ingold, 2013, p. 219). Il propose une définition de la perception directe (en référence à la psychologie écologique de James Gibson) en opposition à une perception indirecte où le chaos des sens (je sens) est séparé de l'interprétation du monde (j'ordonne), geste qui perpétue une vision dualiste du monde. La perception directe « n'est pas considérée comme une activité exercée par l'esprit sur les informations délivrées par le corps, mais comme une activité dynamique de la personne dans son ensemble, qui se déplace dans un environnement et qui cherche à savoir en quoi celui-ci peut contribuer à la réalisation de ses projets présents » (Ingold, 2013, p. 272). Ingold nous invite à considérer notre participation en mouvement dans un monde en formation où il n'y a pas de séparation entre nature et culture, corps et esprit, passé et présent, rationalité et imaginaire. C'est à travers une dynamique de relations constantes entre tous les éléments qui sont en présence que le monde se crée de façon dynamique, sans qu'il y ait un élément premier.

⁴³ Citation originale : « Moving within a moving environment “that is” always emergent and unfolding ».

○ SOMATIQUE

En 1970, Thomas Hanna, philosophe et praticien de la méthode Feldenkrais, a inventé le terme *somatique* à partir du terme grec *soma*, qui signifie le corps dans sa globalité ou « body as perceived from within by first-person perception » (Hanna, 1986, p. 4). L'article de la chercheuse et praticienne de mouvement somatique, Martha Eddy, *A brief history of somatic practices and dance : historical development of the field of somatic education and its relationship to dance* (2009), donne les bases théoriques de ce champ disciplinaire, qui émerge au début du 20^e siècle, en Europe, en Australie et aux États-Unis :

Illnesses, physical limitations, and exposure to unfamiliar physical and/or spiritual practices through travel and transmigrations, led numerous men and women, separately but in a common period of time, to discover the potency of listening deeply to the body (Eddy, 2009, p. 6).

Les méthodes somatiques telles que développées par les pionnièr.e.s de cette discipline (Frederick Matthias Alexander, Moshe Feldenkrais, Mabel Elsworth Todd, Gerda Alexander, Ida Rolf, Milton Trager, Irmgard Bartenieff, Charlotte Selver) sont basées sur une écoute en profondeur du corps, où il est souvent demandé à la personne qui pratique, de ralentir et de prendre conscience de sa respiration. Les pratiques au sol sont privilégiées afin que l'action de la gravité soit réduite. Les mouvements sont initiés à partir d'une écoute interne du corps, en écho avec les sensations corporelles afin d'acquérir une conscience du corps en mouvement plus affiné. Les notions de plaisir, d'aisance, de circulation d'énergie sont évoquées. Souvent les pratiques se font les yeux fermés, afin d'amplifier la connexion avec les systèmes internes du corps. Le but de ces techniques est de favoriser les découvertes internes de chaque individu.e et de permettre à chacun.e d'accroître sa conscience sensorielle et motrice, afin de faciliter l'auto-guérison et la connaissance de soi. Les approches somatiques s'intéressent aux :

subtle movements of the breath, the voice, the face, and the postural muscles, as well as any large movement task, event, or expression. Somatic lessons often use touch to

amplify sensory experience through the skin, the body's largest organ, and therefore more quickly awaken awareness (Eddy, 2009, p. 7).

Après avoir défini les techniques somatiques dans leurs visées thérapeutiques, Eddy divise les praticien.ne.s somatiques en trois générations successives, dont la deuxième est composée d'une grande proportion de danseuses (p. 5) dont Anna Halprin⁴⁴, Nancy Topf⁴⁵, Bonnie Bainbridge Cohen⁴⁶, Sondra Fraleigh⁴⁷, Emilie Conrad⁴⁸, Joan Skinner⁴⁹, Elaine Summers⁵⁰. Elle explique comment ces danseuses ont eu un impact considérable sur les développements de l'éducation somatique et l'émergence de ce qu'on appelle la « danse somatique » :

Dance excites people to explore movement expression, deepen creative skills, and investigate the body kinesthetically. More than a dozen more somatic disciplines were born from the exploration of dance and somatic education; numerous somatic founders began their professional lives as dancers. Discovery through internalized and conscious exploration of a physical or emotional challenge, supported at times by exposure to cultures or thinking that values 'diving inward,' is a theme that repeats itself through the generations (Eddy, 2009, p. 16).

Le but de cette très courte introduction est de me situer dans ce vaste champ disciplinaire et d'expliquer pourquoi je n'ai presque pas fait appel à la théorie des praticien.ne.s somatiques dans ma thèse. Tout d'abord, je voudrais rappeler que mes influences

⁴⁴ Voir son site <https://www.annahalprin.org/>

⁴⁵ La créatrice de *Anatomical Release Technique*.

⁴⁶ La créatrice du *Body-Mind Centering*®, voir <https://www.bodymindcentering.com/>

⁴⁷ Autrice entre autres de : *Dance and the Lived Body* (1987), *Moving Consciously: Somatic Transformations through Dance, Yoga, and Touch* (2015), *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* (2017), *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performance* (2018).

⁴⁸ La créatrice du *Continuum Movement*, voir <https://continuummovement.com/>

⁴⁹ La créatrice de la méthode *Skinner Release Technique*, voir <https://skinnerreleasingnetwork.org/>

⁵⁰ La créatrice de *Kinetic Awareness*®, voir <http://kineticawarenesscenter.org/>

principales ont été le Butō de Min Tanaka, avec le travail du *Body Weather*, tel qu’il m’a été transmis par Christine Quoiraud (qui a fait partie de sa compagnie de 1985 à 1990), Céline Laloire, Diego Piñon et Tedi Tafel, le *Continuum Movement*⁵¹, enseigné par Linda Rabin⁵², et l’enseignement de Deborah Hay⁵³. Ma pratique artistique a aussi été irriguée par la Danse Contact Improvisation (enseignée entre autres par Nancy Stark Smith, K.J. Holmes, Andrew Harwood, Moti Mark Zemelman, Alito Alessi, Martin Keogh) et le *Body Mind Centering* (enseigné par Mariko Tanabe, Olive Bieringa). En outre, je pratique depuis 2010 le *Chaoyi Fanhuan Qigong*, dans la tradition du maître malaisien Yap Soon Yeong, dont les mouvements simples et doux servent à relâcher les blocages physiques, émotionnels, psychiques, karmiques, en passant par une attention soutenue au corps physique – sans analyse, ni attachement aux expressions corporelles provoquées par la pratique. J’ai aussi suivi de façon quasi quotidienne des cours de yoga aux studio *Naada* à Montréal et au studio *Sattva* à Edmonton depuis 2015.

L’ensemble de ces pratiques corporelles me place, de fait, en filiation avec les praticien.n.e.s et danseur.se.s intégrant des approches somatiques dans leur travail. Je voudrais cependant souligner que deux autres grandes influences m’accompagnent : mon expérience au Togo (voir *Introduction*) comme invitée dans des rituels animistes et

⁵¹ Selon Eddy (2009, p. 7), alors que de nombreux leaders en techniques somatiques ont été influencé.e.s par des pratiques venues d’Asie, Emilie Conrad, fondatrice du *Continuum Movement*, a été influencée par ses expériences des danse afro-caribéennes à Haïti, où elle a vécu. Basé sur mon expérience, le *Continuum Movement* est une technique somatique qui active les systèmes fluides dans le corps grâce à des respirations spécifiques et des sons vocaux. Cette technique permet dans une extrême lenteur de découvrir des mouvements fluides existant naturellement dans le corps et de rentrer dans des états altérés, proches de certaines formes de trances ou de rêves extralucides. Conrad parle de percevoir la conscience cellulaire grâce au mouvement et au son.

⁵² J’ai fait quelques stages avec la fondatrice du *Continuum Movement*, Emilie Conrad, mais je dois avouer que c’est l’enseignement de Linda Rabin qui me nourrit tout particulièrement et ceci depuis 2007, date de notre première rencontre à Montréal, alors que j’étais encore une jeune étudiante en danse.

⁵³ Certain.e.s considèrent son travail comme faisant partie des pratiques somatiques, bien que je doute qu’elle s’y identifie elle-même, étant donné sa résistance à tout étiquetage disciplinaire.

évidemment mon expérience au Mexique, comme danseuse dans le cercle *Ollintlahuimeztli*. Suite à cette énumération, il paraît évident que je respire *somatique*, que je pense *somatique*, que je bouge *somatique*. Le processus de cette thèse – autant au niveau de l’écriture, de la création, que du dessin (que j’appelle *#somaticdrawings*) –, est résolument *somatique*. Ma pratique performative est construite sur la conscience des connexions somatiques qui existent entre mon corps et les environnements avec lesquels il entre en relation. Je peux donc affirmer que mon langage corporel et expérientiel ainsi que ma façon de faire de la recherche sont *somatiques*.

Par contre, même si mon travail s’inscrit dans le mouvement des théories somatiques, qu’elles sont toujours là en filigrane, mes mots, mon vocabulaire, viennent d’ailleurs : de Tim Ingold, de Manulani Aluli Meyer, de Suely Rolnik entre autres. Je voudrais rappeler que j’ai intentionnellement choisi - en partie - des théoricien.ne.s et des praticien.ne.s qui, plutôt que de s’adresser directement à mon sujet (le rituel, la performance, la création *in situ*) ou à ma discipline artistique (la performance, la danse et le mouvement abordé par les techniques somatiques), allaient me permettre de penser ma pratique et de la nourrir de façon transversale. Mon travail s’inscrit aussi de façon plus large dans les théories autochtones, qui même si elles sont récentes par écrit sont extrêmement anciennes. Elles sont pour moi les bases – le terreau fertile – dont se sont nourries, consciemment ou non, les théories somatiques. Elles sont donc essentielles à ma recherche et me paraissent légitimes à plus d’un égard.

Enfin, je voudrais préciser un dernier point pour terminer cette partie consacrée au terme somatique. Les mots de Ingold, Meyer, Rolnik, Despret, Hay, Monk, Laval-Jeantet, m’ont parlé à un niveau somatique, c’est-à-dire que mon corps a réagi à leur lecture. Leurs mots m’interpellaient cellulièrement, c’était ceux avec lesquels mon corps avait envie de passer de longues heures, ceux que j’avais envie d’envoyer à mes interlocuteur.rice.s privilégié.e.s pour leur partager mon enthousiasme et mes découvertes. Il y a quelque chose de viscéralement corporel dans leur façon d’écrire. Il y a aussi un parti-pris politique et

critique non dualiste dans leurs écrits dont j'ai besoin pour parler de la colonisation du corps et des imaginaires qui est, de plus d'une façon, au cœur de ma réflexion.

○ **AUTOCHTONE**⁵⁴

Jusque dans les années 70 (Wilson, 2008 ; Simpson et Smith 2014 ; Smith, 1999), la recherche validée au niveau académique est faite *sur* les autochtones par des chercheurs occidentaux – et plus particulièrement dans le champ de l'anthropologie (Simpson et Smith, 2014). La recherche est alors basée sur une approche positiviste où le chercheur se considère comme un observateur détaché et sans émotion. Il perpétue l'héritage colonialiste qui justifie voyeurisme, exploitation, manque de respect, instrumentalisation des personnes observées, pour valider une science soi-disant objective et impartiale (Magnat, 2012, p. 32 en parlant de l'approche de Victor W. Turner). Les premières recherches menées dans le cadre académique par des autochtones ont lieu dans les années 70, mais elles sont fortement marginalisées dans les discours dominants (Martin, 2003, citée dans Wilson, p. 49). C'est à partir des années 1990 que des chercheur.se.s autochtones ont commencé à reprendre leur pouvoir et à ne plus accepter que d'autres parlent à leur place (Wilson, p. 50). C'est ce que Karen Martin (femme noonucle originaire de Quandamooka) a nommé « *the indigenist Research Phase* » dans laquelle nous nous situons maintenant (Martin, 2003, citée dans Wilson, p. 51). Ce que plusieurs chercheur.se.s autochtones (Wilson, 2008; Brown et Strega, 2005 ; Meyer, 2001, 2008 ; Simpson et Smith 2014 ; Smith 1999 ; Todd, 2016) soulèvent, c'est qu'il est réellement problématique que la recherche en lien avec des communautés autochtones spécifiques ne soit pas documentée ou approuvée par les membres de ces communautés

⁵⁴ Je remercie le chercheur cri opaskwayak Shawn Wilson qui, grâce à son livre *Research is Ceremony, Indigenous Research Methods* (2008), m'offre la possibilité de clarifier ce terme essentiel dans ma recherche. Il a aussi eu la générosité de me répondre lorsque je l'ai questionné par courriel.

elles-mêmes, de manière à ce que leurs protocoles culturels et leurs procédures éthiques soient respectés (Atkinson 2002b, cité dans Wilson, p. 54). En outre, une des difficultés rencontrées par les chercheur.se.s autochtones et ceux qui choisissent les méthodologies qu'ils développent, est la nécessité de justifier leurs perspectives par rapport au système scolaire dominant (Wilson, 2008, p. 55).

« Autochtone » est utilisé dans ce texte et dans les écrits auxquels je fais référence pour nommer les personnes et les peuples qui s'identifient comme les premiers habitants (natifs) dans différentes parties du monde (Amériques, Australie, Afrique, Asie...). « Autochtone » est un terme générique qui ne représente pas réellement la diversité des nations impliquées sous ce terme, mais qui permet de nommer certains éléments qu'elles ont en commun. Dès que cela est possible, j'utilise le nom spécifique des peuples auxquels se rattachent les chercheur.se.s ou les savoirs dont je parle.

L'adjectif « autochtone » est aussi utilisé pour décrire la spécificité des savoirs de ces peuples. Cela consiste à considérer que les savoirs ne sont pas des éléments autonomes qu'il s'agit d'acquérir pour les utiliser hors du contexte de leur production :

Indigenous knowledges are unique to given culture, localities and societies and are acquired by local peoples through daily experience⁵⁵ (Rosenberg, 2000, cité dans Wilson, p. 55).

Enfin, ma relation avec le terme *autochtone* est en évolution, c'est-à-dire que j'écoute ce qu'il a à me dire. Il m'enseigne à écouter le territoire où j'habite – Tiohtiá:ke/Montréal –

⁵⁵ Traduction personnelle : Les connaissances autochtones sont spécifiques à certaines cultures, liées à des endroits et à des sociétés données et sont acquises par les populations locales à travers leurs expériences au quotidien.

et où, comme le dit si brillamment Christine Bellerose (2018), j'apprends, comme *settler*, à être une meilleure invitée⁵⁶. En écoutant le territoire, je suis obligée de reconnaître que :

As many of us are settlers, immigrants, or descendants of those forcefully brought to this land, it is our collective responsibility to pay respect and recognize that this land is the traditional territory of the [Kanien'kehá:ka] Mohawk, and [Omàmiwinini] Algonquin First Nations and we are here because this land was occupied. In recognizing that this space occupies colonized First Nations territories, and out of respect for the rights of Indigenous people, it is our collective responsibility to critically interrogate the colonial histories and present-day implications (Paquette dans Bellerose, p. 87)⁵⁷.

En adoptant un point de vue ou une vision *autochtone*, dans le sens de *worldview*, je considère que je suis interreliée avec le territoire ou, comme le dirait Glen Coulthard, que « *land is a relation* » (en entrevue avec Walia, 2015, s. p.). Cela signifie que le territoire m'enseigne (Meyer, 2008; Bellerose, 2018; Betasamosake Simpson, 2014; Watts, 2013) et que je suis informée par lui, qu'il me modèle : « I'm shaped by my geography » dit Manulani Aluli Meyer (2008, p. 219). Cet *entanglement* avec le territoire est un tissage subtil et fragile dont je suis partie prenante, responsable et qui me transforme. Les informations *embodied* qui émergent de cette relation intime, *in situ*, *in socius*, *in vivo*, me permettent de sentir et d'intégrer « *a land whose stories has been meshed with indigenous flora, fauna and people, but also invasive plants, animals, birds and colonial settlements* » (Bellerose, 2018, p. 87). En voyageant d'un contexte à un autre (comme ce fut le cas dans cette recherche), il ne s'agit pas de transposer une réalité *dans* ou *sur* une autre, sans prendre le pouls de la réalité unique qui est *sous mes pieds*. Par contre, je peux convoquer la qualité relationnelle qui m'a été enseignée par un territoire et ainsi voir (*être vue par*),

⁵⁶ « My immediate concern is an acknowledgement of my host, the land » (Bellerose, 2018, p. 87).

⁵⁷ Voir le site *Feminist Decolonial Politics : A Decolonial Thought Workshop* et la reconnaissance du territoire écrit par Elizabeth Paquette : <https://decolonialthoughtworkshop.wordpress.com/>

sentir (*être sentie par*), danser (*être dansée par*) d'autres contextes, afin d'y recevoir de nouvelles informations, jusque-là *invisibles*, *imperceptibles* ou *inouïes* (dans le sens qui n'ont pas été entendues). C'est ce qui s'est passé pour moi, lorsqu'il est apparu qu'une partie de ma recherche me guidait *là d'où je viens*, dans Les Vosges, afin d'y écouter les voix et les histoires des lavoirs abandonnés, d'y retrouver *a sens of place* et de recommencer à rêver avec mes ancêtres.

○ DOMINANT⁵⁸

« Dominant » est utilisé comme un adjectif pour décrire la culture coloniale des descendants européens et la culture basée sur des points de vue eurocentriques, ethnocentriques, hétérosexistes et patriarcaux. Eurocentrisme est un néologisme à l'emploi rare qui stigmatise l'attribution d'une place centrale aux cultures et valeurs européennes aux dépens des autres cultures. Ce serait une variante de l'ethnocentrisme. L'eurocentrisme a pour corollaire de considérer comme supérieures les cultures originaires d'Europe parfois au sens étroit, se limitant au continent, parfois au sens large, englobant les diverses branches de la civilisation occidentale. Il n'y a pas de traduction officielle de ce terme. L'hétérosexisme est le système de comportements, de représentations et de discriminations favorisant la sexualité et les relations hétérosexuelles. Il peut comprendre la présomption que chacun est hétérosexuel ou bien que l'attraction à l'égard de personnes de l'autre sexe est la seule norme et est donc supérieure.

⁵⁸ voir *Decolonizing is not a Metaphor* (2012), de Eve Tuck K Wayne Yang.

○ **APPROPRIATION : *PEDIR PERMISO* (demander la permission)**

La question de l'appropriation culturelle est au cœur des débats actuels comme j'ai pu le constater lors du panel (qui a fait salle comble) sur l'appropriation culturelle et le racisme systémique, donné au MAI (Montréal Art Interculturel) le 16 novembre 2017 ([lien](#)).

La définition proposée par le MAI était la suivante :

L'appropriation culturelle désigne la prise de possession de la propriété intellectuelle, du savoir traditionnel, des expressions culturelles ou des artefacts de la culture d'un autre, sans permission. L'appropriation culturelle peut comprendre l'utilisation non autorisée de la danse, du costume, de la musique, de la langue, du folklore, de la cuisine, de la médecine, des symboles religieux, etc. d'une autre culture. Elle peut causer du tort lorsque la communauté source est un groupe minoritaire opprimé ou exploité d'une quelconque manière ou lorsque l'objet d'appropriation est particulièrement sensible, par exemple, des objets sacrés (ressource site internet du MAI) ⁵⁹.

Ce que je retiens de cette définition est la question de « l'autorisation », qui peut paraître un peu simpliste, mais que je saisis au travers du prisme de mon expérience de *La Danza de La Luna Ollintlahuimeztli*, où j'ai appris à « *pedir permiso* » (demander la permission) en signe de respect aux Grands-Mères qui guident la danse. J'ai également appris à demander permission à la terre et aux éléments du rituel qui sont considérés comme des *enseñants* et non comme des éléments inertes dont nous pourrions disposer à notre guise. En écho à la définition du MAI, je propose une définition de Shawn Wilson qui apporte une ouverture en pointant notre responsabilité personnelle dans les liens que nous tissons avec toute chose :

It becomes cultural appropriation when someone comes and uses [...] knowledge out of its context, out of the special relationships that went into forming it. You have to

⁵⁹ Propos récupérés sur le site : <http://www.quebecdanse.org/agenda/details/panel-sur-lappropriation-culturelle-et-le-racisme-systemique-panel-discussion-on-cultural-appropriation-and-systemic-racism-10809>.

build a relationship with an idea or with knowledge, just like you have to do with anything or anyone else (Wilson, 2008, p. 114)⁶⁰

Les débats autour de l'appropriation culturelle sont nombreux et complexes. Ils sont surtout circonscrits à des contextes spécifiques. Le chapitre sur l'appropriation culturelle dans *My Conversation with Canadians* de Lee Maracle (2017) est particulièrement éloquent, car il touche aux subtilités de la question et particulièrement au fait que parfois, même en ayant reçu l'autorisation d'utiliser un savoir – par exemple la composition d'un thé à partir de plantes indigènes –, le fait de commercialiser la recette ou de la mettre dans un livre qui sera ensuite vendu, peut représenter un acte d'appropriation. D'une part, les profits issus de la commercialisation d'une recette ou de la publication d'un livre sont rarement redonnés aux personnes qui ont donné la recette initiale. Ensuite – et de façon plus subtile – cet acte peut empêcher les descendants de la personne qui a donné la recette d'avoir accès à ce savoir sans payer. Particulièrement si le savoir a été perdu entre deux générations. Maracle va encore plus loin en affirmant que tou.te.s les élèves autochtones qui doivent maintenant payer des cours à l'université pour retrouver l'accès à des savoirs autochtones et à leur histoire devraient avoir accès à ces cours gratuitement (2017, p. 102).

Au cours du cheminement de ces dernières années, j'ai assisté à de nombreuses rencontres et conférences facilitées par des chercheur.se.s autochtones et métisses (Leanne Betamosake Simpson, Manulani Aluli Meyer, Kim TallBear, Maria Campbell, Daywne Donald) et je me présente aujourd'hui comme *settler* au Canada (Vowel, 2016). Non pas pour m'enfermer dans une case identitaire, ni pour jouer avec un sentiment de culpabilité mal placé, mais, comme le dit Jackson A Smith dans l'article *Indigenous allyship: An overview* (Smith, Puckett et Simon, 2015), pour examiner ma propre culture et comprendre

⁶⁰ Traduction personnelle : Cela devient de l'appropriation culturelle lorsque quelqu'un vient et utilise [...] un savoir hors de son contexte et des relations spéciales qui l'ont formé. Vous devez construire une relation avec une idée ou avec un savoir, tout comme vous avez à le faire avec n'importe quoi ou n'importe qui.

qui je suis et d'où je viens en relation avec le contexte social et politique actuel. Il a été essentiel pour moi de tisser des relations de confiance avec les personnes et les communautés par lesquelles j'ai été invitée à participer à certaines pratiques culturelles. En octobre 2019, je suis retournée danser au Mexique et j'ai eu une grande discussion avec Maria Soto, Abuela Malinalli⁶¹, à propos de l'appropriation culturelle. Son point de vue est tout opposé à ce qui se passe au Canada. Elle s'insurgeait contre un protectionnisme culturel qu'elle juge stupide et sclérosant et souhaitait au contraire pouvoir transmettre ses savoirs à toutes les femmes, sans exception de race ni d'origine. Je pense personnellement qu'il a été extrêmement riche et essentiel pour moi de prendre conscience de mes privilèges en relation avec les politiques coloniales/postcoloniales et d'apprendre comment être une meilleure alliée. Et ainsi de décoloniser petit à petit mon langage, ma façon de penser, ma façon de prendre la parole (ou de ne pas la prendre justement). Je crois aussi que l'excès d'identification et le fait que tout devient appropriation – même le fait de porter des boucles d'oreilles en perlage reçues en cadeau d'une amie mexicaine – est stérile, car cela ne fait qu'amplifier les séparations et ne permet pas un travail de fond qui se doit d'être fait ensemble.

Je ne peux m'empêcher de souhaiter que nous puissions – autochtones, allochtones et tous.tes ceux.celles qui ne sont ni l'un ni l'autre ou et l'un et l'autre – composer avec les possibles, pour intégrer les visions des mondes autochtones à nos réalités multiples, nous inspirer les un.e.s les autres, avec respect et attention pour ce qui nous est cher : la vie.

⁶¹ La Grand-Mère mexicaine qui m'a acceptée dans le cercle de *La Danza de la luna Ollintlahuimeztli*. Voir Introduction et dans le glossaire du chapitre II : *DANZA DE LA LUNA et RITUEL CONTEMPORAIN*.

○ SPIRITUALITÉ

Les théories autochtones défendent une recherche *embodied*, basée sur l'expérience vivante, l'intersubjectivité, privilégiant la collaboration et la réciprocité et incluant la spiritualité (Magnat, 2011, p. 213-215). Cette spiritualité est généralement très mal comprise lorsqu'elle est regardée à travers les filtres généralisateurs dominants. Manulali Aluli Meyer nous invite à considérer notre travail de recherche comme un « Taonga » (un objet sacré) pour notre famille, notre communauté, nos proches (2008, p. 219). Elle nous demande de questionner notre recherche pour voir comment elle va apporter des solutions pour renforcer les liens avec d'autres, plutôt que de détruire de futures collaborations. Elle affirme qu'un savoir qui ne guérit pas, ne rassemble pas, ne surprend pas, n'apporte pas d'espoir ou ne fait pas grandir notre conscience, ne contribue pas à ce dont le monde a besoin en ce moment (Meyer, p. 219)⁶². Enfin, elle met au défi le monde de la recherche en pointant du doigt ce que la plupart des chercheurs refusent d'admettre : l'esprit dans le sens de *spirit* en anglais. « *What most scholars refuse to admit exists : spirit* » (p. 227-228). Meyer nous met en garde de ne pas confondre spiritualité et religion. Elle met en relation « *body* », « *mind* » et « *spirit* » et les inclut dans une dynamique de relation qui participe à l'élaboration du savoir.

Our thinking body is not separated from our feeling mind. Our mind is our body. Our body is our mind. And both connect to the spiritual act of knowledge acquisition (Meyer, 2008, p. 10)⁶³.

Spirit is about moving towards usefulness, moving towards meaning and beauty. It is the contemplation part of your work that brings you to insight, steadiness, and interconnection... In research, it is answers you will remember in your dreams... It

⁶² Traduction adaptée : « Knowledge that does not heal, bring together, challenge, surprise, encourage, or expand our awareness is not part of the consciousness this world needs now ».

⁶³ Traduction personnelle : « Notre corps pensant n'est pas séparé de notre esprit qui sent. Notre esprit (mind) est notre corps. Notre corps est notre esprit (mind). Et les deux se connectent à travers l'acte spirituel d'acquisition de la connaissance ».

is understanding an unexpected experience that will heighten the clarity of your findings (Meyer, p. 229)⁶⁴.

○ NON-HUMAIN⁶⁵

Les notions de relation, de réciprocité ou de « don et contre don » (Guy Sioui Durand, à paraître) et de respect sont au centre des écrits qui m'ont interpellée. Cela implique une vision de l'être humain placé dans un réseau de relations dont il se porte garant. Ces relations sacrées sont tissées avec toute création. Avec le cosmos, avec les animaux, avec les plantes, avec la terre (Wilson, 2008, p. 56), avec les ancêtres, le monde des « esprits » et les éléments non animés. Ces éléments sont aussi regroupés sous le terme générique de « non-humain » (Ingold, 2013, 2007/2011, 2006 ; Meyer, 2008 ; Watts, 2013; Wilson, 2008).

Comme l'affirme la chorégraphe sami Skår Lisa, interrogée par Nayal Naoufal (2020, p. 61), « le territoire, ce sont les êtres qui en font partie, les plantes, les animaux, les humains, les ancêtres, la terre, les récits, les légendes... C'est l'espace, le temps, les sons, les joiks⁶⁶, l'histoire du territoire et, surtout, les relations entre tous ces éléments ».

⁶⁴ Traduction personnelle : Être en lien avec l'esprit dans le sens de spirit, c'est se rapprocher de ce qui est utile, c'est se rapprocher du sens des choses et de la beauté. C'est la partie contemplative de ton travail qui te permet d'avoir accès à ta perspicacité, à ta constance et à ton interconnexion... Dans la recherche, ce sont des réponses dont tu te souviendras dans tes rêves... C'est la compréhension d'une expérience inattendue qui intensifie la clarté de tes résultats de recherche.

⁶⁵ Dans ce paragraphe sur le non-humain, je ne fais pas référence au travail de Bruno Latour, ni à celui des chercheur.se.s associé.e.s au nouveau matérialisme (new materialism) ou à ce qu'on nomme le *ontologic turn* (Jane Bennett, Rosi Braidotti, Slavoj Žižek). D'une part, je ne les ai pas, ou pas suffisamment, lu.e.s et j'ai clairement choisi d'autres références. D'autre part, leur approche est actuellement critiquée par des chercheur.se.s autochtones (Donald, 2009, Todd, 2016), qui relèvent le fait que leur pensée est ancrée dans des principes et concepts autochtones, sans que ne soient mentionné.e.s ou cité.e.s des auteur.trice.s autochtones dans leurs écrits. Je ferai par contre écho au travail de Bruno Latour dans le prolongement de la pensée de Vinciane Despret.

⁶⁶ Chant traditionnel du peuple autochtone sami.

Animaux, végétaux, masses d'eau et sites géologiques ne sont pas réduits à leur existence matérielle et ne sont pas considérés comme des objets. Ils ont une forme de subjectivité, une raison d'être, et ils sont liés aux communautés humaines par des relations de réciprocité (Piña, 2019a, p. 20). Dans ce sens, comme le dirait Leanne Betasamosake Simpson, le territoire (dans le sens de *Land*) « n'est pas seulement contexte et processus, mais devient aussi auteur de l'œuvre, traçant les contours, les textures et les états de corps qu'il façonne » (Betasamosake Simpson citée par Naoufal, 2020, p. 60). Dans le monde de la recherche actuelle, comme l'affirme la chorégraphe mexico-chilienne Amanda Piña, les termes *humain* et *non-humain* sont remis en question, entre autres par l'anthropologue Marisol de la Cadena⁶⁷ : « Les penseurs décoloniaux ne veulent plus employer le terme 'humain', car ce concept s'est constitué dans une différenciation avec le 'moins qu'humain' que ce soit l'animal, le noir, l'indigène... Ils préfèrent employer le terme 'terrano', 'terrien', qui ne se construit pas dans une séparation du non-humain » (2019a, p. 20). Le terme « non-humain » serait alors remplacé par celui d'être-Terre (*Earth Being*). « Les êtres-Terre n'existent pas dans l'épistémologie occidentale, ils sont donc exclusivement traduits en termes de croyance » (Piña, p. 20). Dans ma thèse, j'ai préféré garder le terme « non-humain », car il est encore utilisé largement dans les écrits auxquels je fais référence et je pense qu'il se saisit mieux pour l'instant. Ce qui m'intéresse est de questionner les relations avec ces autres formes d'intelligence : « quelle est la complexité de ces relations ? Quelles formes de connaissances sont inhérentes à ces 'autres' qui sans doute valent la peine qu'on les prenne en compte ? » (Piña, p. 20) Et comment cela nous demande-t-il de déplacer nos points de vue et nos certitudes, en envisageant qu'il existe, comme l'explique l'anthropologue Eduardo Viveiro de Castro, de multiples natures. Soit que l'épistémologie – la manière d'appréhender le monde – soit constante – et que l'ontologie – ce qui relève de l'être – soit changeante (Piña, p. 20 ; Rolnik, 2012a). Mais ce qui est encore plus riche

⁶⁷ Voir son ouvrage: *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean Worlds*, paru en 2015, aux éditions Duke University Press.

est de tenter de sortir de la division entre épistémologie (théorie) et l'ontologie (praxis), soit d'un système de pensée eurocentrique (Watts, 2013, p. 22). Vanessa Watts, chercheuse de descendance anishnaabe et haudenosaunee, explique que suivant la cosmologie des Anishnaabe et des Haudenosaunee, il est impossible de séparer la théorie de la pratique et que la théorie émerge du lieu qui a sa propre agentivité (*agency*) (2013, p. 22). *Le lieu pense*. Elle affirme que la compréhension théorique du monde se construit :

[...] via a physical embodiment – *Place-Thought*. *Place-Thought* is the non-distinctive space where place and thought were never separated because they never could or can be separated. *Place-Thought* is based upon the premise that land is alive and thinking and that humans and non-humans derive agency through the extensions of these thoughts (Watts, p. 21).

○ DANZA DE LA LUNA et RITUEL CONTEMPORAIN

Mon approche du rituel est incarnée dans l'expérience vécue d'un rituel précis, de la tradition *Mechica*, *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. La théorie que je mobilise sur ce rituel est celle qui m'a été transmise oralement par l'Abuela Malinalli (Maria Soto) et l'Abuela Itzpapalotl (Ana Carmona) lors de la pratique de la danse. *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* (mouvement sacré de lumière de lune en nahuatl), danse rituelle de guérison réservée aux femmes, trouve ses origines dans les traditions toltèques (entre 900 et 1200 de notre ère, avant les Aztèques) et a été (re)découverte et (re)staurée par une Grand-mère autochtone Abuela Patricia Guerra (Abuela Totlalnanzin), à partir de l'étude d'anciens codex et de cinq années d'échanges et de recherches auprès de femmes autochtones de différentes origines ayant gardé le savoir oral de ces anciens rites (*Danza de la Luna*, 2008-2016, transmission orale)⁶⁸. La Première danse de la lune restaurée a eu

⁶⁸ Ces informations sur *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* ont été récoltées au fil des années de pratique du rituel. En effet, tous les après-midis, lors des quatre jours du rituel, des enseignements nous sont transmis oralement, par l'Abuela Malinalli et l'Abuela Itzpaplotl, ainsi que par d'autres danseuses expérimentées.

lieu au Mexique en octobre 1992. Une des explications possibles de la disparition du rituel serait que la civilisation aztèque, beaucoup plus guerrière et patriarcale, aurait interdit les rituels « d’empuissancement » du féminin (*Danza de la Luna*, 2008-2016, transmission orale). Le rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* dure cinq jours et quatre nuits et a lieu une fois par année à Teotihuacan, au nord de la ville de Mexico. Le rituel est composé d’un jeûne à l’eau, de danses en cercle qui se déroulent du coucher au lever du soleil, accompagnées de chants au tambour mère et de huttes de sudation appelées *Temazcal*. Je danse depuis 2008 et j’ai accompli un cycle d’engagement de quatre années à la fin duquel j’ai reçu un nom nahuatl et suis devenue porteuse de la pipe de la lune⁶⁹. J’ai été à la suite de ces quatre années milieu de ligne et chef de ligne dans la *Danza de la Luna* (2014 et 2017) et gardienne du feu ou *Sahumadora* (2018).

Dans le cas de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, le rituel est un médium pour garder la mémoire vivante. Celle qui fait l’expérience du rituel a accès à des mémoires collectives et individuelles qu’il lui faut recevoir, collecter et ré-assembler en un tout qui fasse sens pour elle dans l’instant présent (Maracle, 2015). Shawn Wilson écrit aussi que le rituel rapproche tous les participants et qu’il s’opère ainsi un renforcement des relations⁷⁰. L’expérience du rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* me renvoie à mes propres constructions identitaires, à ma connexion fondamentale avec la terre et donc avec mon corps *autochtone* (du grec issu de la terre même). Le rituel contemporain, tel que je l’envisage dans la création d’une performance rituelle, se construit sur la conscience de cette connexion qui en est le cœur et l’enjeu. Les liens manquants entre *mon corps contemporain* et *mon corps autochtone* sont des invitations à mettre le corps en mouvement

⁶⁹ Cette pipe est un objet sacré que je traite avec beaucoup de respect et que j’ai le droit d’utiliser lors de la danse de lune et dans le cadre de mon intimité, avec mes proches. Je n’utilise pas cette pipe dans le cadre d’autres rituels autochtones auxquels je suis conviée.

⁷⁰ « By reducing the space in between things, we are strengthening the relationship that they share. And this bringing things together so that they share the same space is what ceremony is about » (2008, p. 87).

de manière à faire résonner des mémoires « déjà-là » (Tourangeau, 2014), ignorées, ou inouïes, dans le sens *qui ne sont pas entendues*. Ces mémoires sont alors remises en jeu dans le présent et elles dialoguent avec un *ici-et-maintenant* qui se réactualise sans cesse. La performance rituelle est un *acte de restauration*, non d'un passé idéalisé, mais du corps en mouvement qui *se remet debout et trouve son axe vertical*. Enfin, se rappeler, *soit faire revenir à soi avec la voix* les mémoires et les sensations qu'elles soulèvent, est la chance pour le corps *altéré* de faire appel à son intelligence intrinsèque ou « somatique » (Eddy, 2009) pour retrouver une forme d'intégrité, de verticalité en constante mutation.

Le rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* vécu hors de mes repères culturels m'a obligée à m'appuyer sur mon corps : pour être *dedans* alors que je venais d'*ailleurs*. Dans cette recherche-crédation, il ne s'agit pas d'importer une culture autre hors de son contexte, mais bien d'importer ce que j'ai découvert dans mon propre corps ; ce qui n'est ni clos, ni réservé à des initié.e.s.

Dans ma relation au rituel, j'occupe plusieurs positions : celle d'une allochtone invitée dans un cercle de danse rituelle *Mechica* qui se pose la question de sa légitimité dans ce cercle, tout en observant les enjeux d'un rituel ancien performé et vécu à l'ère contemporaine. Celle d'une performeuse modelée et transformée par des processus de création de performances rituelles dans le champ de l'art actuel, dont elle cherche à saisir les postures et les paramètres afin de pouvoir transmettre quelque chose qui lui est à la fois intime et mystérieux. Enfin, celle de la chercheuse qui à partir de l'ensemble des informations qui émergent, cherche à ordonner sa matière de façon rigoureuse et compréhensible.

Bien sûr la question suivante serait de demander : qu'est-ce qui fait qu'une action performative peut être qualifiée de *rituelle* ? C'est bien ce que je vais tenter d'éclaircir dans les chapitres IV, V et VI. Mais avant de nous lancer dans le vif du sujet, je voudrais revenir

vers le corps – qui occupe le cœur de ce projet – car c’est avec lui, pour lui, et à travers lui que se trame l’action performative rituelle.

○ CORPS

Ton corps aux trois quarts composé d'eau, plus un peu de minéraux terrestres, petite poignée. Et cette grande flamme en toi dont tu ne connais pas la nature. Et dans tes poumons, pris et repris sans cesse à l'intérieur de la cage thoracique, l'air, ce bel étranger, sans qui je peux pas vivre (Yourcenar, 1983, p. 213).

CORPS_GÉOGRAPHIE

Comme performeuse, j’ai cultivé un corps qui bouge selon différentes modalités, en m’appuyant sur des techniques (*technics as Knowledge*, Spatz, 2015) qui sont intégrées dans des pratiques précises et quasi quotidiennes (*practice as research*, Spatz, 2015). C’est donc un corps habile, sensible, qui a l’habitude de porter attention à ce qui le touche et le traverse, qui est en jeu dans cette thèse. De plus, plusieurs des pratiques qui sont les miennes, incluent des techniques (la danse improvisée, le *Chaoyi Fanhuan Qi Gong*, le *Body Weather*⁷¹, le Yoga, le *Continuum Movement*, la marche) qui invitent à une écoute particulière, à ralentir, à observer la texture des sensations, le passage des pensées, à calmer le système nerveux. Le but de ces approches corporelles est d’accéder à des mouvements plus subtils, plus fins, plus intégrés et aussi de dissoudre l’idée d’un corps qui performe (dans le sens de la prouesse technique) au profit d’un corps qui vibre par sa qualité de présence. C’est donc un corps particulièrement présent et disponible qui se met au travail. Le corps et les sens deviennent des instruments d’enregistrement ultra perfectionnés qui *engramment* des datas (Manu Aluli Meyer, 2008)⁷². Ce n’est pas un corps qui se montre,

⁷¹ Le *Body Weather* tel qu’il est enseigné par les collaborat.eur.rice.e et élèves de Min Tanaka : soit Christine Quoiraud, Tedi Tafel, Céline Laloire, Diego Piñon.

⁷² « I'm empirically configured by my past, and my senses and body were the tools and recording devices which I retrieved and stored all DATA » (Manulani Aluli Meyer, 2008, p. 220).

mais un corps à travers lequel se montre quelque chose. Le corps est donc envisagé comme un territoire de données vibrantes, en mouvement dans les territoires de données avec lequel il se tisse. Le travail de recherche n'est donc pas d'écouter le corps en tant qu'élément isolé, mais plutôt « d'écouter le monde à travers le corps⁷³ » (Shepherd, 2013).

CORPS_CULTURE

Ce corps sensible est aussi un corps dont les sens ont été imprégnés et informés par une culture précise et par les lieux dans lesquels il a grandi (Elliott et Culhane, 2017; Meyer, 2001, 2008, 2016). En l'occurrence, j'ai grandi dans une vallée française au pied des Vosges. Mon corps s'est formé dans les chemins pentus des montagnes, a été modelé par le vent puissant des chaumes, l'odeur de foin, d'humus, de feu. Il a puisé ses forces dans les lacs noirs et glacés de la Lauch ou de l'Altenweiher et s'est forgé un imaginaire en écoutant des histoires anciennes peuplées de sorcières, de diables et de farfadets. Ce n'est donc pas par hasard que ce soit ce même corps qui se soit lancé dans *La Danza de la luna Ollintlahuimeztli* – et qui malgré sa *culture occidentale* ait retrouvé quelque part en lui ce lien viscéral avec la terre et avec les différents éléments du rituel. Le corps pouvait lire le rituel⁷⁴, en saisir les lignes ancestrales, tout en observant en lui toutes les couches d'éducation et de formatage qui l'avaient coupé de cette connaissance profonde du monde animiste.

⁷³ The « work is not about 'listening to the body'. It's about listening to the world through the body. Once you come to rest in the body, you come to rest in the wholeness that is the trembling world itself » (Shepherd, 2013, p. 14-15).

⁷⁴ Dans l'épilogue de *Marcher avec les Dragons* (2013), Tim Ingold fait une comparaison entre la façon dont les colons et les Gwich'in entre en relation avec la terre. « Pour les colons, les explorateurs, les scientifiques et tous ceux qui sont venus sur cette terre depuis l'extérieur, que ce soit pour la civiliser, la développer, y mener des recherches ou en apprécier la beauté naturelle, il ne faisait aucun doute qu'elle soit une présence immuable et figée, attendant d'être découverte, expliquée, et peut-être transformée par les mains et les esprits des hommes » (p. 355-356). Pour les Gwich'in par contre « lire la terre [...] c'est être attentif aux multiples indices qui révèlent les activités et les intentions de ses divers habitants humains et non humains [...] Où qu'ils aillent les Gwich'in écoutent, assimilent, apprennent, consultent la terre » (p. 356).



Figure 2-1 : Lac de l'Altenweiher (« vieil étang ou étang des vieux »⁷⁵ en alsacien). On dit que le randonneur silencieux peut observer, par une nuit de pleine lune, vers minuit, le chariot d'or surgissant du fond des ondes sombres et bouillonnantes de l'Altenweiher. Ceux qui ont vécu ce phénomène extraordinaire ont toutefois été touchés de troubles qui ne leur permettent pas de rapporter cette mystérieuse apparition dans notre langage habituel. J'ai trouvé cette histoire sur wikipedia et pour l'instant impossible d'en trouver la source mais elle ressemble beaucoup aux histoires racontées chez nous. Photo (auteur inconnu).

BODY_MIND_SPIRIT

Body is the central space in which knowing is embedded [...] Our body holds truth, our body invigorates knowing, our body helps us become who we are. This was not simply a metaphoric discussion of union with sensation and conceptualization. Our thinking body is not separated from our feeling mind. Our mind is our body. Our body is our mind.... and both connect to the spiritual act of knowledge acquisition » (Meyer, 2008, p. 223).

Lorsque je parle de corps, de quoi est-ce que je veux parler exactement ? Quel est ce corps en action ? Quelles pensées l'accompagnent ? Quels *esprits* l'inspirent et lui ouvrent de « nouvelles visions » (Pique, 2016). Et surtout comment concevoir dans un cadre

⁷⁵ N'est-ce pas précieux cette traduction qui porte sur la relation affective, réciproque, entre l'être humain et l'être étang ?

académique occidental que ce corps puisse être un instrument d'accès à la connaissance⁷⁶ (Meyer, 2001) ? Comment sortir de la dichotomie corps-tête (entendre mental) ou corps-cerveau ? Comment défaire le paradigme qui fait du cerveau la centrale unique qui reçoit les informations chaotiques du corps⁷⁷ pour ensuite les ordonner en un tout cohérent afin de nous permettre de faire sens et de passer à l'action ? « Que signifie réellement connaître quelque chose ? » demande Manulani Aluli Meyer. Elle affirme que corps et esprit (*mind*) ne sont pas séparés et que l'intelligence et la connaissance des choses sont enracinées (*embedded*) au cœur du corps, dans l'estomac : « Intelligence and knowledge were embedded at the core of our bodies: the stomach or na'au » (Meyer, 2014, p. 223)⁷⁸.

⁷⁶ « Our bodies are instruments of knowing » (Meyer, 2001. p. 133).

⁷⁷ Voir à ce propos le chapitre « Culture, nature, environnement. Vers une écologie de vie », dans *Marcher avec les dragons* (2013) de Tim Ingold. Ingold y fait une comparaison éclairante à ce propos entre l'approche de Gregory Bateson et celle de Claude Levi-Strauss. Pour Bateson l'esprit « était immanent à l'ensemble du système de relations qu'entretiennent les organismes et leur environnement » (p. 21). Il n'y a donc pas de séparation entre notre corps et le corps des autres, ni avec l'espace dans lequel nous évoluons. L'esprit n'est pas limité au cerveau. Pour Levi-Strauss, l'esprit correspond au cerveau et l'écologie au monde du dehors. Pour Bateson l'esprit et l'écologie se situent tous deux au sein des relations entre le cerveau et l'environnement. Pour Levi-Strauss, les informations arrivent après une série de codage et d'encodage par les organes sensoriels et le cerveau. Ce qui permet une représentation mentale intérieure. Bateson parle d'extension de l'esprit vers l'extérieur selon de multiples trajectoires sensorielles. Soit « du déploiement de l'ensemble du système de relations que constitue l'implication multi sensorielle d'un individu dans son environnement. Pour lui l'information n'existe qu'à travers le mouvement de celui qu'il aperçoit dans son environnement » (p. 24). Pour Levi-Strauss, l'écologie (le monde) et l'esprit (le cerveau) sont deux éléments figés et immuables. L'information est issue d'un processus de décodage. Pour Bateson, l'écologie de l'esprit représente la relation dynamique entre le cerveau et le monde. L'information est issue d'un processus de révélation.

⁷⁸ Nous pourrions nous opposer à cette conception en argumentant le fait que cette intelligence des viscères est uniquement culturelle – à savoir réservée aux autochtones hawaïens auxquels Meyer fait référence. L'acteur, écrivain et enseignant d'*Embodiment* Philip Shepherd nous permet de sortir de cette idée de singularité culturelle (Shepherd, 2013, 2010). Il affirme d'une part que pour beaucoup de cultures non occidentales (maya, inca, chinoise, japonaise) l'estomac serait un deuxième cerveau. D'autre part, il porte notre attention sur des recherches scientifiques importantes et néanmoins trop vite oubliées : *The Abdominal and Pelvic Brain* de l'atomiste étatsunien Byron Robinson à la fin des années 90, le travail de Johannis Langley à la fin des années 20 et le travail de Dr Michael Gershon dans les années soixante qui après 15 années de recherche arrive à convaincre ses collègues neuroscientifiques que la masse neurologique dans l'estomac et les intestins est bien un cerveau indépendant. (Gershon est un professeur de pathologie et de biologie cellulaire à l'Université Columbia).

Dans cette relation du corps et de l'esprit (*mind*), il ne s'agit pas de diaboliser le mental. L'esprit rationnel (*mind*), nos pensées intérieures, nos savoirs subjectifs⁷⁹ sont vitaux et nous permettent de faire l'expérience du monde et de le comprendre⁸⁰. Ce que je questionne, c'est comment nous utilisons notre mental. Comment est-il formaté par nos systèmes familiaux, éducatifs, politiques et artistiques eurocentriques⁸¹ ? Pourquoi notre mental ne collabore-t-il *pas, peu* ou *plus* avec le corps physique et son intelligence *embodied* ? Comment le mental peut-il servir à développer des idées « éveillées » qui gardent une forme de flexibilité, plutôt que de générer des concepts rigides (morts) ou des actes de prise de pouvoir sur les forces du vivant et sur les forces de création intuitive ? J'esquisserai un début de réflexion à ce sujet dans la dernière partie de ce chapitre. Mais avant cela je voudrais introduire un troisième élément, *spirit* (sans déterminant), dans notre alliance corps et esprit (*mind*). *Spirit* se traduit hélas par « esprit » en français. Esprit se traduisant en anglais par *head, spirit ou mind* (source Reverso)⁸². Nous voici au cœur d'un vrai casse-tête de traduction qui n'est pas sans révéler l'absence d'esprit – au sens de *spirit* – dans la langue française. Je vais donc tenter d'approcher ce qu'est *spirit* en utilisant une langue qui a été formatée par l'Europe occidentale, catholique, romaine, apostolique. Une langue qui a donc évincé de son vocabulaire tout ce qui est relié à une expérience intuitive et spirituelle du monde. Une langue qui a capturé (Mondzain, 2017) les mots – esprit, dieux, sacré, père, mère, corps, amour – pour les enfermer dans des dogmes religieux rigides, patriarcaux, culpabilisateurs et anti-corps. Il est temps de prendre le taureau par les cornes et de redonner de la liberté, de l'humour, de l'intériorité, de la joie, de la créativité et de

⁷⁹ « Objectivity is a subjective idea that cannot possibly describe the all of our experience » (Meyer, 2008, p. 226).

⁸⁰ « Our rational minds, our inside thoughts, our subjective knowing are VITAL to how we experience and understand the world » (Meyer, 2008, p. 227).

⁸¹ Pour rappel (Voir terme DOMINANT dans le GLOSSAIRE) : Eurocentrisme est un néologisme à l'emploi rare qui stigmatise l'attribution d'une place centrale aux cultures et valeurs européennes aux dépens des autres cultures.

⁸² <https://context.reverso.net/traduction/francais-anglais/esprit>

« l'attention » (Ingold, 2007/2011, 2013; LaMothe, 2014; Meyer, 2001, 2008, 2013; Shepherd, 2010) à ce (ceux) qui échappe.nt à notre logique et à nos concepts bien arrimés. Il est temps de s'autoriser une percée vers un monde où l'esprit (*spirit*) nous interpelle à travers ses multiples et surprenantes manifestations. *Amen !*

L'esprit (Spirit) fait partie du « tout », ni plus, ni moins.

Considérer la force spirituelle de la vie, c'est reconnaître que nous ne sommes pas juste un corps et des pensées, et donc, c'est admettre que nos idées s'étendent à des domaines plus vastes de la connaissance et de l'être. Oui, mais comment s'expriment cet *esprit* ou ces *esprits* dans nos vies ? N'est-il pas étonnant qu'il y ait des milliards de personnes qui souhaitent saisir ces valeurs et ces idées dans un rituel⁸³ ? (Meyer, 2008). Et comment cela se révèle-t-il au sein d'un travail de création artistique qui se relie à la question du rituel ? J'imagine que c'est personnel à chacun et il n'y a justement pas de formule toute faite. Je ne peux m'empêcher de surfer sur les mots de Manulani Aluli Meyer (2008), en disant que la manifestation de l'esprit (*spirit*) peut être une réponse à une question dont je vais me souvenir dans un rêve. C'est une idée que je vais soudain voir sous un angle différent après avoir regardé un enfant dans les yeux. C'est un *Aha moment* alors que je touille mon avoine du matin après une nuit d'insomnie. C'est ce moment où, lors d'une marche arrachée au stress du quotidien, le paysage m'apparaît soudain plus net et cristallin et où je remarque avec joie la beauté et l'infinie complexité du monde dont je fais partie. *Inspiration*. C'est cette coïncidence improbable qui m'offre de rencontrer une inconnue qui me parle d'un livre dont justement j'ai besoin. *Expiration*.

En création, c'est ce moment où j'ai enfin laissé aller toutes les envies de plaire, toutes les idées brillantes, toutes les attentes qui pèsent sur mon cœur et qu'une image intérieure

⁸³ « Is there any wonder billions of people wish to capture these values and ideas in ritual? » (Meyer, 2008, p. 229).

m'apparaît, accompagnée de la certitude que *c'est ça !* C'est ce matin où je me réveille et où tous les morceaux hétéroclites de ma recherche se placent selon une logique parfaite et que je sais que cette vision ne m'appartient pas personnellement. *Inspiration.*

Spirit is the frequency by which all connect (Meyer, 2008, p. 229).

Évidemment le corps, l'esprit (*mind*) et l'esprit (*spirit*) ne représentent pas une séquence linéaire. Le corps sent, l'esprit (*mind*) pense, l'esprit (*spirit*) se manifeste et fait que tout devient connecté. Tout se passe simultanément (Ingold, 2006, 2007/2011, 2013; Meyer, 2001, 2008, 2016; Rolnik, 2012a). On pourrait me reprocher de fonder mon approche du corps sur l'unique référence de Manulani Aluli Meyer, soit une approche culturellement située et non applicable hors de cette culture. Or Manulani nous invite justement à écouter et voir comment cette vision du *body-mind-spirit* peut vitaliser notre propre recherche et nous permettre de nous éveiller à de nouvelles façons de vivre le monde. « *Be open. Be ready.* » (Meyer, 2008, p. 218) nous lance-t-elle joyeusement. Elle nous offre aussi de déplier cette triangulation *body-mind-spirit* sous des formats distincts, en s'appuyant sur différents auteur.rice.s et écoles de pensée (voir **figure 2.2** : *The triangulation of meaning in its many forms*, Meyer, 2008, p. 226), afin justement de révéler son analyse au cœur d'un paysage intellectuel plus vaste.

Table 11.1 The Triangulation of Meaning in Its Many Forms^a

<i>Body</i>	<i>Mind</i>	<i>Spirit</i>	<i>(Source)</i>
Objective	Subjective	Cultural	Karl Popper
Facts	Logic	Metaphor	M. McCloskey
Perception	Conceptualization	Remembering	Yoga Sutra
Empiricism	Rationalism	Mysticism	Ken Wilber
Information	Knowledge	Understanding	Manu Aluli
Sensation	Reason	Contemplation	Ken Wilber
Instinct	Intelligence	Intuition	Halemakua
Emotion	Feeling	Awareness	Spinoza
Force	Power	Liberation	David Hawkins
Its	I	We	Buddhist inspired
Life	Mind	Joy	Upanishads
External	Internal	Transpatial	Ken Wilber
Knowledge	Knowing	Enlightenment	Māori inspired
True	Good	Beautiful	Plato
Gross	Subtle	Causal	Ken Wilber
Tinana	Hinengaro	Wairua	Māori
'Ike (to see)	'Ike (to know)	'Ike (revelations)	Hawaiian
Hearing	Thought	Meditation	Buddhist
Duality	Nonduality	Wholeness	Ken Wilber
Biology	Psychology	Spirituality	Manu Aluli
Seeing	Thinking	Being	Ken Wilber
Word	Meaning	Perception	Patanjali
Monologue	Dialogue	Presence	Ken Wilber
Empiricism	Epistemology	Hermeneutics	Manu Aluli
Dot	Circle	Sphere	Mel Cheung
Eye of the Flesh	Eye of the Mind	Eye of Contemplation	Ken Wilber
Ways of Knowing	Ways of Being	Ways of Doing	Aboriginal
Decolonization	Transformation	Mobilization	Poka Laenui

NOTE: Unless noted specifically in the reference section at the end of this chapter, all descriptors in this list have been collected during a lifetime of experiences and kept as journal entries without citation. Students have also given me their renditions, and I have begun that list. The list itself is as self-evident as truth.

Figure 2-2 : la triangulation du sens sous ses multiples formes (Meyer, 2008, p. 226).

J'admets cependant que cette approche du *body-mind-spirit* peut paraître un peu abstraite, particulièrement s'il s'agit de notions qui demeurent intellectuelles, et qui ne sont pas réellement vécues/senties/ et activées dans un rapport poreux avec le monde.

[W]hen I dance I am really an abstraction, a creature set apart from time and space, unrelated to human things in the ordinary sense. I feel a certain limitless state of being, a curious unending movement not only of my dance, but of my very being. I could go on and on without cessation, subject only to the necessary limits of the body (St. Denis 1939, p. 241–42, citée par Lamothe, 2014, p. 59).

C'est certainement une expérience plus accessible pour un corps qui danse et qui a l'habitude de travailler avec les mouvements subtils de l'espace et de l'imagination. La dissolution des frontières entre son corps, un autre corps ou le monde est une expérience fréquente des danseu.r.se.s. Les peaux partagées dans le contact ou les appuis remettent en question l'atomisation des unités corporelles. Dans cette dissolution des limites habituelles du corps s'opère une expansion qui permet de sentir les connexions fluides qui existent avec l'espace qui nous entoure. Nous faisons partie du monde autant que nous nous laissons traverser par lui. Nous sommes plus qu'un corps et plus qu'un esprit. Nous sommes joués par les forces du monde auquel nous joignons nos propres forces. Butant sur cette difficulté du langage à parler du corps – *le corps plus que juste un corps* – alors qu'il est à la fois notre expérience la plus intime et notre lien commun (nous avons tous un corps comme être humain), j'ai commencé une série de dessins que j'intitule *#corpsanimistes* ou *#somaticdrawings*. Mon souhait est de rendre tangible, en utilisant un autre médium que l'écrit, l'expérience du *body-mind-spirit*.



Figure 2-3 : *somaticdrawings_corps-animistes*, dessin de Camille Renarhd, 2019.

CORPS_COLONISÉ

Le colonialisme ne consiste pas tant à imposer une linéarité à un monde non linéaire qu'à imposer sa ligne au détriment d'un autre type de ligne. La première chose qu'il fait est de transformer les chemins sur lesquels on vit en frontières qui contiennent ; ensuite, il relie ces communautés où chacune est désormais contenue à l'intérieur d'un seul lieu, pour en faire des rassemblements intégrés verticalement (Tim Ingold, 2011, p. 9).

Il est impossible de mener une recherche sur le lien entre un rituel autochtone et la production contemporaine en art performance sans aborder la question de la colonisation qui a engendré le génocide des cultures racines autochtones sur la planète entière. De plus, comme l'affirme le chercheur en études autochtones Jean-Philippe Uzel, adhérer au paradigme postcolonial reviendrait à ignorer « le colonialisme de peuplement (*settler colonialism*) américain, canadien, australien ou néo-zélandais qui, par définition, n'a pas connu de processus de décolonisation » (2016, p. 28). Beaucoup de chercheur.se.s autochtones (Betasamosake Simpson, Kopenawa, Maracle, Meyer, Sioui Durand, Todd, Wilson), beaucoup d'artistes autochtones (Natacha Kanapé Fontaine, Raven Davis, Joséphine Bacon, Rebecca Belmore, Soleil Launière pour n'en nommer que quelques-unes) et d'allié.e.s (Magnat, Bellerose, Abram, Ingold) « s'insurgent contre l'idée que la colonisation serait un phénomène révolu qui appartiendrait au passé des empires coloniaux européens [...]. Toutefois, les critiques formulées [...] sont rarement entendues, car elles remettent trop profondément en cause la représentation du monde véhiculée par le paradigme postcolonial » (Uzel, 2016, p. 28). Partant de ce postulat, aborder la colonisation et sa continuation niée reviendrait à s'interroger sur *la guerre* (conversation avec Christine Bellerose, novembre 2018) qui continue d'advenir sur les territoires autochtones non cédés qui sont impunément occupés, exploités, empoisonnés. L'expérience de mon passage à Standing Rock lors du mouvement de protection de la rivière Missouri par les membres Sioux Lakotas de la réserve de Standing Rock, face au gouvernement américain et à l'entreprise DAPL, m'a laissée avec une immense désillusion quant aux fonctionnements de la justice d'état (novembre 2016).

En tant qu'artiste et alliée, la ligne d'espoir que je souhaite humblement tirer depuis ce champ de bataille, est celle du corps qui nous relie. La question qui suit est : comment est-il possible d'être tellement déconnecté de son corps, et par conséquent de la terre, qu'il soit impossible de *sentiretvoir* (en un seul mot) l'importance des savoirs du corps, des savoirs du vivant que cherchent à protéger les nations autochtones attaquées (Kopenawa et Albert, 2014). Nos crises actuelles à un niveau macro et micro politique « émergent directement de notre *broken relationship* (relation brisée) avec le corps » (Shepherd, 2013). En tant que porteur.se.s de la culture occidentale dominante et en tant qu'individus, nous avons été emmuré.e.s dans nos têtes, entraîné.e.s à croire seulement à un savoir objectif et non ressenti, et nous avons perdu la connexion avec l'intelligence de notre corps. C'est seulement en quittant le *tyran* de notre mental et en entrant en relation profonde et *embodied* avec le mystère et la beauté du monde que nous allons avoir la possibilité de transformer notre crise planétaire en « initiation bénéfique » (Shepherd, 2013) ⁸⁴.

CORPS_DÉCOLONISÉ

If you have come here to help me, you are wasting your time. But if you have come because your liberation is bound up with mine, then let us work together (Aboriginal activists group, Queensland, 1970s) ⁸⁵.

⁸⁴ « Our current crises are a product of our hallucinations, which arise directly from our broken relationship with the body. [...] We've been placed from infancy in something that prevents us from developing awareness. [...] As a culture and as individuals. We have been walled off in our heads, losing touch with the intelligence of our bodies. [...] Only by leaving the 'tyrant' of our heads and entering into profoundly embodied relationship with the mystery and beauty of the world will we successfully turn our planetary crisis into an 'initiation ». Ces propos sont extraits d'une entrevue parue en 2013 de Philip Shepherd par le journaliste Amnon Buchbinder. J'ai traduit mais également un peu adapté les propos de Shepherd pour les rendre plus proches de mon écriture. Je me suis permise également de remplacer « successfully » par bénéfique, car le succès est une notion trop occidentale et individualiste à mon goût.

⁸⁵ L'origine de cette citation viendrait d'un discours donné par Lilla Watson (1940 -) lors de la conférence « *United Nation Decade for Woman Conference* » à Nairobi. Watson, artiste visuelle murri, activiste et chercheuse a demandé à ce que cette citation soit attribuée à Aboriginal activists group, Queensland, 1970s, car elle estimait qu'elle était le résultat d'un processus collectif.

Là où ça était je dois advenir (Rolnik, 2012a).

C'est maintenant en m'appuyant sur le travail de la chercheuse brésilienne Suely Rolnik que je souhaite initier une réflexion sur la façon dont j'aborde le corps-colon-colonisé afin que nous puissions ensuite (enfin!) entrer en création. Dans une conférence intitulée « *Au-delà de l'inconscient colonial* », donnée en juin 2012 au Centre d'Art Contemporain WIELS, à Bruxelles, Suely Rolnik affirme, en parlant du Brésil, que les 1000 peuples différents qui vivaient là avant la colonisation, homogénéisés par les colonisateurs européens sous le nom d'« indiens », étaient liés à des cultures où la connaissance du vivant était première. C'est à partir d'elle que se dessinaient et se re-dessinaient les modes d'existence. La colonisation a eu pour effet de désactiver ces principes et donc de créer un refoulement du corps, soit une rupture avec les savoirs corporels⁸⁶, les savoirs du vivant, les savoirs pulsionnels (Rolnik, 2012a). Rolnik poursuit en disant que ce refoulement des savoirs du corps « inhibe la puissance de création et de différenciation, c'est-à-dire, la vie humaine dans son essence même. [...] Et que du point de vue micropolitique une telle opération a joué un rôle central dans la fondation de la culture capitaliste telle qu'elle s'est imposée au monde, de sorte que nous pouvons l'intituler le refoulement colonial » (2012a). Si nous lisons la colonisation dans cette perspective, nous sommes amenés à constater que ce dispositif a été efficace et qu'il est aujourd'hui encore opérant partout dans le monde. Non seulement sur les corps des peuples autochtones, mais également sur nos corps occidentaux colonisés de l'intérieur par l'Europe occidentale, catholique, romaine, apostolique. Pouvons-nous alors prudemment avancer que « ceux qui ont été éduqués dans un spectre de culture européenne (qui intègre une responsabilité du colonialisme) ont aussi une culture corporelle, mystique qu'il serait possible de réactiver, de réinventer ou

⁸⁶ Suely Rolnik définit ce savoir du corps comme une « capacité de tous les organes de sens, au-delà de la perception des formes, compositions, couleurs etc. Cette capacité qu'a notre corps d'être affecté par le corps vivant du monde et de participer à ce combat entre différents types de forces vitales, ces différents degrés de volonté de puissance dans l'orientation de l'existence, investis par les forces des plus actives aux plus réactionnaires » (Rolnik en entrevue avec Lacey, 2012b).

simplement de reconnaître » (Rolnik en entrevue avec Lacey, 2012b).

Dans le prolongement de ce propos, nous pourrions nous demander : qu'est-ce qu'un corps qui a perdu sa langue *autochtone* ? Autochtone étant entendu alors dans le sens *qui vient de la terre même*. S'il existe des territoires colonisés par les mêmes conquérants, ce sont clairement ceux de nos corps et par extension ceux de nos imaginaires et de nos espaces de création. Comment pouvons-nous décoloniser *les territoires non cédés* de nos corps et de nos imaginaires ? Comment pouvons-nous réhabiliter nos pratiques artistiques, politiques, poétiques et rituelles ?

Attention ! Cela ne signifie pas redevenir autochtone, européen médiéval, ni reprendre des formes de ces cultures ou pire encore les fétichiser⁸⁷. Mais, cela signifie chercher à réactualiser cette connaissance du corps, cette connaissance du vivant, dans la production de la pensée artistique (quel que soit son médium : écriture, peinture, danse, théâtre). Soit affirmer qu'à côté des « effets pathologiques et de la destruction des cultures nommées ci-dessus, nous sommes porteurs de la mémoire de ce type de connaissance qui peut s'actualiser, produisant des réinventions du monde » (Rolnik en entrevue avec Lacey, 2012). Et ceci en relation avec « les conditions d'existence de la contemporanéité locale et globale » (Rolnik, 2012a). Activer cette aptitude du corps refoulé est donc un acte de résistance micropolitique qui ouvre un espace de puissance, et de devenir, dont l'enjeu est de déployer l'imaginaire du corps non maîtrisé par la tyrannie du mental, et de tenter avec courage de sortir de l'inconscient colonial, du fétichisme et de l'appropriation des cultures non occidentales.

⁸⁷ « Rien à voir avec les HIPPIES, une autre tendance de la contre-culture (Rolnik fait une comparaison avec le mouvement tropicaliste), qui idéalisait ces autres formes de vie pour les réifier comme porteuses d'une supposée vérité identitaire perdue » (Rolnik en entrevue avec Lacey, 2012b).

Dans les trois chapitres (*chap. IV : « What if ritual performance is relation ? », chap. V : « What if ritual performance is vibration ? », chap. VI : « What if ritual performance is transition ? »*) qui suivent la présentation de ma méthodologie de recherche, je vais continuer à déplier les différentes questions formulées dans ce chapitre, en les inscrivant dans les espaces concrets des créations qui forment la partie pratique de la thèse. La démarche que j'emprunte est celle de la promeneuse qui s'invite à regarder avec attention ce qui se présente à elle. Mon désir est d'ouvrir les choses, de manière à ce qu'elles puissent être vues de plusieurs manières différentes, et non à imposer une représentation supérieure de la réalité, destinée à faire autorité. « Ouvrir, c'est un enjeu fort. Cela suppose de franchir des frontières » (Ingold en entrevue avec Auray et Bulle, 13 mars 2014).

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Knowing is bound to how we develop a relationship with it [...] knowing is embodied and in union with cognition. [...] Genuine knowledge must be experienced directly
(Meyer, 2008, p. 224).

C'est comme artiste chercheuse que je désire saisir une pratique artistique traversée et transformée par l'incarnation d'un rituel de la tradition *Mechica* éloignée de ma culture d'origine : *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. Je cherche à transmettre quelles visions artistiques, quelles subjectivités, quelles postures, quels renouvellements des imaginaires et quels défis éthiques émergent d'une telle expérience et comment cela s'incarne dans des œuvres ou performances rituelles.

Mon terrain de recherche est celui de deux performances rituelles dont je retrace les processus. Ces performances se transforment, évoluent en fonction des différents contextes où elles se déploient. À travers ces créations et re-crétions, il s'opère des liaisons entre des personnes, des lieux et des cultures en apparence séparés. Ce processus me permet de faire l'expérience *embodied* et *entangled* d'une complexité du monde qui s'éprouve dans des « *ici-là-bas* » (Franca, 2015)⁸⁸, à savoir des espaces *entre* qui n'appartiennent pas à un lieu racine, mais sont composés d'une multitude d'expériences culturelles, de temporalités, de langues et de lieux. Je cherche au travers de l'acte performatif – qui est un point d'intensité et non une fin en soi – à poser un acte de rapprochement entre ces différents éléments et avec des interlocuteur.rice.s ou

⁸⁸ Expression créée par Christelle Franca lors de la recherche pour son mémoire de maîtrise en études théâtrales de l'UQAM intitulé « Au-delà de l'oreille » L'écoute pour raconter et pour relier l'humain (mai 2018). À l'automne 2015, nous avons régulièrement des conversations et des échanges à propos de nos recherches respectives et cette expression est restée dans mon oreille.

spectateur.trice.s sensibles. J'interroge le moment présent que *nous* partageons et qui est mis en vibration par le biais d'une transmission performative.

Je me situe hors du concept de discipline artistique. Je propose plutôt une vision holistique où les savoirs émergent de la pratique, voire des pratiques.

Les dialogues avec d'autres chercheur.se.s et artistes, tout au long du processus de recherche-création, essentiels au fondement d'une pensée relationnelle, collaborative et co-créative, me permettent de mettre en écho plusieurs subjectivités. Et ainsi de ne pas rester limitée à la mienne. Cette approche relationnelle, intuitive, sensorielle ne cherche pas à contredire une approche plus analytique et intellectuelle, mais plutôt à l'ouvrir et à la compléter.

3.1 Méthodologie de recherche-création : *Indigenous Methodologies*, nouvelles formes d'ethnographie et *Embodied Research*

Dans cette section, je me propose de partager un cheminement qui me permet de m'appuyer sur des concepts de recherche connus – l'ontologie, l'épistémologie, l'axiologie et la méthodologie – et d'exposer une première lecture linéaire de mon projet de recherche-création. Puis, par un jeu de transfert, j'offre une nouvelle approche du projet en suivant un paradigme circulaire.

Le tableau suivant est inspiré du tableau 1, présenté dans *l'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes* (Fortin et Houssa, 2012, p. 58). Ce tableau rend lisible de façon linéaire les éléments de ma recherche-création. En incluant ces mêmes éléments au sein d'un cercle dynamique, j'offre ensuite une nouvelle perspective sur le mode de pensée et la méthodologie de recherche-création que j'ai développé. Je donne également une définition finale de mon épistémologie de

recherche, ancrée dans les lectures du chercheur cri opaskwayak Shawn Wilson (2008) et de la chercheuse hawaïenne Manulani Aluli Meyer (2008).

Traditions philosophiques	Pensée / Théorie Critique Basée sur les théories critiques autochtones
But	Trans_former / Re_Équilibrer Re_Territorialiser / Re_Lier <i>To Empower, to Reclaim</i>
Ontologie(s)	La réalité est appréhendée à partir d'un ensemble d'interconnexions et d'interrelations respectueuses des mondes humains et non-humains. L'ontologie est changeante.
Épistémologie	Les savoirs sont situés, ancrés dans une culture spécifique (des protocoles spécifiques), <i>embodied</i> et <i>entangled</i>, multisensoriels, relationnels et intergénérationnels.
Axiologie ou l'Éthique	La recherche est basée sur des valeurs éthiques et doit être bénéfique pour tous les participant.e.s – humain.e.s et non humain.e.s. Elle repose sur une responsabilité relationnelle (<i>relational accountability</i>, Wilson, 2008) basée sur trois piliers : respect, réciprocité et responsabilité (les 3 R's en recherche autochtone énoncés par Cora Weber-Pillwax, 2001, citée par Wilson, 2008).
Méthodologies	<i>Indigenous methodologies</i> (Meyer, 2001, 2008, 2013, 2016; Wilson, 2008 et Brown et Strega, 2005; Denzin, Lincoln et Smith, 2008; Kovach, 2005; Simonds et Christopher, 2013; Smith, 1999 ; Weber-Pillwax, 2001) Nouvelles formes d'ethnographie (<i>Imaginative Ethnography</i> de Elliott et Culhane, 2017 ; <i>Sensory Ethnography</i> de Sarah Pink, 2009) <i>Embodied Research</i> (Cools, 2014; Bellerose, 2018; Magnat, 2011, 2012 et Spatz 2015, 2017). À partir des concepts fondateurs de ces approches méthodologiques, la méthodologie de la recherche-crédation s'est construite suivant deux axes : <u>Performance comme mode d'investigation</u> et <u>Dialogue comme mode d'investigation</u>
Une fondation	Je suis Danzante de la Luna dans la tradition <i>Mechica</i> au Mexique Je suis amenée à incarner un rituel spécifiquement réservé aux femmes et à recevoir des enseignements sacrés liés à l'eau depuis 2008.
Deux sites de récolte de données	<i>La distancia que nos aproxima</i> : performance rituelle 01 <i>In the Middle</i> : performance rituelle 02

La question qui relie	<i>Quels sont les savoirs qui surgissent du corps si nous laissons son intelligence opérer ?</i>
Choix de diffusion : 3 Transmissions	<i>Nada más que decir – O desire – Plus rien à dire</i> issue de la remédiation (Besson, 2014) de <i>La Distancia que nos aproxima</i> et <i>In the Middle</i>, et de l'embodiment de la thèse (décembre 2019). Thèse écrite en dialogue avec les deux performances rituelles élaborées durant la période de recherche doctorale (mai 2020). Enseignement : transmission sous forme d'un séminaire – <i>Expérience in situ et création</i> - adressé aux élèves de maîtrise de l'École Supérieure de Théâtre, à la session d'hiver 2020.

Figure 3-1 : tableau 1 issu de L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes (Fortin et Houssa, 2012, p. 58).

Mon approche de la recherche est performative et intègre les principes de certaines méthodologies autochtones (émergentes dans le contexte universitaire depuis la fin des années 2000), ainsi que ceux de nouvelles formes d'ethnographie sensorielles et expérimentales et ceux de la recherche en art (*Embodied Research* telle que développée par Cools, 2014; Bellerose, 2018; Magnat, 2011, 2012 et Spatz 2015, 2017).

Lorsque je fais mention des « approches méthodologiques autochtones », cela fait référence à des articles et des ouvrages qui sont écrits par des chercheur.se.s autochtones contemporain.e.s. Ces écrits s'adaptent aux formats universitaires occidentaux et à leurs critères de validation. Il est bien évident, comme me l'écrivait l'artiste-chercheuse Marion Laval-Jeantet dans un courriel daté du 5 février 2019, que « les autochtones possédaient et possèdent encore [...] des pédagogies valides de transmission de leurs cultures ». Et il serait juste de se demander si parfois il n'y a « pas derrière cette émergence [des méthodologies autochtones] l'obligation de se plier à un système académique et de savoir occidental qui dénie leur existence initiale ? ». Je trouve cette question posée par Laval-Jeantet tout à fait pertinente. C'est pourquoi une grande partie de mon approche méthodologique vient de mon expérience sur le terrain

– celui de l’art et celui du rituel – et que les écrits viennent soutenir ou compléter cette approche.

J’ai été inspirée par les postures de l’ethnographie postmoderne « où méthodologie et méthodes se fusionnent pour penser un très grand nombre de manières de conduire et de mettre en forme la recherche » (Fortin et Houssa, 2012, p. 55-56). Je me sentais aussi attirée par les approches méthodologiques proposées par l’ethnographie critique, car je sentais qu’une partie de ma thèse était motivée par un désir de changement, un « désir d’une plus grande équité [et] un désir de valoriser les apports » (Fortin et Houssa, 2012, p. 55) de plusieurs personnes. Je ne voulais pas juste parler à la première personne, mais faire entendre une pluralité de voix. J’ai trouvé avec les approches des méthodologies autochtones, non seulement une façon de combiner les deux, mais également une possibilité de défendre une approche de terrain fondée sur un processus de recherche qui passe par le corps. Ces approches démontrent que ce sont « la positionnalité (*positionality*), la relationnalité (*relationnality*), la pertinence, le respect et la réciprocité qui permettent de définir certains modes de cognition expérientielle, situés au-delà des limites imposées par les conceptions dominantes de la connaissance » (Magnat, 2011, p. 213). La positionnalité est vitale parce qu’elle nous oblige à reconnaître notre propre pouvoir, nos privilèges et nos préjugés, alors même que nous dénonçons les structures de pouvoir qui entourent nos sujets (Madison, 2005a).

Le fait que ma question de recherche soit née de mon expérience d’initiation comme artiste occidentale à un rituel autochtone dans la tradition *Mechica* m’oblige à une démarche éthique impeccable. Il me semble évident qu’il me faut prendre conseil auprès des personnes les plus à même de me guider dans cette recherche, à savoir des chercheur.se.s, étudiant.e.s, gardien.ne.s des traditions et activistes autochtones :

Ethical relationality is an ecological understanding of human relationality that does not deny difference, but rather seeks to more deeply understand how our different histories and experiences position us in relation to each other. This form of relationality is ethical because it does not overlook or invisibilize the particular historical, cultural, and social contexts from which a particular person understands and experiences living in the world. It puts these considerations at the forefront of engagements across frontiers of difference (Donald, 2009, p. 6, cité dans Todd, 2016, p. 18).

Enfin, les approches des méthodologies autochtones me permettent d'intégrer le non-humain dans ma recherche, non pas d'une façon théorique, mais en situation réelle, c'est-à-dire en apprenant de ces autres formes d'intelligence à travers mes propres expériences d'apprentissage « dans-le-monde » (Ingold en entrevue avec Laplante, 2016, p. 225). À ce titre l'article de Leanne Betasamosake Simpson, *Land as pedagogy : Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation* (2014) est d'une pertinence remarquable pour comprendre que le rapport au non-humain n'est pas fondé sur le mythe de *l'exceptionnalisme humain*, mais sur un processus d'attention au monde et « sur la croissance, sur le développement, sur l'ontogenèse » (Ingold en entrevue avec Laplante, 2016, p. 224). Cela implique de considérer que l'ontologie, ou mieux les ontologies, ne sont pas complètes en elles-mêmes. Si on part du principe que l'ontologie est changeante, cela nous invite à « mettre l'emphasis sur l'ontogenèse », et donc « sur l'émergence comme sentier de croissance, de développement » (p. 224) et de découverte. Enfin, le fait de considérer l'humain, donc par conséquent la chercheuse, au sein d'un réseau où tout est, non seulement interrelié, mais également considéré avec respect, sans rapport de hiérarchie ni taxinomie, met l'accent sur « l'interaction de la créativité, de l'agentivité humaine et [non-humaine], de l'expérience vécue et de la spiritualité » (Magnat, 2011, p. 213). Le but de la recherche est donc de favoriser « des perspectives de recherche plus sensibles à la diversité et à l'inclusivité » (Magnat, p. 213).

3.1.1 Les différents éléments de la recherche-création au sein d'un paradigme circulaire

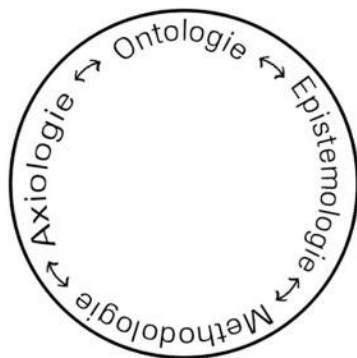


Figure 3-2 :   pist  mologie, ontologie, axiologie et méthodologie au sein d'un paradigme circulaire, (Wilson, 2008, p. 70).

La mise en circularité (proposée ci-dessus) de l'ontologie (ou des ontologies), de l'épistémologie, de l'axiologie et de la méthodologie de recherche induit un rapport équilibré, inter-relationnel et inclusif entre ces différents concepts. Ils ne sont plus con  us de façon linéaire comme dans le tableau 1. Ils sont interreli  s dans une dynamique relationnelle :

Putting ideas in a circle or wheel indicates that they are interrelated and that each blends into the next. It also implies that the idea flows from one to the next in a cyclical fashion. A change in one affects the others, which in turn affects new change in the original. All parts of the circle are equal; no part can claim superiority over, or even exist, without the rest of the circle (Wilson, 2008, p. 70).

L'approche de la réalité est toujours subjective. Elle a été formée (et continue de l'être) par notre genre, la société dans laquelle nous avons grandi, celle(s) dans laquelle ou lesquelles nous évoluons, les valeurs qui nous ont été transmises (ou pas). La réalité est également mod  l  e par chaque expérience qui nous transforme.

The epistemology behind [...] research is that the investigator influences the subject and the inquiry through interaction with them (Wilson, 2008 p. 36).

Penser en cercle induit que faire de la recherche consiste à construire des relations de proximité avec des choses et des idées plutôt que de figer des connaissances qui seraient acquises ou découvertes par un.e individu.e-chercheur.se. (Wilson, 2008, p. 66). Il s'agit aussi d'approcher la réalité comme quelque chose qui n'est pas dissécable, mais qui est toujours en relation avec un univers plus vaste. Ainsi chaque élément de la recherche peut être vu et/ou conçu comme un processus d'émergence au sein d'un contexte relationnel (Tim Ingold, 2013, en entrevue avec Laplante 2016). Selon ce paradigme, personne en tant qu'individu n'est le propriétaire du savoir. Le.la chercheur.se n'est qu'un.e interprète d'un savoir qui appartient à un univers plus vaste dont il.elle fait partie (Wilson, 2008, p. 38). Cette approche de la recherche soulevée par Wilson est très proche du processus de création que je propose où la performeuse se met au service de ce qui doit prendre forme à travers elle.

Dominant paradigms [are built] on the fundamental belief that knowledge is an individual entity [...] That knowledge is something that is gained, and therefore, knowledge may be owned by an individual. An indigenous paradigm comes from the fundamental belief that knowledge is relational. Knowledge is shared with all creation [...] It is with the cosmos; it is with the animals, with the plants, with the earth that we share this knowledge. It goes beyond the idea of individual knowledge to the concept of relational knowledge...you are answerable to *all* your relations when you are doing research (Steinhauser, p.177, 2001, cité par Wilson, 2008, p. 56-57).



Figure 3-3 : Biocentrisme, la place de la chercheuse (sans auteur)

Le petit schéma ci-dessus illustrant l'éthique environnementale biocentrique permet de visualiser ces relations où « tout individu vivant est, à égalité⁸⁹ avec tout autre, digne de considération morale » (Larrère, 2010, p. 406). Dans cette optique-là, comme l'affirme la philosophe Catherine Larrère, il s'agit de s'extirper des conceptions anthropocentriques qui nous conditionnent « pour découvrir la valeur de tout ce qui nous entoure » (2010, p. 406) et ainsi commencer à prendre en compte et à se laisser informer par d'autres formes d'intelligences que celle attribuée aux êtres humains.

Indigenous communities have something to offer to the non-indigenous world [such as] indigenous peoples' ideas and beliefs about the origins of the world, their explanations of the environment, often embedded in complicated metaphors and mythic tales [which] are now sought as the basis for thinking more laterally about current theories about the environment, the earth and the universe. (Linda Tuhiwai Smith, chercheuse maori, 1999, p. 159).

Suite à cette définition de l'épistémologie de recherche, j'ai imaginé une structure circulaire pour présenter ma recherche-crédation. Cette structure est inspirée par mon expérience comme danseuse dans le cercle rituel de *La Danza de la Luna*

⁸⁹ Dans une perspective autochtone, le mot égalité serait remplacé par inter-relié, ce qui induit moins un rapport de valeur 50-50, mais plus un rapport de réciprocité et de porosité.

Ollintlahuimeztli ainsi que par le paradigme circulaire énoncé par Shawn Wilson. Je n’emprunte pas les symboles de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* qui appartiennent spécifiquement au rituel, mais j’utilise la vision qui s’est inscrite dans mon corps suite à cette expérience *embodied*.

Dans le schéma ci-dessous, je positionne à droite (à l’Est), soit à l’entrée du cercle, la question de recherche. Cette question est une graine ou *semilla* qui doit être plantée sur un terrain fertile. Elle représente l’élan premier et est soutenue par des intentions (l’éthique). Ensuite en haut (au Nord), sont représentées les filiations ou *d’où je viens*. *D’où je viens* n’est pas un passé qui serait derrière moi. C’est un tracé sur lequel je marche : je « marche dans les pas des Anciens, au présent, pour créer l’inédit et engager l’avenir » (Sioui Durand, à paraître). Je place ici le rituel de la *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, soit un élément fondateur. Il s’agit aussi de toutes les filiations artistiques qui m’ont modelée (voir *Introduction*). À gauche (à l’Ouest), je place le(s) processus de création : le lieu de l’obscurité où la chercheuse-performatrice doit traverser l’inconnu (ou le non manifesté) pour réellement faire acte de création-interprétation et matérialiser quelque chose dans le visible. En bas (au Sud), apparaît un espace de dialogue avec d’autres interlocuteur.rice.s (voir **Figure 5-5**). Ces dialogues sont initiés à partir des questions émergentes du processus de recherche-crédation et sont engagés au sein de deux structures conceptualisées durant la recherche doctorale : *Keep Performing*© et *Embodied Talk*©. Je situe au centre du cercle ce qui anime le cœur et imprime le rythme de la recherche (car sans cœur et sans rythme il n’y a pas de mouvement possible), à savoir les deux performances rituelles. C’est à partir de ce cœur-rythmique que se crée un réseau de relations et de lignes dansées qui

circulent d'un point à un autre du cercle. Le corps de la performeuse-chercheuse n'a pas de place attitrée, mais il circule, agent de liaison vertical, entre terre(s) et ciel(s).

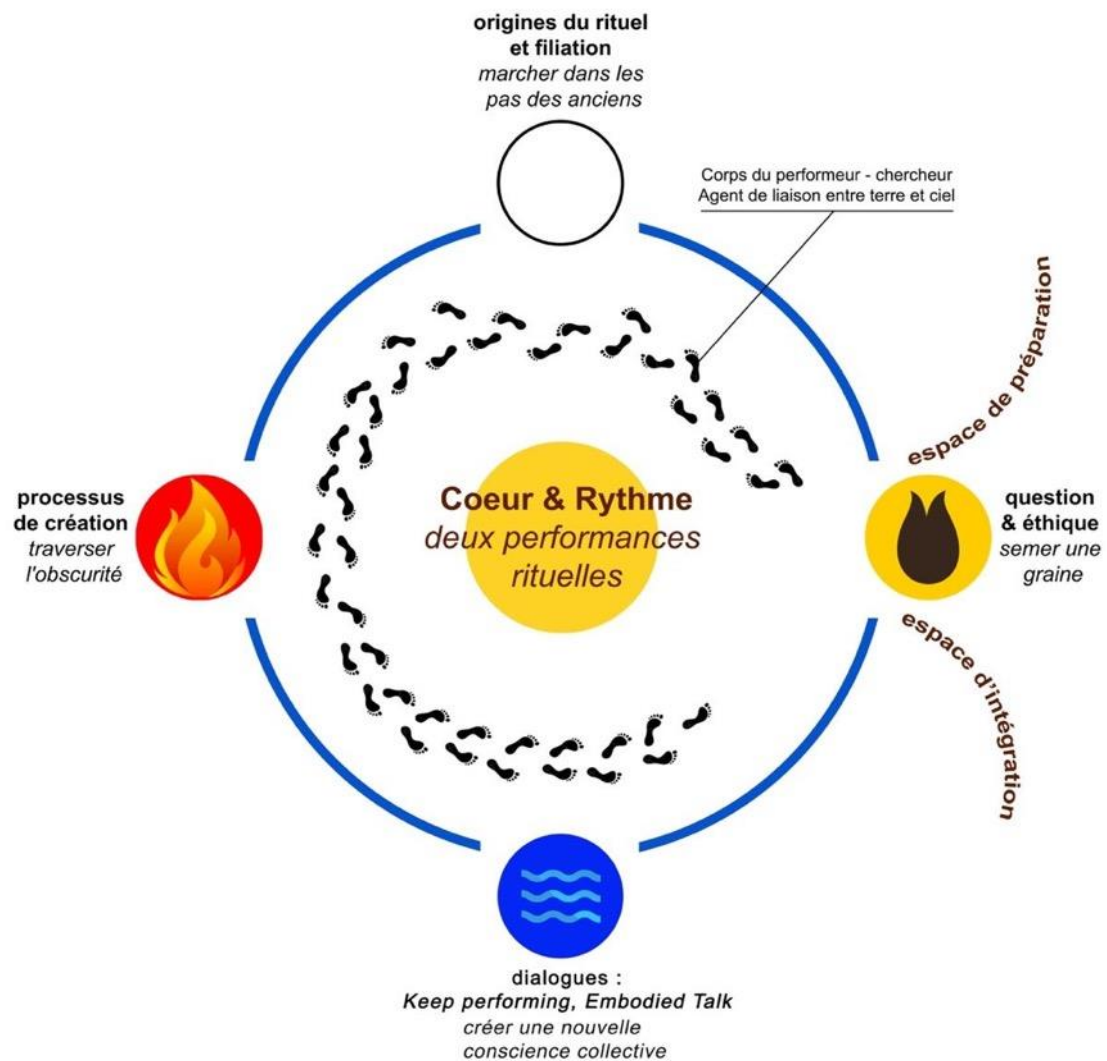


Figure 3-4 : la recherche-création au sein d'un paradigme circulaire.

J'ai aussi ajouté un *hors du cercle* que je définis comme un espace d'intégration et de préparation qui me semble fondamental afin de réinjecter des possibles à chaque fois que nous nous engageons dans la dynamique d'action du cercle.

3.1.2 Posture de recherche : être une chercheuse-témoin

In the age of globalization, how do we retain agency ? How do we practise integrity?
(Millner, 2013, s.p.).

Au sein de cette recherche, ma posture est celle d'une chercheuse-témoin, car « être témoin, c'est voir, attester, se rendre publiquement responsable de, et physiquement vulnérable à, ses propres visions et représentations » (Haraway, 2000, p. 155). Afin de « voir toujours avec l'autre, mais jamais à sa place » (Beatriz Preciado, 2005, p. 5). Concrètement, mon souci est de mettre en place une éthique de travail qui sera réévaluée à chaque étape de parcours, c'est-à-dire que mon intention est de respecter le temps du processus de recherche, d'écouter tous les éléments en présence – pas juste les humains –mais aussi les matières, les espaces, les mots, les objets, pour entrer en intimité avec eux. Je cherche à être dans un rapport d'accueil avec tout ce qui est/vibre plutôt que dans un rapport d'extraction qui peut être induit par les exigences et les pressions du milieu universitaire. Le danger d'appropriation culturelle dans une recherche comme la mienne est toujours présent. Cette vigilance à un processus éthique est une source d'enseignement.

3.2 Performer, Dialoguer, Écrire, Chorégrapheur : des méthodes de recherche-création

‘Ethnography’ in our usage refers to a methodology : embodied, affective, relational processes of knowledge co-creation, and re-circulation that develop from, elaborate and enrich, and challenges and subvert conventional ethnographic methods such as participant observation and observant participation, interviewing, documentary and archival research (Centre for Imaginative ethnography)⁹⁰.

A different kind of ethnography : imaginative practices and creative methodologies (Elliott, Culhane, Boudreault-Fournier, Moretti et Kazubowski-Houston, 2017) est l’ouvrage qui m’a servi de référence pour inventer des méthodes de recherche basées sur ma pratique artistique. Il me permet de tisser des liens entre les approches proposées par les méthodologies autochtones (Meyer, 2001, 2008, 2013, 2016; Wilson, 2008 et Brown et Strega, 2005; Denzin, Lincoln et Smith, 2008; Kovach, 2005; Miron, 2008; Simonds et Christopher, 2013; Smith, 1999; Weber-Pillwax, 2001), les nouvelles formes de méthodes ethnographiques (autoethnographie : Fortin, 2006; ethnographie postmoderne : Fortin et Houssa, 2012; *sensory ethnography* : Pink, 2009 ; *performative autoethnography* : Spry, 2011) et l’*Embodied Research* (Cools, 2014; Bellerose, 2018; Magnat, 2011, 2012 et Spatz 2015, 2017). Les autrices de *A different kind of ethnography* nous demandent de poser un regard critique sur les sources du savoir et de questionner comment nous savons ce que nous savons : « How do we know what we know ? What knowledge and whose knowledge count ? » (Elliott et Culhane, 2017, p. 5). Les méthodes de recherche créatives qu’elles développent s’intéressent aux processus mêmes qui permettent la co-création, et la mise en circulation des savoirs. Le terme *imagination* est utilisé pour souligner le fait que les pratiques imaginatives et les pratiques créatives sont centrales et significatives dans toutes les relations sociales humaines (Ingold, 2013). Considérer l’imagination comme un élément à part entière de la recherche implique un engagement à être dans une recherche ouverte, et à être

⁹⁰ www.imaginativeethnography.org

prêt.e à prendre des risques, à mettre au défi les méthodes de recherche traditionnelles plus orthodoxes, et à accueillir des résultats non planifiés (Culhane, 2017). Le.la chercheur.se et les personnes avec les.laquelles il.elle travaille sont engagé.e.s dans un processus de dialogue qui participe à faire émerger les savoirs de façon co-créative et circulaire. Les textes écrits sont donc issus d'expériences sur le terrain (*embodied research*), de conversations et d'échanges entre les chercheur.se.s et leurs collaborateur.trice.s (*dialogue as research*) qui sont des agents actifs de la recherche. Les documents analysés et les archives sont étudiés avec un œil critique qui prend en compte le contexte politique, institutionnel et social de leur production. Cette démarche permet de valoriser des savoirs incarnés, affectifs, imaginaires et créatifs qui sont souvent marginalisés, afin qu'ils puissent être pris au sérieux. Cette démarche est aussi une façon de remettre en question et de transformer à partir de la base les théories sociales. Enfin, ces méthodes de recherche proposent de critiquer l'hégémonie de la vue, des mots et des textes écrits, sur les autres sens et de prendre en considération les interactions existantes entre sons, goûts, odeurs, touchers, *sense of place*, sentiments d'appartenance ou d'exclusion (Culhane, 2017, p. 11), et *extrasensorialités*. Je retiens huit mots clé :

Circularité

Interrelation

Les trois R's : respect, réciprocité et responsabilité

Dialogue

Embodiment

Intelligence du non-humain

Imagination

Extrasensorialité

3.2.1 Performer comme méthode d'investigation

Les processus de création de deux performances rituelles – *La distancia que nos aproxima* et *In the middle* – me permettent d'aborder ma question de recherche – *Quels sont les processus activés et agissants entre l'expérience embodied, in situ, in socius et la mise en œuvre d'une action artistique dans le champ de l'art actuel ?* – par et grâce à ma pratique artistique.

Les deux performances rituelles sont à la fois des *terrains de recherche* et des *lunettes* ou « *worldview* » (Christine Bellerose, 2017). Chaque performance est un organisme vivant et autonome avec sa logique propre, grâce à laquelle je chemine au travers de et *performs* ma thèse. Je les ai pensées comme des formes structurées et flexibles à la fois, qui me permettent d'une part de délimiter un territoire d'investigation habité par mes questions de recherche et d'autre part de laisser de l'espace pour que quelque chose d'inattendu apparaisse. Les deux performances jouent sur deux rapports au temps différents. *La distancia que nos aproxima* est dans un rapport de rupture temporelle et géographique, tandis que *In the Middle* joue sur un rapport de durée ancestrale, soit la durée de la tradition qui perdure, évolue et se transmet d'une génération à la suivante. Les performances ne sont donc pas des objets d'analyse, mais des processus de découverte.

Des variations de chaque performance ont nourri les processus d'écriture (voir **Figure 3-5** : *squelette du Processus de recherche-crédation entre 2015 et 2020*), c'est-à-dire que chaque moment d'écriture a inspiré l'étape de création qui a suivi, et que chaque moment de pratique ou de création a pollinisé l'écriture. La thèse s'est donc construite depuis 2016 sur ce tissage permanent et ininterrompu entre l'écriture et la pratique.

Sur la figure ci-dessous, je synthétise le processus de recherche qui est apparue au moment de l'examen de projet en avril 2018, puis qui s'est peaufinée jusqu'à la

présentation de la performance rituelle *Nada más que decir - O desire - Plus rien à dire* fin décembre 2019. Cette performance, comme je l'expliquais dans le chapitre I, est venue clore le processus de recherche-création.

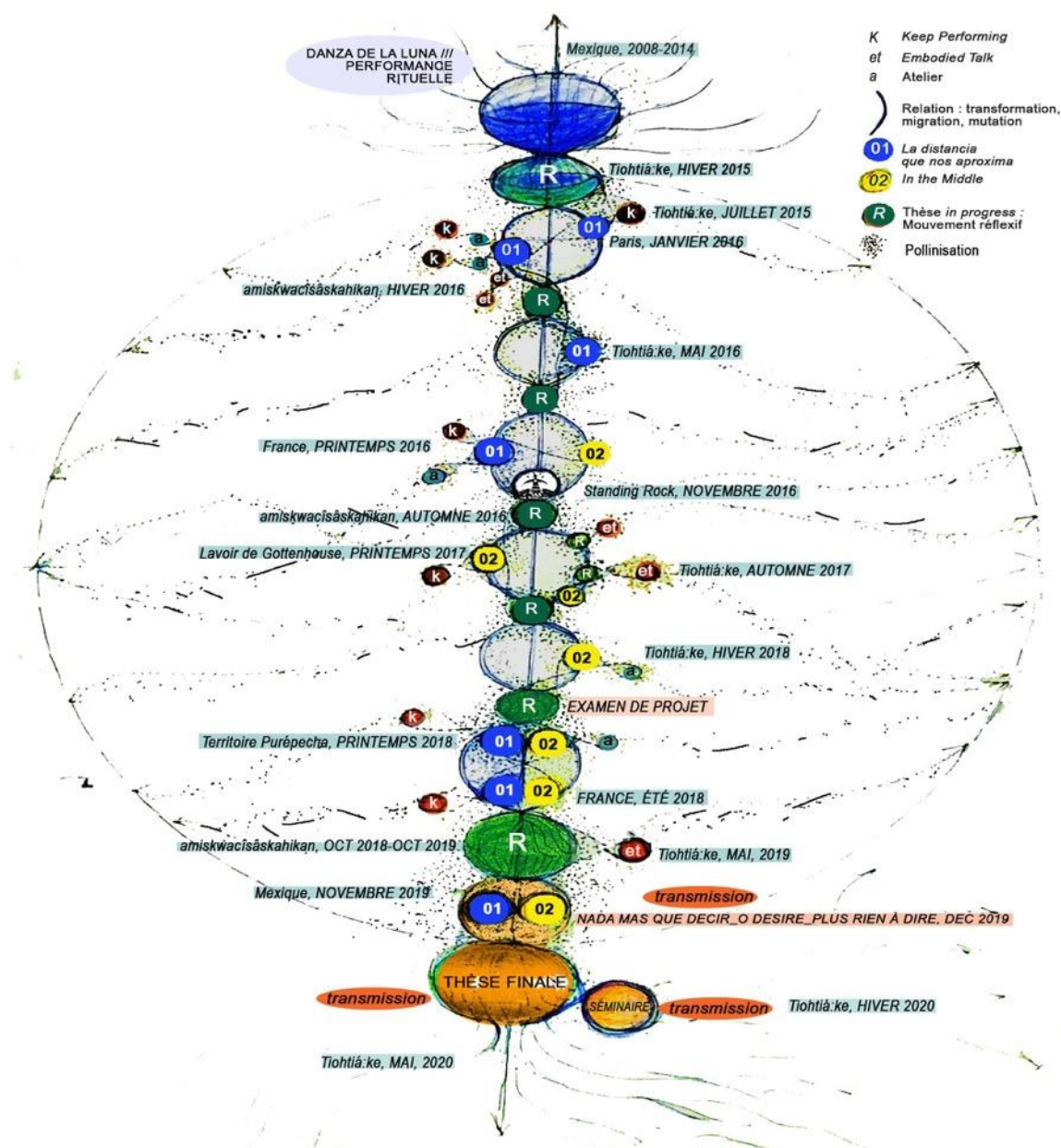


Figure 3-5 : squelette du Processus de recherche-création entre 2015 et 2020

Explications de la *figure 3-5*

/// Performance comme mode d'investigation

- Chaque performance rituelle est située dans un contexte initial de création (politique, culturel, historique) qui est assimilé, digéré et incorporé dans une forme originale. L'approfondissement du contexte transforme la performeuse et la performance.
- Lorsque la performance initiale se déplace dans un autre contexte, elle s'autonomise et devient un *nouvel être* qui existe en soi, tout en gardant *engrammé* le contexte initial. Il s'opère alors une mutation. La performeuse/ la danseuse / la chercheuse approfondit sa matière et fait des découvertes.
- Chaque incarnation de la performance met en place des paramètres qui permettent de faire sens, de mettre en présence différents éléments, de vivre des éprouvés et d'animer l'esprit d'un mouvement créateur, réflexif, pensant.
- L'axe vertical représente autant un axe temporel, un axe d'approfondissement et une colonne vertébrale de la recherche.

/// L'écriture comme processus et mode d'investigation

- L'écriture entre chaque action performative est un mouvement réflexif d'intégration, de préparation, de mise à distance qui permet de revisiter, vérifier des intuitions, mettre des mots sur des expériences sensibles et complexes. C'est également un mode d'investigation (Hay, 2000, Richardson et St. Pierre, 2005), un état performatif (Madison, 2005b), une pratique qui selon ses propres modalités permet de faire des découvertes. C'est dans ce sens que le dialogue entre écriture et performance est fécond – car il ne s'agit pas d'un rapport binaire, mais bien d'un *entanglement* de forces et de langages qui se nourrissent les uns les autres et se régénèrent mutuellement. De façon pratique, je me crée d'ailleurs des rituels d'écriture en chronométrant mes temps d'écriture et en y insérant des temps de pratique (exemple : 50 minutes d'écriture, suivi de 15 minutes de Qi Gong, ou trois heures d'écriture, suivies de 60 minutes de yoga ou de 60 minutes de marche en silence où je compte mes pas).

/// Dialogue comme mode d'investigation

- Les lignes horizontales dessinent des mises en dialogue des questions, des intuitions, des amorces de pensées avec des pair.e.s ou des mentor.e.s. Ces mises en dialogue sont des ouvertures vers de nouvelles perspectives qui permettent de dépasser mes affects et ma subjectivité d'artiste chercheuse. Ce sont des mises en perspective critiques qui invitent à sortir de l'observation du soi pour intégrer un nous. En d'autres mots le paysage s'agrandit.
- Ces dialogues ont eu lieu tout au long de la recherche doctorale selon différentes modalités : conversations informelles, *Embodied talk* et *Keep Performing*. (voir aussi **Figure 3-4 : la recherche-crédation au sein d'un paradigme circulaire.**)

Retour sur les deux terrains de collecte de données : La distancia que nos aproxima et In the Middle

Les données telles que définies par l'ethnographie sensorielle et les approches méthodologiques autochtones (Culhane, 2017; Pink, 2009; Meyer 2014, 2013, 2001) sont basées sur les fonctions sensorielles des différents organes du corps, mais elles sont aussi non biologiques, incluant l'intuition et l'imagination. Il s'agit donc de données qui sont matérielles, physiques, archivables et aussi de données plus expérimentales, qui sont en lien avec les sens, la mémoire, le rêve, l'imagination.

Lorsque que nous considérons les données sensorielles, cela implique plus que de juste collecter des données et d'étudier un phénomène. Ce qui est essentiel est d'entrer en relation avec ces données. De plus, les données sont comprises comme faisant partie d'un contexte social, politique, culturel, psychologique et philosophique : les contextes font partie intégrante de l'œuvre et de la recherche. Comme chercheuse qui s'intéresse à ces données, j'arrive également avec mon propre contexte. Témoigner de ma pratique artistique signifie donc témoigner de la société dans laquelle cette pratique s'inscrit.

Concrètement les formes que prennent ces données dans la recherche-création sont les suivantes :

- **Données factuelles** : cartographies des lieux de travail, photographies de repérage, noms des lieux et noms autochtones des lieux lorsqu’il est possible de les connaître.
- **Observations autres** : météo, composition du terrain, flore, faune, textures de mon corps.
- **Retours des personnes** avec lesquelles j’ai dialogué, sous forme de dessins, de textes et d’enregistrements audios.
- **Données imaginaires** : les images intérieures qui apparaissent durant le travail, les sensations plus subtiles (pas juste limitées aux cinq sens), les intuitions, « *les visions inspirées* » (Laval-Jeantet, 2006).
- **Des carnets de pratique** composés de textes, d’observations, de retours pratiques sur ce qui a été fait, de dessins, de poèmes, d’intuitions, d’ébauche de partitions chorégraphiques.

Je me propose maintenant d’établir un état des lieux de chaque performance rituelle et de récapituler brièvement les données récoltées sur ces deux terrains.

Terrains où <i>La distancia que nos aproxima</i> a été présentée :

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>Galerie 7.5, Paris, FR (variation 01) _ 01.2016</i> ○ <i>Arts Based Research Studio : boîte noire de l’Université d’Alberta,    amiskwac  s  skahika / Edmonton, en territoire des Cris Papaschase, CA (variation 02) _ AVRIL.2016</i> ○ <i>   Tiohtiá:ke / Montréal, au Studio élan d’Amérique et à l’UQAM en territoire Kanien’kehá:ka, CA (variation 03, conférence performée) _ MAI.2016</i> ○ <i>   Châteauvillain, dans l’ancienne usine de bottes du Chameau, transformée en centre d’art contemporain, en territoire haut-marnais, FR (variation 04 + Installation) _ JUIN.2016</i> ○ <i>   la Casa Zalce, Morelia, en territoire purépecha, MX (variation 05) _ MAI.2018</i> |
|---|

- *À l'Endroit, Festival Court Circuit, à Chambéry au pied du Massif des Belledonne, FR (variation 06) _JUIN.2018*

Données récoltées :

Images photographiques de la performance, vidéo de la performance, vidéo condensée, carnets de pratique, dessins-cartes qui rendent compte du processus de création et de mes réflexions et intuitions-visions (voir Annexe H), enregistrements personnels, enregistrements de spectateurs à la suite de la performance, dessins et textes d'auteur.rice.s ayant assisté au processus de création et à la performance.

Terrains où *In the Middle* a été présentée :

- *Lavoir de Gottenhouse, en Alsace, FR (variation 01) _JUIN.2017*
- *Résidence Communa : performance in situ dans une maison de maître de Forest transformée en résidence artistique de « pré activation », Bruxelles, BE (variation 02) _JUILLET.2017*
- *À Montréal / Tiohtiá:ke, au Studio Élan d'Amérique : résidence de création et ouverture studio (variation 03) _DÉC.2017 à MARS.2018*
- *Festival Court Circuit, dans un canal vidé de son eau, à Chambéry au pied du Massif des Belledonne, FR (variation 04) _JUIN.2018*

Données récoltées :

Images photographiques, petites vidéos « croquis », film de 30 minutes d'une performance *in situ* réalisée à Bruxelles⁹¹, carnets de pratique que j'ai inscrits spécifiquement dans le processus de création (15 minutes d'écriture spontanée sont intégrées à chaque répétition puis partagées lorsque d'autres interlocuteur.rice.s sont présents), dessins, enregistrements d'interlocuteur.rice.s invités à observer une étape

⁹¹ <https://drive.google.com/file/d/0B97sFax0M42zRFFYY255TXA5RkE/view?usp=sharing>

du processus, dessins et textes d'interlocuteur.rice.s ayant assisté au processus de création et à la performance, archives historiques (photographies, articles de journaux, enregistrements audio et vidéos, voir Annexes C, D et E).

3.2.2 Dialoguer comme méthode d'investigation : *Embodied talk* et *Keep Performing*

Dans cette partie, je présente les deux méthodes principales que j'ai mises au point pour dialoguer avec des pair.e.s, d'autres artistes et chercheur.se.s tout au long de mon doctorat. Initialement, j'avais imaginé insérer des entrevues avec des artistes choisi.es, entre chaque chapitre traitant de ma recherche création. J'ai réalisé que ces dialogues n'étaient pas des entités séparées, mais plutôt des courants d'inspiration qui me permettaient de garder ma recherche vivante et ouverte.

Embodied talk et *Keep Performing* sont deux structures de dialogue que j'ai conceptualisées durant une résidence au *Arts Based Research Studio* à l'Université d'Alberta à l'hiver 2016. Je souhaitais engager des dialogues intellectuels et performatifs de façon régulière et organique, à partir de questions spécifiques émergeant des processus de création, tout en laissant les différents contextes de rencontre agir comme des révélateurs. Ceci afin que de nouvelles idées, de nouvelles matières apparaissent qui n'appartiendraient à personne spécifiquement, et que puisse émerger « une conscience collective partagée » (Cools, 2014, p. 16).

Mon objectif, en ouvrant l'analyse de mon processus de création individuelle à d'autres points de vue, était de découvrir les liens qui reliaient différentes pratiques et les passages qui existaient entre elles. Il s'agissait également de mesurer au-delà de mon expérience propre quels étaient les défis rencontrés lorsque nous travaillons sur des zones frontières entre plusieurs cultures, entre plusieurs pratiques – artistiques et non artistiques – et que nous devons sans cesse nous réinventer et réinventer nos rapports

aux mondes. De cette manière la recherche est comparable au tissage d'une « multiplicité de langues », ce qui permet d'insérer du doute et d'ouvrir des brèches dans un langage individuel (le mien) qui serait unique et sur codifié (Preciado, 2005, p. 151).

*Embodied talk*⁹²

Une *Embodied talk* (voir Annexe F) est un format d'échange de savoir et de discussion. Le format de la discussion est pensé comme un espace pour échanger des idées et aussi comme un espace chorégraphique, un espace de rencontre, un espace où plutôt que de se répondre, nous nous écoutons. Idéalement, une *Embodied Talk* permet de laisser les récits de chacun.e résonner, sans qu'il soit nécessaire d'argumenter.

Chaque rencontre commence avec une pratique corporelle qui est accessible à tou.te.s. Ensuite, des invité.e.s choisi.e.s en fonction d'un thème rassembleur nous livrent chacun.e un récit (10 à 15 minutes par personne) qui est une entrée dans leur processus de création, leur processus de recherche et/ou dans leur pratique professionnelle. La discussion est ensuite ouverte à tou.te.s. Un jeu de cartes de différentes couleurs permet de moduler les prises de parole individuelles.

Chaque *Embodied Talk* se bâtit en quatre temps :

1. Une première rencontre individuelle a lieu avec chaque invité.e lors d'une marche partagée. Mon objectif, en marchant avec la personne, est d'être dans une écoute active. Je n'enregistre pas, ni ne prends de notes. Le rythme de la marche induit des moments d'arrêt, des silences et des respirations qui alimentent la conversation. Mon corps est la

⁹² Le format des *Embodied Talk* ont émergé d'un désir de créer des espaces collectifs où les prises de parole sont plus horizontales. J'ai été inspirée par le projet chorégraphique *Autour de la table* de Anne Kerzero et Loïc Touzé pour la notion de récit, par les artistes-chercheur.se.s Christelle Franca et Shandi Bouscatier pour la création du jeu de cartes.

machine à enregistrer. Les lieux traversés sont les contenants de la mémoire de cette première conversation. (Durée entre 60 minutes et 90 minutes).

2. Une semaine plus tard, je rencontre à nouveau chaque invité.e individuellement. J'aurai en amont préparé quelques pistes, mais c'est réellement la mise en présence avec la personne invitée qui va réanimer ma mémoire. Je vais lui livrer les points forts qui remontent à la surface à son contact. Souvent ces éléments clefs me reviennent en écho avec des moments spécifiques de la marche initiale. Suite à cette deuxième discussion la personne construit un récit dont la forme est libre et personnelle. (Durée 60 minutes).

3. Une rencontre ouverte est organisée avec un public d'invité.e.s. Le nombre d'invité.e.s a varié de 12 à 50. Je trouve personnellement qu'un groupe entre 10 et 20 personnes est l'idéal pour que le format de l'*Embodied Talk* fonctionne. Cette rencontre dure deux heures et les participant.e.s sont invité.e.s à rester pour la totalité du processus. Un premier temps d'une durée de 30 à 40 minutes est consacré à une activité physique de groupe accessible dans la mesure du possible à tou.te.s. Cette activité a été dirigée par moi ou par un.e des invité.e.s en résonance avec le thème de l'*Embodied Talk*. Suite à cette mise en corps, un cercle de parole est formé où nous écoutons sans interruption les récits des invité.e.s (voir récits de Sarah Dell'ava, Annexe F). Suite à ce partage, les invité.e.s qui ont écouté les récits peuvent prendre la parole en utilisant les cartes qui leurs ont été distribuées au début du cercle de parole. Les cartes sur lesquelles figurent des symboles, sont de plusieurs couleurs (voir Annexe F) qui correspondent à différentes actions : **carte jaune** = une prise de parole; **carte bleue** = je suis touchée par ce que quelqu'un.e dit; **carte rouge** = j'ai une question à poser à un.e des invité.e; **carte dorée** = je demande un moment de silence en indiquant avec mes doigts un nombre de seconde entre 5 et 10; **carte blanche** = carte sur laquelle écrire ou dessiner, que chacun.e peut poser dans le cercle à n'importe quel moment.

Le geste de poser la carte avant de parler peut paraître anodin ou inutile. Cependant, il marque une suspension – un moment d’avant la parole – qui informe déjà l’ensemble des auditeurs.trice.s. La façon même dont chacun.e fait ce geste est singulière et communique aux observateur.trice.s des indices sur ce qui va suivre. À la fin de la discussion, l’ensemble des cartes de parole et des cartes écrites forment une cartographie visuelle de ce qui vient d’être entendu : une sorte de matérialité éphémère de la parole individuelle mise en relation avec le collectif.



Figure 3-6 : *Embodied Talk*, « Le temps étiré en performance », 3 mai 2019, UQAM, Montréal. Photo : Dali Wu.

4. Suite à l’*Embodied Talk*, je rédige une synthèse de la discussion. Chaque *Embodied Talk* est documentée par des images photographiques et des enregistrements audios des récits. Les cartes écrites par les participants sont autant de données qui redonnent sous forme condensée et visuelle les points importants de la discussion qui a eu lieu.



Figure 3-7 : *Embodied Talk* « Le temps étiré en performance », 3 mai 2019, UQAM, Montréal. Photo : Dali Wu.

Liste des différentes *Embodied Talk* organisées entre 2016 et 2019 :

2019 – Université du Québec à Montréal (UQAM), *Le temps étiré en performance* : avec les artistes Soleil Launière, Sarah Dell’Ava, Csenge kolozsvári, Montréal, CA.

2017 – Studio Élan d’Amérique, *Vocal Body* : avec la chorégraphe Lin Snelling, l’orthophoniste Ingrid Verduyck et le psychologue Jean Caron, Montréal, CA.

2017 – Studio Élan d’Amérique, *Ritual Body* : avec la performeuse et pédagogue Sylvie Tourangeau, la performeuse Catherine Cédilot, la chercheur et artiste visuel Shandi Bouscatier, Montréal, CA.

2016 – University Of Alberta, *How to continue to create in a chaotic world ?* : avec la chercheuse et actrice Lebo Disele, le biologiste Ryan Stanfield, les chorégraphes et danseuses Su Feh Lee et Gerry Morita, Edmonton, CA.

2016 – University Of Alberta, *What’s a body who lost its indigenous language ?* : avec la chorégraphe, danseuse et pédagogue Lin Snelling et la chercheuse et metteuse en scène Joëlle Préfontaine, Edmonton, CA.

*Keep Performing*⁹³

Keep Performing (voir Annexe G) est une structure d'improvisation non directive. Elle part du principe que toute personne invitée à participer est responsable de son engagement et a la maturité de travailler en groupe selon des protocoles qui sont inventés en commun. Elle permet de rassembler des artistes de toutes disciplines intéressé.e.s par le corps et l'*Embodied Research*. Il s'agit d'inventer des échanges horizontaux où chacun.e contribue en apportant ses propres questions et son expertise spécifique, tout en acceptant de s'ouvrir à d'autres pratiques et en ayant le désir de prendre des risques hors de ses zones de confort. *Keep Performing* est donc une structure particulièrement mobile qui s'adapte au besoin de l'instant dans un rapport de concertation et d'égalité entre les différent.e.s participant.e.s.

La structure de base est très simple en apparence. Il s'agit d'une structure temporelle qui est divisée en cinq temps forts et complémentaires :

1. Le premier temps est un moment de silence partagé où les participant.e.s se positionnent les yeux fermés à la périphérie de l'espace de pratique choisi. Un mouvement répétitif est proposé. J'utilise habituellement un mouvement de base du CFQ (*Chaoyi Fanhuan Qigong*) qui est pratiqué pour relâcher les tensions physiques et mentales dans le corps. (Durée :15 à 30 minutes).
2. Le deuxième temps correspond à ce que j'appelle *Keep Performing* ou *Keep dancing*. À partir du moment où le temps alloué à la première partie est terminé, les participant.e.s ouvrent les yeux et entrent dans l'espace de pratique active. L'unique règle est alors de continuer à danser ou performer quoiqu'il arrive. Il n'y

⁹³ *Keep Performing* est une structure qui est née du désir de créer des espaces collectifs de partage du *leadership*. Elle est inspirée par les structures d'improvisation ou *scores* en danse et performance contemporaine.

a pas de possibilité de devenir observateur.trice ou de faire de pause. Il s'agit de s'engager complètement même si (et surtout) nous nous ennuyons ou ne savons plus quoi faire. Cette partie doit être assez longue pour nous permettre d'éprouver ce passage de l'ennui vers un nouvel espace non connu. Cette partie peut être complexifiée en ajoutant une question commune à travailler, des matériaux d'un spectacle en création, des objets, des textes, des images... Bref tout élément qui participe au travail commun. Dans sa forme la plus simple, je divise le temps de cette deuxième partie en deux : un temps en silence et un temps avec de la musique ou du son. (Durée : 40 à 120 minutes).

3. À la fin du temps alloué à *Keep Performing* ou *Keep dancing*, un temps est dédié à un retour sur soi en silence. (Durée : 5 à 15 minutes).
4. Ce temps de silence est suivi d'un temps d'écriture personnelle de forme libre. (Durée : 5 à 15 minutes).
5. Un dernier moment est dédié à un dialogue libre. Je demande habituellement à ce que les personnes partagent un fragment de ce qu'elles ont écrit. (Temps libre).

Les principes fondateurs de *Keep Performing* sont les suivants :

- ***Keep Performing* est sans but** : il n'y a pas d'intention de créer quelque chose de tangible, présentable à la fin. Si cela arrive, c'est de façon totalement improvisée et organique.
- C'est un espace privilégié qui rassemble des personnes spécifiquement invitées pour y participer.
- *Keep Performing* peut être en relation plus ou moins éloignée avec un projet de création (exemple *Keep Dancing in Chaotic Times* (2017), lié à la création de *La Distancia que nos aproxima*) ou complètement autonome (exemple lors du *Keep Performing* organisé en avril 2018 à Morelia, MX, avec les membres de la compagnie de danse *La Serpiente*, qui m'a offert l'amorce du chapitre VI)

- Le plus important est l'expérience d'un être ensemble créé par des échanges mutuels sans objectif de réalisation – qui laisse émerger de l'information qui sera ensuite mise en commun et utilisable par tou.te.s sans rapport hiérarchique de propriété du savoir.

Liste des différentes *Keep Performing* organisés entre 2015 et 2019 :

2018 – Studio de danse de la compagnie *La Serpiente*, Morelia, MX : avec les danseurs Abdiel Villaseñor, Franck Esqueda, Laura Martínez Ayala, Marjolaine Paravano, Liliana Rosales Merlos.

2018 – Studio Élan d'Amérique et École Boulle (École Nationale Supérieure d'Art, Paris), *To migrate: to go from one point to another* : en collaboration avec Dominic Robert (art visuel), Claire Brisson (art visuel), Guy Sioui Durand (sociologie, art performance), Montréal, CA.

2018 – Senselab, Université Concordia, Montréal, *Schizosomatique Workshop* sur une invitation de Diego Gill et Csenge Kolozsvári.

2018 – Malhaussette Collectif Art et Agriculture, Cévennes, FR : avec Jenny Abouav (art sonore, performance), Roselyne Burger (musique, écriture, administration) Joanne Clavel (chercheuse au CNRS, danse et écologie).

2017 – Communa, Bruxelles, BE, *Keep Dancing in Chaotic Times* : avec Céline Laloire (danse, écriture, art visuel), Rebeca F (danse), Jenny Abouav (art sonore, performance) and Charley Case (art visuel, vidéo).

2016 – Simone *Artfactory*, Châteauvillain, FR : avec Anne-Laure Lemaire (théâtre), Jenny Abouav (art sonore, performance), Patricia Dallio (musique électroacoustique), Céline Laloire (danse, art visuel), Benoit Heitz (psychologie), Ludwine Prolonge (art visuel, performance).

2016 – Arts Based Research Studio, Edmonton, BE, *Swim at your own risk* : avec Ryan Stanfiel (biologie), Lebo Disele (théâtre), Svitlana Panenko (littérature), Bahaa Harmouche (design), Josh Clendeni (théâtre), Joëlle Préfontaine (théâtre), Theresa Dextrase (danse, ostéopathie), Rebecca Thera (design).

2015 – Studio Élan d'Amérique, Montréal, CA, *Keep Dancing in a chaotic world* : avec Sarah Dell'ava (danse, art visuel), Jenny Abouav (art sonore), Clarisse Delatour (danse), Camille Jemelen (performance, vidéo), Tania Solomonoff (danse, performance, installation), Laurie Peschier-Pimont (danse).

3.3 Traitement des données issues des expériences performatives et des structures de dialogue *Embodied Talk* et *Keep Performing*

L'analyse est souvent vue comme un processus de distanciation par rapport à son objet d'étude et un processus d'abstraction sous forme de grands thèmes. Une fragmentation de l'expérience s'opère. L'ethnographie sensorielle de Sarah Pink (2009) et les autrices de *A different kind of ethnography* (2017) proposent une approche inverse de ce procédé d'analyse. Si l'ethnographe-chercheuse prend conscience de la participation de tous ses sens dans son travail de recherche, cela devient aussi une stratégie pour questionner ses données de terrain. Ainsi, la chercheuse au lieu de prendre de la distance par rapport à son objet d'étude, cherche à réactiver son corps sensible/sensoriel pour faire resurgir des mémoires et avoir accès à l'information encodée dans ce dernier lors de sa présence physique sur le terrain de sa recherche. Analyser n'est donc pas une activité isolée du savoir *embodied* de la chercheuse. L'analyse de données n'est pas que cognitive, elle engage toute la corporalité. Il s'agit donc de se mettre en quête de ce qui se synthétise au travers du corps, lui-même vu comme une combinaison de chair, d'os, d'idées, de mémoire et d'imaginaires. J'estime avoir la capacité de mettre en place ces modes opératoires, car comme danseuse et performeuse j'utilise mon corps comme un outil de haute technologie et je suis entraînée à me mettre dans un état de réceptivité et de perception accrues. J'apprends, j'enregistre et comprends par et avec mon corps.

J'ai aussi approché l'analyse des données en les considérant comme un tout plutôt que de les diviser en fragments. Ceci afin de laisser apparaître quelque chose selon une logique intuitive plutôt qu'une logique linéaire (Wilson, 2008, p.131). Dessiner a été la technique que j'ai déployée pour rendre tangible cette sédimentation rhizomatique de l'ensemble des données factuelles et mémorielles, récoltées et digérées de façon plus ou moins consciente, tout au long du processus de recherche.

À partir des dessins sont apparus des mots, des formes, des chemins chorégraphiques, une première composition de la thèse. J'ai ensuite continué à dessiner tout au long du processus d'écriture, afin de cultiver cette intuition non linéaire et de découvrir une forme de continuum organique qui a accompagné le processus d'écriture. Dessiner a été une façon de poser ma pensée sur des surfaces sans passer par le langage. Les dessins deviennent des formes de proto pensées qui précèdent, mais aussi prolongent les mots. Certains dessins sont visibles et insérés dans le déroulé de l'écriture. Ils donnent à voir et à sentir les relations entre les différentes parties et font apparaître un tissage sensible qui vient soutenir les analyses écrites.

J'ai aussi eu besoin d'inventer des stratégies pour organiser mes données de façon organique et pour réanimer ma mémoire des expériences sur le terrain. J'ai inventé une méthode sous forme d'*échos* et de *répétitions*. Les *échos* étaient un jeu de mises en résonance où j'étais tous mes dessins, mes notes de lecture, les fragments de mes carnets de création, des bouts de textes, les mots clés, les cartes écrites issues des *Embodied Talk* et les notes prises à la fin des séances de *Keep Performing* (Voir Annexes F et G). Je les organisais, les déplaçais dans l'espace du studio, improvisais physiquement autour d'eux, jusqu'à ce que, petit à petit, *quelque chose* se mette à dialoguer. C'était une façon de porter attention aux éléments en présence et de relier mes observations de terrain d'une manière critique avec mes lectures théoriques. Ensuite, je répétais l'expérience, je réorganisais une vue d'ensemble, ou répétais le tracé d'un dessin pour préciser une vision ou une intuition. J'aime l'idée que la répétition n'est pas une façon de rester dans le même, mais plutôt une possibilité de découvrir de nouvelles facettes de la réalité. Ces allers-retours entre *échos* et *répétitions* étaient la « possibilité d'explorer une palette de sensations, d'idées, d'émotions avec lesquelles [...] entretenir des relations plus ou moins complices » (Lillet, 1998, s.p.). Petit à petit, après avoir exploré et éprouvé différents points de vue possibles, ma posture et mes pensées se précisaient et je commençai à voir apparaître la structure

globale de la thèse. Une fois la structure apparue, elle m'a servi de squelette solide sur lequel il fallait ajouter de la chair.

3.4 Écriture finale de la thèse : la penser comme une chorégraphie

Comme je l'ai présenté sur la **Figure 3-5**, l'écriture s'est inscrite dans un continuum entre chaque action performative. Cela m'a permis d'étudier des agirs, d'en comprendre les enjeux, les significations et les potentiels et de mettre en lumière les axes et les niveaux de sens qui structuraient la pratique performative dans différents contextes. Du processus d'écriture entremêlé au processus de création (Hay, 2000) ont émergé des directions, des mots clefs et des textures plus abstraites. Il s'agissait de trouver une forme de composition qui associait ces éléments et qui combinait différents niveaux d'écriture et d'analyse. Dans ce sens, l'écriture de la thèse est devenue un processus de découverte en soi (Hay, 2000 ; Madison, 2005b ; Richardson et St. Pierre, 2005), un acte de création et de transmission.

J'ai associé différents types d'écriture – théorique, analytique, poétique, fragment de carnet de pratique – afin de ne pas me limiter à une analyse intellectuelle, discursive, parfois plus hermétique dans l'usage de ses concepts, pour privilégier l'expérientiel associé à la recherche-crédation. Une écriture poétique ou auto-ethnographique est parfois plus adaptée pour faire passer une certaine compréhension du monde, car une partie de la vie est avant tout rythmique, poétique et musicale. La prose théorique échoue souvent à transmettre des dimensions plus affectives et ne permet pas non plus de transmettre les incertitudes, les contradictions, ou les ironies qui existent dans les expériences traversées (Elliott, 2017, p. 28, en parlant du travail de Kent Maynard)⁹⁴.

⁹⁴ « Ethnographic poetry may sometimes be better suited than prose to understanding the world because much of life is connected to the rhythmic, poetic, or musical. Prose rarely accounts for the affective

Les chapitres IV, V, VI se sont structurés autour de trois axes clefs qui ont émergé du processus d'analyse des données décrit en 0 :

1. **La performance rituelle comme relation (chap. IV)**
2. **La performance rituelle comme vibration (chap. V)**
3. **La performance rituelle comme transition (chap. VI)**

Ces chapitres témoignent aussi de ma propre évolution au travers du *rituel* qu'est cette recherche-crédation. Ils révèlent comment cette recherche m'a transformée, ce qu'elle m'a apporté et je l'espère – ce qu'elle pourra apporter à d'autres personnes (Wilson, 2008 ; Meyer, 2001, 2008) :

Knowledge that does not heal, bring together, challenge, surprise, encourage, or expand our awareness is not part of the consciousness this world needs now (Meyer, 2008, p. 221).

3.5 Choix de diffusion : une thèse et une installation-performance

Suite à l'ensemble de cette démarche (création de deux performances rituelles, expériences des performances dans différents contextes, dialogues et pratiques avec d'autres artistes et chercheur.se.s, première ébauche écrite de la thèse), j'ai terminé le processus de recherche-crédation en partageant mon travail sous forme d'une performance rituelle : *Nada Màs que Decir – O desire – Plus rien à dire*. Comme je l'ai précisé dans le chapitre I, cette performance a un statut différent des deux premières. Elle fait écho au dernier chapitre. Je dirais même qu'elle met en résonance l'ensemble de la thèse. **Elle est la thèse embodied.**

dimension – happiness, grief, desire, rage, malaise – nor does it necessarily allow us to convey uncertainties, contradictions, or ironies in the lives we witness » (Maynard, 2009).

Nada más que decir – O Desire – Plus rien à dire ne fait pas l'objet d'une présentation détaillée. Mon souhait étant que cette action performative parle en son nom propre et que son langage existe hors de l'analyse. Je reviendrai néanmoins sur cette ultime étape lors de la conclusion.

La thèse écrite et la performance finale ou thèse performée sont deux éléments singuliers et complémentaires qui marquent l'aboutissement de la recherche-crédation. Elles jouent avec différents langages susceptibles de parler à différents publics dans et hors de l'académie.

Enfin, le but de cette recherche est toujours en filigrane de développer des outils méthodologiques et pédagogiques.

Learning, if it is not shared, is not learning; it is appropriation (Jo-Ann Q'um Q'um Xiim Archibald, 2008, citée par Bellerose, 2018, p. 92).

De l'expérience incarnée sont nés des outils pédagogiques (*Embodied talk, Keep Performing*, processus créatifs et ritualités) que j'ai mis à l'épreuve dans le cadre de dans le cadre du séminaire *Expérience In Situ et Création* proposé à l'École Supérieure de Théâtre de l'UQAM, aux élèves à la maîtrise et au doctorat (hiver 2020). Trois formes de **transmission** viennent donc clore le processus de recherche-crédation : une transmission écrite, une transmission performative et une transmission pédagogique.

PARTIE II

***WHAT IF... ? PENSER AVEC LA DISTANCIA QUE NOS APROXIMA ET IN
THE MIDDLE***

PRÉAMBULE

WHAT IF... ? ET SI... ?

La performance
C'est un corps
Dans un espace
Et c'est un son
dans un corps
Ce son est celui de notre corps
Ou celui de cet espace
C'est un son de nature :
Voix, viande, etc.
Ou un son d'artifice
Musique, bruit, etc.
Puis, c'est un geste
Du corps
Et un mouvement
De cet espace
Et comment jouent ensemble
Le geste du corps
Et le mouvement de l'espace.
Le mouvement de l'espace
Est proprement celui de l'espace
Mais aussi celui du peuple de cet espace
Du public
Là, tout va bouger
Le corps
L'espace
Le son
Le geste
Et la rencontre
Sera
Ou s'évaporerà

(Julien Blaine, 2013, p.20-21)

Nous voici sur le seuil d'un nouvel espace de dialogue entre la pratique et la théorie, invité.e.s à entrer dans la chair de la thèse, à malaxer ses organes, à alimenter ses artères et à faire battre son cœur. Lignes théoriques et méthodologiques se tissent et accompagnent le chemin où s'invente un langage pour interroger la relation entre le corps et le rituel dans la performance contemporaine.

[...] On ne commence jamais rien, on ne fait jamais table rase, on se glisse entre, on entre au milieu, on épouse ou on impose des rythmes (Gilles Deleuze, 2003, p. 166).

La question principale de la recherche circonscrit un sol sur lequel *nous* dansons – ou sautons –, laissant dans les entre-sauts quelques zones de béance où échapper aux mots :

Quels sont les processus activés et agissants entre l'expérience *embodied, in situ, in socius* et la mise en œuvre d'une action artistique dans le champ de l'art actuel ?

Deux sous-questions ouvrent cette question principale :

Comment une pratique artistique traversée par l'expérience intime d'une danse rituelle ancestrale et contemporaine – La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli – peut-elle témoigner de l'importance des savoirs du corps, des savoirs du vivant, des savoirs mémoriels pour notre société occidentale contemporaine ?

Quelles visions artistiques, quelles subjectivités, quelles postures, quels renouvellements des imaginaires et quels défis éthiques émergent-ils d'une telle expérience ?

What if? Et si... ? Cette interrogation agit tel un point de tension qui m'habite et me constitue. Elle m'entraîne dans un mouvement de création et de découverte (Rolnik, 2012a). Cette question sans réponse s'inscrit en directe filiation avec le travail de la chorégraphe étatsunienne Deborah Hay qui a été une des mes professeures au Centre National de Danse d'Angers (FR). Deborah Hay fut et continue d'être pour moi une source d'inspiration majeure.

Les questions initiées par *What if...* ? sont centrales dans le travail de Deborah Hay (Durning et Waterhouse, 2013, p. 47). Elles agissent telles des invitations à trouver des chemins inusités et à échapper à nos façons habituelles de bouger, de performer et par analogie j'ajouterais d'écrire.

« *What if...* ? » demande Deborah Hay.

« *What if every one of my 84 trillions cells, invites being seen perceiving time and space ?* »

Et si chacune de mes 84 milliards de cellules, demandait à être vue en train de percevoir le temps et l'espace ?

Et si... ?

Répondant au défi de Deborah Hay de pratiquer la question plutôt que d'y répondre, j'ai décidé de construire les trois prochains chapitres sous forme de questions ouvertes commençant par *What if...* ? Je pose à mon tour la question : *What if ritual performance is...* ? Je m'inspire d'un article intitulé *77 choreographic proposals : documentation of the evolving mobilization of the term choreography*, paru en 2013 à la suite d'un atelier mené par Deborah Hay et le chorégraphe William Forsythe, lors de la *Troisième Biennale Allemande d'Éducation de la Danse*. Dans cet article, les danseuses et autrices

Jeanine Durning et Elisabeth Waterhouse ont proposé aux participant.e.s de se prêter au jeu du *What if...* ? pour dessiner 77 définitions possibles du mot « chorégraphie » : chacun.e devait répondre à la question « *What if choreography is... ?* » (2013).

Comme je l’ai expliqué dans le chapitre III, *Méthodologie de la recherche-crédation*, j’ai distingué trois mots clefs qui ont émergé lors du processus de création et de réflexion engagé avec la thèse. Chaque mot clef, associé à « *What if ritual performance is... ?* », correspond à un chapitre :

Chapitre IV : « What if ritual performance is relation ? »

Chapitre V : « What if ritual performance is vibration ? »

Chapitre VI : « What if ritual performance is transition ? »

J’ai décidé de garder les titres en anglais par souci de cohérence intellectuelle avec la source initiale. Au sein de chaque chapitre, je me propose de dérouler la question en portant une attention particulière aux processus de formation des œuvres ou performances rituelles menées lors de cette recherche-crédation. Je m’intéresserai aux processus corporels spécifiques à chaque contexte : *quel corps est au travail ? Comment transite-t-il d’un espace à un autre lors du processus de création puis de présentation publique ?* Je m’interrogerai sur les formes de visibilité choisies en fonction de chaque expérience et sur les modes d’action mis à l’œuvre, ainsi que sur les défis rencontrés : *quelles actions sont menées ? Quel point d’intensité ou point de tension en émerge-t-il ?* Je porterai aussi mon analyse sur les autres corps – corps du.de la spectat.eur.rice-témoin, corps de l’espace, corps non humain – conviés lors des processus étudiés : *quel est l’état du corps recevant l’effet de l’action d’autres corps ? Comment ce mélange des corps – choisi ou fortuit – agit-il sur les processus d’émergence et de création ?*

Chaque chapitre est imaginé comme un tissage de textes et de dessins qui permet de porter attention à ce qui est à l'œuvre dans un corps pensant et un corps en mouvement. Car entrer en relation de « correspondance non descriptive » (Ingold, 2013, p. 327-328)⁹⁵ avec les terrains de recherche permet « de reconnaître le tissage de la chercheuse au sein des environnements d'expérimentation. » (Givors, 2017, p. 1).

Dans les trois chapitres qui suivent, je vais continuer à déplier les différentes notions abordées dans les trois premiers chapitres, en les inscrivant dans les espaces concrets des créations qui forment la partie pratique de la thèse. La démarche que j'emprunte est celle d'une promeneuse qui regarde avec attention ce qui se présente à elle. Mon désir est d'ouvrir les choses, de façon à ce qu'elles puissent être vues de plusieurs manières différentes, et non d'imposer une représentation supérieure de la réalité, destinée à faire autorité.

⁹⁵ « Je soutiens (...) que l'anthropologie – comme manière d'habiter le monde en s'interrogeant sur lui, comme être avec, caractérisé par les « regards en biais » de l'attitude comparative – est elle-même une pratique d'observation qui s'appuie sur un dialogue participatif. Elle pourrait être décrite comme une correspondance (...). L'écriture anthropologique n'est pas un art de la description. (Ingold, 2013, dans le chapitre L'anthropologie n'est pas l'ethnographie, p. 327-328).

CHAPITRE IV

WHAT IF RITUAL PERFORMANCE IS RELATION ?

UN PREMIER TOUR DE CERCLE : PROCESSUS DE CRÉATION

DE LA DISTANCIA QUE NOS APROXIMA

Figure 4-1 : *somaticdrawing_relation*, dessin de Camille Renarhd, novembre 2019

À moins de décider de mourir, il faut bien finir par se réveiller. Rien n'attend, les forêts poussent, les animaux s'entre mangent, les hommes travaillent, l'océan se gonfle, des étoiles meurent. Ton sang bat des instants qui ne reviendront plus. Ils sont ce que tu les auras voulus, ce que tu feras. Le jeu sans fin se poursuit. Chaque geste qui engage une fraction de toi-même conditionne le jeu des autres (Anita Conti, première océanographe française)⁹⁶.

⁹⁶ J'ai reçu en 1996 le prix de la vocation scientifique féminine. La marraine de ce prix était la célèbre océanographe française Anita Conti. Contre toute attente, l'argent de ce prix a servi à payer mes études d'art à l'École Boulle. Mais Anita Conti est restée une figure d'inspiration, un exemple de femme libre et aventurière, prête à relever tous les défis. Cette citation est restée avec moi depuis toutes ces années et je n'ai plus la référence exacte.

La nuit est tombée ainsi que la température. Des formes blanches s'agitent dans l'obscurité. Les Coyoleras, petits grelots attachés aux chevilles des femmes, propagent des sons cristallins dans toutes les directions. Finalement, le son de la Concha⁹⁷ sonne le rassemblement final autour du feu sacré. Les femmes porteuses de la pipe d'obsidienne terminent de faire leurs offrandes de tabac. Nous serons bientôt prêtes à entrer dans le cercle par la porte de l'Est qui est représentée par le dieu aztèque Quetzalcoatl, le dieu serpent à plumes. C'est la porte des débuts. Représentée par la couleur jaune et l'élément terre, elle est la « Semilla de la Creación » (esp.), la graine de la création.

Être un point dans une ligne



Figure 4-2 : ligne en mouvement , issue de l'ouvrage *Une Brève histoire des lignes*, de Tim Ingold, 2011, p.134.

La première fois que j'ai participé à *La Danza de la luna Ollintlahuimeztly*, je m'attendais à apprendre des sauts et des mouvements sophistiqués. La danseuse occidentale en moi a été déçue lorsqu'elle s'est rendue compte qu'il ne s'agissait *que* de sautiller d'un pied sur l'autre en effectuant de petites ondulations et de garder consciencieusement sa place dans une ligne. Or c'est sans doute un des plus grands enseignements reçus lors de la danse : *savoir être un point dans une ligne*. Soit soutenir l'ensemble en restant humblement à sa place. Savoir et reconnaître chaque danseuse,

⁹⁷ *La Concha* est un mot espagnol signifiant coquillage. C'est donc un très gros coquillage utilisé pendant le rituel qui produit un son lorsqu'on souffle dedans. On le nomme *Cocoli* en nahuatl.

chaque élément visible et invisible du rituel comme un maillon essentiel d'une géographie complexe et mettre son individualité au service de quelque chose de plus vaste. Cela ne signifie pas se perdre dans le groupe. Cela signifie tenir sa place, rester dans sa verticalité, se relier à la danseuse devant soi et à celle derrière soi pour ne jamais perdre le rythme. La complexité ou la virtuosité apparaissent lorsque chaque danseuse tient énergétiquement et physiquement sa place dans le cercle et accepte d'être un maillon dans une ligne en mouvement. Si nous pouvions observer depuis le ciel le cercle de danse, nous verrions se tracer sur le sol des formes géométriques (spiraales multiples, figures de labyrinthes) de plus en plus complexes au fur à mesure des nuits et de la cohésion des danseuses.

Prenant appui sur l'expérience *embodied* de cette première initiation au rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztly*, je peux affirmer qu'entrer véritablement en relation est une expérience qui pousse à comprendre ses propres limites. Nous sommes ébranlées, déportées hors de nos certitudes. Nous réalisons soudain que nous ne sommes pas un élément isolé du monde, imperméable et indépendant.

Nous sommes chacun d'entre nous le lieu de passage et de nouage de quantité d'affects, de lignées, d'histoires, de significations, de flux matériels qui nous excèdent. Le monde ne nous environne pas, il nous traverse. Ce que nous habitons nous habite. Ce qui nous entoure nous constitue. Nous ne nous appartenons pas. Nous sommes toujours-déjà disséminés dans tout ce à quoi nous nous lions (comité invisible, 2014, p. 79).

La notion de relation est centrale au rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztly* comme elle est centrale à beaucoup de cosmogonies autochtones, ce que nous rappelle Shawn Wilson en affirmant que la relation entre les personnes ou entre les personnes

et leur environnement est considérée comme un concept clé sacré dans les spiritualités de nombreux peuples autochtones⁹⁸ (Wilson, 2008, p. 87).

Par porosité, la notion de relation est devenue centrale dans mon travail artistique. Pas seulement lors du partage d'une création avec un public d'invité.e.s, mais bien tout au long du processus d'expérimentation qui mène à la production d'une œuvre.

Comment ces relations s'activent-elles tout au long du processus et quelles sont leurs spécificités ? Comment l'œuvre finale devient-elle un tissage où se réactive un ensemble de relations comme autant de fils ou de récits en mouvement ?

Je vais explorer cette notion de relation selon plusieurs perspectives. Plus particulièrement, je souhaite proposer des pistes pour aborder les relations avec des formes d'intelligence non humaines. Mon intention est d'injecter du doute quant à nos visions du monde eurocentriques afin « de repenser la carte des répartitions des forces, des aptitudes, des capacités entre les vivants, les choses, les invisibles, les forces cosmiques... Et nourrir la possibilité de nouveaux cosmogrammes »⁹⁹ (Damian, 2018, s.p.).

À la suite de ce défrichage conceptuel, je partagerai le processus de création de la performance rituelle, *La distancia que nos aproxima*, que j'ai créée en 2016 au Arts

⁹⁸ Citation originale : « The relationship between people or in between people and their environment is seen as a sacred key concept within many Indigenous people's spirituality ».

⁹⁹ Jérémie Damian, avec le terme de cosmogramme, fait référence au travail de l'anthropologue français Bruno Latour qui propose de réutiliser le terme de cosmos, en le prenant dans le sens que les anthropologues ont l'habitude de lui donner : l'agencement de tous les êtres qu'une culture particulière lie ensemble dans des formes de vie pratique. Et quand les anthropologues disent « tous les êtres », il s'agit aussi bien des dieux, des esprits, des astres, des plantes, des animaux, des parentés, des outillages ou des rituels. Nourrir la possibilité de nouveaux cosmogrammes, c'est se rendre sensible à cette liste d'associations et de duels logiques sans recourir à la distinction du « rationnel », du moderne et de l'archaïque, du systématique et du bricolé. Voir dans le GLOSSAIRE, au terme NON-HUMAIN, ma position par rapport au Nouveau Matérialisme, dont fait partie Bruno Latour.

Based Research Studio (U Of A) et performée ensuite dans différents contextes, au Canada, en France et au Mexique. Je m'intéresserai à l'importance des relations tissées avec la nature et le territoire des Cris Papaschase sur lequel se trouve l'Université d'Alberta lors de la première phase de création. Je questionnerai dans un second temps comment j'ai approché la relation avec la mort dans cette performance.

4.1 Entrer en relation : dérouler des fils



Figure 4-3 : *somaticdrawing_dérouler_des_fils*, dessin de Camille Renarhd, mars 2019.

Relation du latin classique *relatio* 'rapport' et *relatus* 'rapporté' signifie à la fois un « lien impliquant une interdépendance, une interaction avec un milieu » et l'« action de rapporter un fait, un témoignage »¹⁰⁰. La relation parle donc autant du rapport qui existe entre plusieurs éléments que de l'action de relater – raconter – faire récit. Est-ce que les histoires seraient un véhicule essentiel à toute mise en lien ? Seraient-elles les tisserandes qui nous permettent de revivre – dans le sens de repasser par l'expérience vivante – nos rapports d'interdépendance avec le monde ? Quelle est la nature de ces récits pour que la relation reste active et en mouvement ?

¹⁰⁰ Source <http://www.cnrtl.fr>

La relation dans ce sens est un élément dynamique. Elle n'est pas un trait d'union entre deux éléments fixes. Elle n'est pas à l'extérieur des choses comme une ligne de réseau qui reliait des points. Elle traverse les choses, y inséminant un mouvement essentiel à la vie et à sa recreation permanente. « La modernité nous a conditionnés à penser en termes de dedans et de dehors, d'espaces à isoler puis à connecter, de lieux à occuper et d'objets techniques à produire » (Citton et Walentowitz, 2012, p. 2). Si nous inversons cette logique de contenant/contenu au profit d'une pensée relationnelle comme nous y invite le philosophe norvégien Arne Naess¹⁰¹ (Naess, 2008, cité dans Citton et Walentowitz, 2012, p. 2), nous pouvons affirmer que « nous sommes un ensemble de relations, qui nous constituent en même temps qu'elles constituent notre environnement » (2012, p. 2). Suivant cette logique la vie serait donc « un composite tissé avec les innombrables fils que produisent des êtres de toutes sortes, humains et non humains, se déployant [...] à travers un entrelacs de relations dans lesquels ils sont pris » (Ingold, 2013, p. 10).



Figure 4-4 : *somaticdrawing_relations_entrelacs*, dessin de Camille Renarhd, avril 2019.

¹⁰¹ Naess Arne (1976). *Écologie et style de vie*. Paris : Édition MF. Réédition 2008. Naess y développe le concept de l'écologie profonde.

Nous pouvons alors envisager nos corps en relation avec la vie et nos corps en relation avec nos *créations* comme un entrelacs de lignes en mouvement. Il n'y a pas une tête directrice qui produit un *objet fixe*. L'œuvre vient à la rencontre de son créateur qui n'est pas un dieu tout puissant qui impose sa vision à la matière. « Il est l'instaurateur d'une œuvre qui vient à lui, [et] qui sans lui ne procéderait jamais vers l'existence » (Latour, 2009, cité par Despret, 2009, p. 18)¹⁰².

4.1.1 Relation et paradigme autochtone : envisager une pluralité de modes d'existence

Encore une fois, le chercheur cri opaskwayak Shawn Wilson nous rappelle que toute chose doit être vue au sein du contexte de relations qu'elle représente¹⁰³ (Wilson, 2008). Je me suis pendant longtemps demandé pourquoi la phrase *A todas mis relaciones* en espagnol ou *Intloke Nahuake* en nahuatl, était si centrale dans le rituel de *La Danza de la luna Ollintlahuimeztli*, comme dans d'autres rituels autochtones auxquels j'ai été invitée. Par exemple, en 2017 à Standing Rock, en territoire Sioux Lakota, (Dakota du Nord), lors des cérémonies des *Oceti sakowin oyate* (le Peuple des Sept Feux), l'expression *Mitakuye Oyasin*, traduite par « à toutes mes relations », était une phrase centrale. J'imaginai évidemment qu'il s'agissait de reconnaître les liens amicaux et familiaux de la personne qui prenait la parole. Mais cette affirmation va beaucoup plus loin que la seule reconnaissance des relations interpersonnelles. Elle reconnaît le fait que toute personne existe grâce et par un réseau de relations qui sont essentielles à son existence. À toutes mes relations, *A todas mis relaciones*, *Mitakuye Oyasin*, *Intloke*

¹⁰² Vinciane Despret dans son ouvrage *Au Bonheur des morts*, fait référence au livre d'Étienne Souriau (2009). *Les Différents Modes d'existence*, Paris : PUF. Et plus particulièrement à la préface que lui ont consacrée Isabelle Stengers et Bruno Latour, *Le Sphinx de l'œuvre*, ainsi qu'à l'article de Bruno Latour, *Sur un livre d'Étienne Souriau : les différents modes d'existence* (2009). À lire sur son site : www.bruno-latour.fr.

¹⁰³ Citation originale : « Everything needs to be seen within the context of the relationships it represent ».

Nahuake, convoque les relations avec l'ensemble de la création : avec le cosmos, avec les animaux, avec les plantes, avec la terre (Wilson, 2008, p. 56) et aussi avec les ancêtres et les esprits du lieu ou du rituel (Abuela Malinalli, transmission orale). Il s'agit donc de s'ouvrir à la possibilité que puissent cohabiter plusieurs modes d'existence sans rapport de hiérarchie, ni taxinomie. Est-ce qu'un arbre respire ? Est-ce qu'une rivière pense ? « Doit-on dire d'un rocher qu'il 'existe' de la même manière qu'une âme, qu'une œuvre, qu'un fait scientifique ou qu'un mort ? », demande la chercheuse belge Vinciane Despret (2015, p. 17). « Tout existe » lui répond l'anthropologue Bruno Latour, mais aucun ne se définit selon la « même manière d'être » (Latour, 2012, cité par Despret, 2015, p. 17).

Ce paradigme nous permet de concevoir les objets et par extension les idées ou les concepts non comme des *choses inanimées* qui nous appartiennent, mais comme des formes différentes d'existence. L'invitation qui nous est faite est de porter attention à la relation que nous avons avec ces objets, ces idées, ces concepts et qu'eux réciproquement tissent avec nous. Nous pourrions presque dire que nous nous épanouissons (1180, du vieux français, *espannir* intrans. 's'ouvrir' comme une fleur) en eux et eux en nous. Nous *fleurissons* l'un à travers l'autre. Les œuvres ou les idées ne sont pas aussi importantes que les relations *de réciprocité* qui les ont façonnées¹⁰⁴ (Wilson, 2008), car nous ne sommes pas en relation *avec*, **nous sommes** les relations que nous générons et à partir desquelles nous créons et nous nous créons.

Relation et rituel : partager le même espace

L'espace-temps du rituel, si je m'appuie sur mon expérience de *La Danza de La luna Ollintlahuimeztli*, est un moment privilégié où les connexions relationnelles sont

¹⁰⁴ Inspiré de la citation : « The concepts or ideas are not as important as the relationships that went into forming them » (Wilson, 2008, p. 74).

réaffirmées, réactualisées. Elles sont remises à jour, en quelque sorte, dans les chants, les prières et tous les éléments mis en œuvre durant le rituel.

Todo es mi familia

Todo es mi familia

Todo es sagrado

Plantas y animales

Todo es sagrado

Montanas hacia la mar

Todo es mi familia

Todo es mi familia

(Chant de *La Danza de la Luna*, transmission orale)

Le rituel de *La Danza de La luna Ollintlahuimeztli* est un moment de recueillement, où les femmes viennent trouver de la force et prier pour la terre, pour leurs proches, leurs familles, leurs enfants et souvent pour prendre soin ou *guérir* des relations difficiles ou abîmées. C'est un moment de ressourcement qui invite chacune à *se retrouver* et ainsi à se remettre en lien avec elle-même, hors de la frénésie de la vie quotidienne. *Ressourcement* peut paraître un mot étrange quand nous pensons au fait que ces femmes vont à peine dormir et manger durant quatre jours. C'est parce qu'il s'agit d'une autre forme de ressourcement que celui que nous ferions en étant allongées au soleil sur une plage des Caraïbes. Il faut entendre *ressourcement* comme « effectuer un retour aux sources », « trouver de nouvelles sources » ou « jaillir à nouveau de la source »¹⁰⁵. C'est-à-dire comme retrouver une relation profonde avec ce qui nous anime, nous fait vibrer et nous constitue ; une forme de relation primordiale et essentielle qui s'effectue au contact des éléments, de la terre, du souffle, des chants, du

¹⁰⁵ Source www.cnrtl.fr/definition/ressourcement.

tambour et du ciel éclairé par la pleine lune. Nous nous retissons avec la vie et ses mystères. Nous nous ouvrons aux visions qui viennent nous inspirer et nous invitent à composer de nouvelles formes de vie. Nous nous réintégrons dans la matrice du monde où imaginaire, rêve et fonctionnalité collaborent sans rapport de force. Ainsi, le rituel, en réduisant l'espace entre les corps, l'environnement et les mondes invisibles, renforce-t-il les relations qu'ils partagent. Cette action de rassembler *les choses* afin qu'elles puissent partager le même espace, c'est ce qu'est un rituel ou une cérémonie¹⁰⁶ (Wilson, 2008)¹⁰⁷. C'est aussi ce qu'est, ou a le potentiel d'être, une performance rituelle.

Relation avec les mondes non humains : coexister avec d'autres formes d'existence



« *The land is our mother. It's not a metaphor !* » affirme Manulani Aluli Meyer. Ce à quoi l'artiste performeuse sarde Chiara Mulas répond « la terre est un corps vivant à part entière, et ensemble avec elle (nous) inventons une communion secrète, mystérieuse et initiatique. La terre pense. Nous ne sommes pas au-dessus d'elle ou à

¹⁰⁶ Cérémonie (ceremony en anglais) qui est un mot beaucoup utilisé en anglais par beaucoup d'autochtones pour parler de leurs rituels sacrés.

¹⁰⁷ Citation originale : « By reducing the space in between things, we are strengthening the relationship that they share. And this bringing things together so that they share the same space is what ceremony is about » (Wilson, 2008, p. 87).

côté d'elle. Nous sommes un de ses morceaux. La terre est notre mère. [...] Les intestins de la terre, ses méandres, ses galeries, ses labyrinthes sont la représentation du secret, au-delà de ce qui fonde la mort, et la vie » (Mulas, 2013, p.300). Comment pouvons-nous repenser notre relation à l'inanimé sans entrer dans un ésotérisme douteux ou mal compris ? Et ainsi expérimenter notre coexistence avec le non-humain ? Comment pouvons-nous développer un état d'ouverture, un état sensible et disponible aux différentes formes de sollicitations du monde non humain ? Comment ne pas commettre l'erreur de beaucoup d'anthropologues qui est de « renvoyer les êtres qui n'ont pas d'existence pour eux, au statut de produits de l'imaginaire ou de la pensée symbolique ? L'erreur (ici) est de ne pas prendre les êtres au sérieux » (Despret, 2015, p. 94). C'est aussi l'invitation que nous lance Tim Ingold en nous proposant de « restituer pleinement la perception animique du monde en plaçant la relation au centre de l'être dont elle est constitutive, puis en mettant l'accent sur le mouvement continu des êtres et des choses qui font et sont le monde qu'ils habitent » (Ingold cité par Citton et Walentowitz, 2012, p. 11-13). Dans cette approche de l'animisme, nous percevons les choses autant qu'elles nous perçoivent et nous considérons que les éléments non humains (roche, arbre, objets) possèdent leur *agentivité* propre¹⁰⁸. Nous osons penser un « pluralisme des modes d'existence » et, ce faisant, venons « repeupler ce milieu purifié des modernes » (Damian J, 2018, s. p.). Mais il ne s'agit pas d'un *animisme nostalgique*. N'y a-t-il pas des scientifiques qui apprennent à entrer en relation avec de drôles d'êtres (neutrinos, quark, microbes, virus) en leur conférant des puissances d'agir décisives dans notre monde, nous demande le chercheur et danseur Jérémie

¹⁰⁸ Le chercheur et danseur Jérémie Damian dans son article *Weird Animism* propose de prendre en compte la puissance d'agir des êtres animés de ce monde (2018, s. p.).

¹⁰⁹ Jérémie Damian explore ces notions dans sa thèse doctorale *Intériorités/Sensations/Consciences : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering*, qu'il a présenté en 2014, à l'université de Grenoble sous la direction de Florent Gaudet et de Vinciane Despret.

Damian ¹⁰⁹, en citant les recherches de la philosophe Isabelle Stenger et de l'anthropologue Bruno Latour. Une fois de plus, il ne s'agit pas de fétichiser d'autres cultures ou de retrouver une forme d'authenticité perdue, mais plutôt de poser l'hypothèse de la survivance d'un animisme rendu muet dans l'Occident moderne. Soit de se demander comment réactiver un animisme toujours là, mais étouffé (Abram, 1997) ou en *dormance*. Suivant cette piste, l'animisme devient un « opérateur politique, une force d'éveil et d'assemblage, 'un appât pour de nouveaux sentirs' (Debaise) et de nouvelles manières de composer avec le monde » (Damian J, 2018, para. 2).

Relation et ancêtres : être un lieu de passage



Nos prochains souffles, le vôtre, le mien, réuniront des échantillons de ronflements, de soupirs, de beuglements, de hurlements, d'acclamations et de prières vocales du passé historique et préhistorique¹¹⁰ (Shapley, 1967).

¹¹⁰ Harlow Shapley dans *Beyond the Observatory* (1967) cité dans *L'équilibre Sacré* de David Suzuki (2007, p.47).

J'ai avancé dans ma problématique de recherche-création, l'idée que la performance rituelle se construisait en relation avec les ancêtres. Mais de quoi est-ce que je veux parler exactement ? D'une étrange communication télépathique avec les morts ou

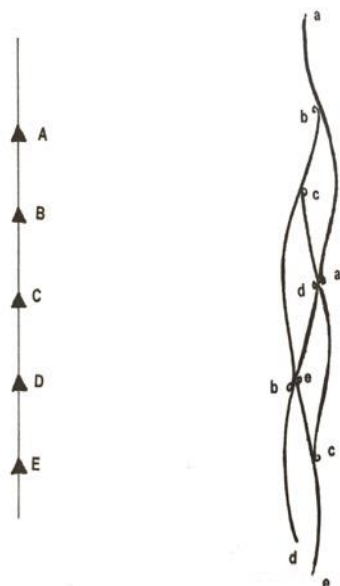


Figure 4-5 : description d'une séquence de cinq générations.    gauche, les conventions adoptées sont celles du modèle généalogique ; à droite, les générations sont figur  es par le chevauchement et l'enchevêtrement de plusieurs lignes, (Ingold. 2011. p. 154).

d'êtres venus de l'outre-monde ? Je pense qu'il s'agit de reconnaître une forme de relation subtile qui fait de nous des êtres qui « ont lieu plutôt qu'ils n'existent » (Ingold, 2007/2011, p. 152), soit, tel que nous y invite le philosophe Henri Bergson, de concevoir les êtres vivants comme des « lieu(x) de passage ». (Bergson, 1959, p. 92-93). L'histoire de la vie peut ainsi être envisagée comme « (un) flux transgénérationnel charriant des hommes et des savoirs en perpétuel développement » (voir figure ci-contre, issue de *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold, 2007/2011, p. 154).

Le passé se prolonge dans l'actuel et ne se matérialise pas en une série de points qui se succèdent sur un axe du temps chronologique

et disparaissent au fur et à mesure qu'ils ont lieu. La relation que nous pouvons entretenir avec nos parents, grands-parents et arrière-grands-parents, si nous suivons le modèle de Tim Ingold (**figure 4-5**), repose sur la rencontre de plusieurs générations qui, se chevauchant entre elles, à l'image de fibres alignées longitudinalement, assurent la continuité d'une corde qui relierait le passé au présent.

D'un point de vue biologique, nous sommes constitués physiologiquement à partir des cellules de nos parents, eux-mêmes conçus à partir des cellules de leurs parents et ainsi de suite. Nous contenons en nous les éléments primordiaux de nos ancêtres qui s'expriment à un niveau cellulaire et qui à travers nous demeurent *actifs* et *vivants*.

Dans mon corps existe donc quelque chose de cette structure cellulaire et moléculaire et de cette mémoire d'il y a très longtemps en arrière¹¹¹ affirme l'ainé natif d'Hawaï, Ho'oipo De Cambra, interrogé par Manulani Aluli Meyer en mars 1997 (2008). Lorsque nous entrons dans un processus de création somatique, nous réalisons que nous sommes un réservoir de formes, de mémoires, de connaissances corporelles et d'images héritées du passé. Nous sommes, comme êtres vivants au présent, connectés à l'ensemble des formes dont nous héritons. Nous héritons de nos ancêtres et *les vivons* dans le présent. Vivre est le processus de compréhension et de croissance des images qui nous sont propres et de celles héritées du passé¹¹² (Meyer, 2016).

Pour terminer, je voudrais partager la façon dont l'environnementaliste et généticien David Suzuki nous parle de l'air, « ce ciment universel » (2001, p. 55). Dans le premier chapitre de son livre, *l'Équilibre sacré* (2001), il cite l'astronome Harlow Shapley qui se livre à un exercice mental concernant l'air. Shapley explique que l'air que nous respirons est composé de 99% d'oxygène hautement actif et d'azote légèrement réactif, mais aussi de 1% d'argon qui est un gaz inerte. Cela signifie que l'argon est inspiré et expiré sans faire partie de notre organisme ni contribuer aux transformations métaboliques. Shapley évalue que chaque respiration contient environ 30 000 000 000 000 000 000 d'atomes d'argon. L'argon une fois expiré se disperse dans les environs et un an plus tard est disséminé sur la planète entière (Suzuki, 2001, p. 55-56). Selon Shapley « notre prochaine inspiration contiendra plus de 400 000 des atomes d'argon respirés par Gandhi dans sa longue existence ». Il y a donc dans la pièce où vous vous

¹¹¹ Citation originale : « In me I have some of that cellular, molecular structure and memory of long ago » (Meyer, 2008, p. 127).

¹¹² Citation originale: « We, as present living beings, are connected to the parade of ancestral shapes. We inherit our ancestors and live them in the present. Living is the process of the realizing and growing our inherited and personal image » (Meyer, 2016, p. 28).

trouvez « des atomes d'argon provenant des échanges de la Dernière Cène, des discussions des diplomates à Yalta et des déclamations des poètes grecs et latins ». Nous respirons « de l'argon venant des soupirs et promesses d'amants d'autres siècles (ou) des cris de ralliement à Waterloo [...] L'air est (donc) une matrice qui unifie toute vie » (Suzuki, 2001, p. 56). Nous inhalons nos ancêtres et les générations futures nous accueilleront dans leurs respirations. Nous sommes reliés au passé et au futur par « le principe vital que nous partageons » (Suzuki, p. 56). Chaque souffle réitère donc la relation vitale qui nous unit au monde *des choses vivantes*, reconduit notre relation à nos ancêtres et nous relie aux futures générations.

4.2 Relation non duale : que ce qui est dual s'unisse pour créer



Figure 4-6 : Omecihuatl/Ometeotl. Dans la tradition nahua/aztèque, Omecihuatl/Ometeotl est un dieu double, mâle et femelle, qui a été le créateur de Cemanahuatl. L'aspect masculin d'Ometeotl est Omecutli, son aspect féminin est Omecihuatl. Elle/Il a habité et régné sur Omeyocan, la maison des dieux.

I'm not interested in the resolution of opposites, but in the ability of opposites to organize a somatic form. Opposites are the tension that are part of the formative process. When we can embody these tensions, we form our individuality. We are all foolish and wise, wild and tame¹¹³ (Kimerer L. Lamothe, 2014).

¹¹³ Traduction personnelle : « Je ne m'intéresse pas à la résolution des contraires, mais à la capacité des contraires à s'organiser en une forme somatique. Les contraires sont les tensions qui participent au

Bradford et Hillary Keeney, dans leur article écrit en duo, *Dancing with N'om* (2012), affirment que lorsque deux éléments opposés ou en contradiction sont tenus chacun au bout d'un élastique, puis étirés, l'ensemble de leur relation *tremble*. La tension et le tremblement créés par la différence produisent un relâchement d'énergie et donc un mouvement. Ce mouvement est déjà une danse ou un espace de création qui s'ouvre hors de ce qui est connu et répété. Dans la tradition de *La Danza de la Luna, Ollintlahuimeztli*, l'expression nahuatl *Ometeotl* (prononcer O mé TÉO tle) est utilisée pour commencer à parler, pour terminer une prise de parole ou encore pour souligner que quelque chose nous touche particulièrement lors d'une intervention orale. *Ome* peut autant signifier deux, que équilibre, dualité ou encore réflexion, dans le sens de miroir ou dans le sens de réflexion intérieure. *Teotl* parle de *l'Énergie Créative*, de *la Création de l'Esprit*, ou encore du *Mouvement de création du divin*. Dans la culture nahuatl le divin ne fait pas référence à une force supérieure qui ordonne, ni ne revêt une forme unique (exemple : le dieu père tout puissant). Le divin est féminin, masculin ou même neutre. Il fait partie de la vie à chaque instant dans ce qu'elle a de plus sacré et de plus quotidien. *Ometeotl* peut être traduit par : *L'essence de ce qui est dual*, *Le créateur Mère et Père* ou encore : ***Que ce qui est dual s'unisse pour créer***¹¹⁴.

Si nous approchons la dynamique de création comme un *trembler ensemble* qui surgirait d'une dynamique relationnelle duale non synthétisable, nous nous plaçons au cœur d'un champ de forces qui interagissent et s'enrichissent de leurs différences. Il n'y a donc pas de choix à faire qui assure une stabilité rassurante. De plus, *Ometeotl*

processus de formation. Lorsque nous pouvons incarner ces tensions, nous formons notre individualité. Nous sommes tous stupides et sages, sauvages et apprivoisés ».

¹¹⁴ Voici encore quelques façons d'aborder le sens du mot OMETEOLT en náhuatl. : ***Ayac Oquipic*** : Personne ne lui/leurs a donné l'être ou la forme. ***Ipalnemohuani*** : Celui/celle par lequel/laquelle nous vivons et nous sommes bougé et devenons. Celui/celle qui donne vie.

est l'incarnation d'un processus artistique composé de phases de réceptivité (passive) ou phases « de perception » (Guy Cool, 2014, p. 31) et de phases d'expérimentation ou phases actives, où l'œuvre s'incarne dans la matière. Sans cet équilibre actif/passif, la production d'une œuvre n'est que la (re) production de ce qui est déjà connu et a déjà été fait (Cool, 2014, p. 32).

4.2.1 Le retour du refoulé colonial

Afin d'affiner le concept de relation duale non synthétisable introduit avec *Ometeotl* et de le replacer dans notre rapport au corps – et plus particulièrement au corps de la performeuse en processus de création – je souhaite introduire la théorie du *ruban de Moebius* que Suely Rolnik a présentée dans plusieurs conférences internationales (exemple : « *Au delà de l'inconscient colonial* » présentée à Bruxelles au centre d'art WIELS, en 2012a et « *Deconstructs the Colonial Unconscious* », au Musée Guggenheim de New-York, en 2016). La forme proposée par le ruban de Moebius offre à Suely Rolnik un espace plastique et dynamique pour rendre tangibles ses réflexions sur les relations dynamiques qui existent entre le familier et l'étrange ou entre le personnel et l'impersonnel.

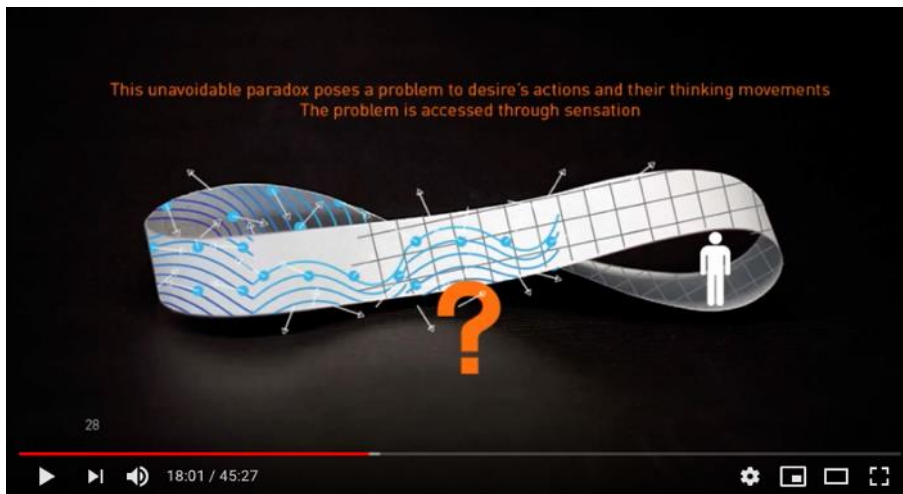


Figure 4-7 : Ruban de moebius, Capture d'écran issue d'une vidéo d'une conférence donnée par Suely Rolnik, « *Deconstructs the Colonial Unconscious* », au Musée Guggenheim de New-York, en 2016.

Pour Rolnik « la tension inconfortable » générée par des relations non dialectiques, non synthétisables, est fondamentale à toute véritable opération créative. L'« inquiétude » ou la question (?) générée par la relation nous oblige à agir afin qu'une forme puisse émerger que nous n'avons pas anticipée. À chaque nouveau tour du ruban de Moebius, il y a une actualisation du réel ; à chaque action se produit « une nouvelle configuration » qui nous pousse vers une nouvelle question et où le « moi n'est plus maître de la subjectivité ».

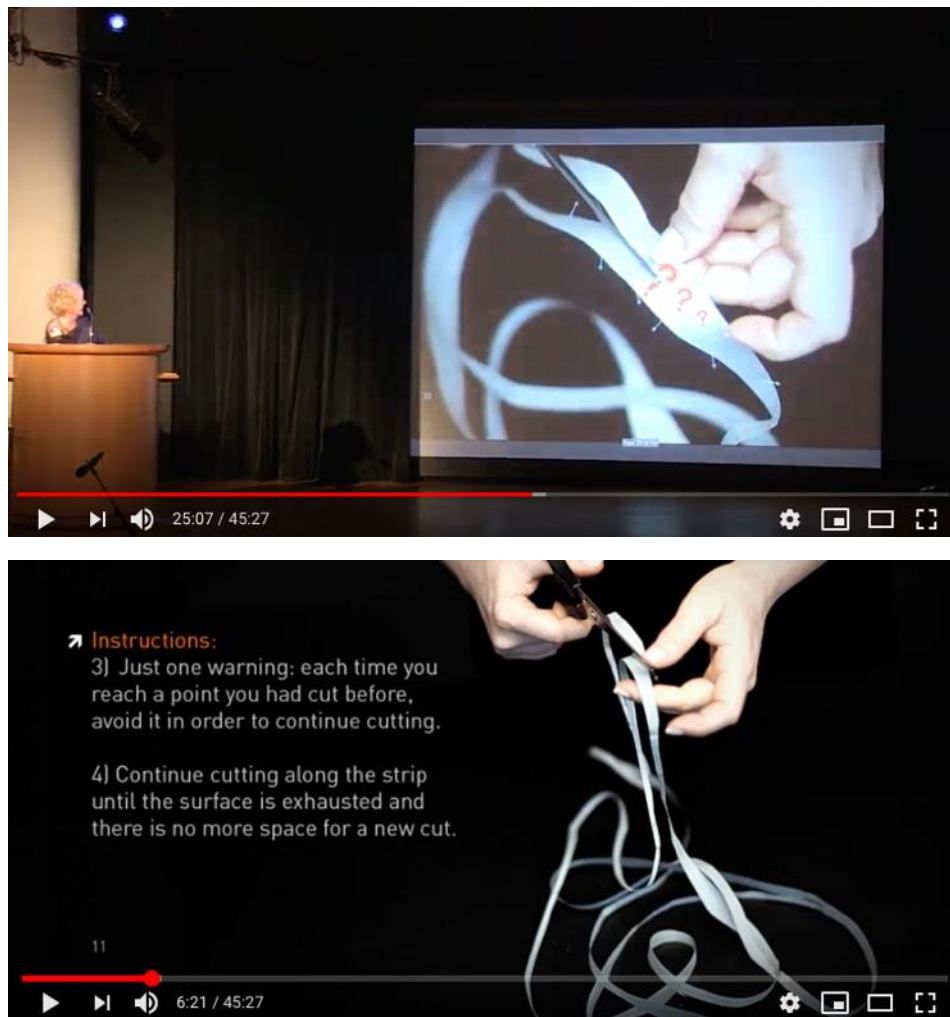


Figure 4-8 : dynamique relationnelle de création, captures d'écran issues d'une vidéo d'une conférence donnée par Suely Rolnik, « *Deconstructs the Colonial Unconscious* », au Musée Guggenheim de New-York en 2016.

Chaque face¹¹⁵ du ruban est indissociable de l'autre et, si nous intégrons les deux côtés du ruban, une face se transforme en l'autre successivement. Les deux faces sont donc fondamentales à la dynamique relationnelle et à la création. Ce qui est problématique, affirme Rolnik, c'est la négation de la face grisée et donc de ce qui génère *la question* ou *l'inquiétude*, soit la négation du rapport dynamique entre les deux côtés. Si nous acceptons d'engager un rapport entre les deux faces, nous nous ouvrons à la possibilité de vivre un état paradoxal en passant par l'expérience d'une « émotion vitale » qui « convoque le désir de créer une nouvelle forme » (Rolnik, 2012a). Rolnik appelle « le retour du refoulé colonial », (voir GLOSSAIRE dans le chapitre III, *CORPS DÉCOLONISÉ*), l'intégration de la face grisée du ruban et particulièrement la réintégration des savoirs du corps, des savoirs du vivant et des savoirs pulsionnels au sein des dynamiques de création et donc des dynamiques de vie. Si nous anesthésions les savoirs du corps, il s'opère une coupure invisible (voir **Figure 4-9**) qui ne permet plus la relation entre les deux côtés, ce qui empêche la formation d'une multiplicité de formes. Il y a juste création d'une seule et même forme qui devient de plus en plus grande, et reste égale à elle-même. Le dehors est refoulé, le savoir du corps est refoulé, la pensée perd sa connexion avec le corps. La temporalité se réduit au temps chronologique, linéaire, le temps et l'espace se séparent et deviennent prévisibles. Il y a une régression vers une relation dualiste entre un envers et un endroit – un dehors et un dedans – entre l'étranger et le familier, l'impersonnel et le personnel, le visible et l'invisible. Il n'y a plus de vie finie avec des formes illimitées mais une vie finie, limitée

¹¹⁵ La face grisée du ruban de Moebius représente l'impersonnel ou l'extra personnel, l'inhumain ou l'insensible (avant le sensible), l'au-delà de l'homme, l'inconscient pulsionnel, l'intensif, l'immanence, le diagramme de la matière vivante en tant que champ de force, les savoirs pulsionnels, les savoirs du corps, les savoirs du vivant, l'expérience esthétique dans sa vulnérabilité aux forces environnantes. L'autre côté du ruban représente le dedans, le personnel, l'humain, le conscient, le moi, le familier, la dynamique dialectique impulsée par les conflits de guerre, de races, de classes sociales, de religion, le type de connaissance rationnel (logos), la connaissance qui s'opère par la voie du sensible (perception visuelle, tactile, auditive...) et ou sentimentale (émotions psychologiques), l'évaluation morale, interprétative, projective (nous interprétons en fonction de notre système de valeur et nous les projetons sur les formes pour leurs conférer du sens), le temps chronologique, la réalité, dans le sens de l'actuel.

à une même forme d'existence, soit une **vie générique**. Cela convoque le mirage d'une prétendue unité identitaire, d'un prétendu individu et son illusion de complétude.



Figure 4-9 : vie générique, capture d'écran issue d'une vidéo d'une conférence donnée par Suely Rolnik, « *Deconstructs the Colonial Unconscious* », au Musée Guggenheim de New-York en 2016.

Lorsque nous invitons *Ometeotl* dans notre vie et nos actions artistiques, nous tremblons de peur, nous frémissons de fragilité, nous nous exposons aux forces du monde qui nous affectent, nous bouleversent et nous *mouvementent*, nous projetant dans *l'Inconnu*. Rien n'est stable, rien n'est assuré ! Mais au moins nous ne perdons pas notre « sismographe » intérieur comme le dit si magnifiquement Suely Rolnik. Sismographe qui nous permet « d'évaluer les forces du monde et leurs effets favorables ou non favorables à la vie » (Rolnik, 2012a). Suivant cette logique où la vie est une force de création et de différenciation, l'acte créatif ou l'œuvre ne viennent pas de *l'individu artiste*, mais font partie d'une expérience commune qui intègre toutes les forces en présence, y compris celles du corps. Ce que l'artiste *fabrique* contribue à une reconfiguration d'une situation partagée et permet donc d'inventer et réinventer la vie.

4.3 Entrer dans le processus de création : la performance rituelle *La Distancia que nos aproxima*

J'ai commencé le processus de création de la performance rituelle *La distancia que nos aproxima* en 2016 au Arts Based Research Studio (U Of A) et je l'ai performée ensuite dans différents contextes (voir Annexe A) au Canada (2016), en France (2015, 2016, 2018) et au Mexique (2018). Chaque nouveau contexte a contribué à nourrir le travail et à le transformer.

Dans cette partie, je m'intéresse plus particulièrement aux relations tissées, lors de la première phase de création, avec la nature et le territoire des Cris Papaschase sur lequel se trouve l'Université d'Alberta. Je me demande comment vivre « un processus sur le terrain », puis comment « trouver les moyens d'en rendre compte, de lui donner du sens » et finalement comment « le partager avec un public » (Laval-Jeantet et Mangin, 2009b en entrevue avec Thomas, s.p.). Je tente ensuite de transmettre comment la relation avec la mort – celle de l'artiste et activiste Nadia Vera en particulier – a fortement coloré et inspiré ce processus de création :

Quelles sont les relations tissées entre le corps vivant et le corps absent ? Comment créer de nouvelles formes de présence et de coprésence ? Comment expérimenter des dimensions invisibles – questionner l'existence d'un au-delà – avec et au travers du corps ? Comment se mettre à distance de la blessure intime pour situer le travail artistique dans un ensemble plus vaste ?

Un mode de création en creux

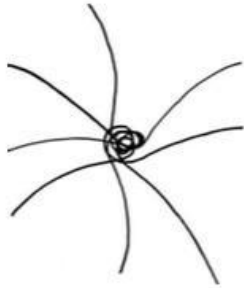


Figure 4-10 : lieu-nœud, dessin issu de l'ouvrage *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold, 2011, p.130.

Mon corps est constitué par le nouage infiniment intriqué des flux qui y circulent : air, eau, sang, humeurs, calories, vitamines, hormones. Mon esprit, de même, n'est rien d'autre que ce que trament en moi et à travers moi les lignes que je lis dans un livre, les bandes d'annonces que je vois au cinéma, les flux de parole qui me viennent de mes proches ou de mes transistors. Il n'y a pas un moi « dans » un environnement ; il y a des trajets multiples qui se nouent « en » moi pour me donner mon existence propre. Je ressemble davantage à un nœud qu'à une cellule connectée au réseau d'autres cellules (Citton et Walentowitz, 2012, p. 3).

The world is not separate from the self. We are so intimately bound to it that when I raise my hand, the world feels it. When I allow the breath to drop into my body, the world feels it. The world feels my beating heart (Shepherd, 2013, s. p.).

Lorsque je commence une création, la première action que je pose est de me rendre entièrement disponible au contexte. Je me mets en état d'écoute affinée. J'écoute ce que me racontent les lieux, les habitants, les non-humains, j'écoute mon corps. J'écoute jusqu'à ce que quelque chose m'apparaisse. J'appelle cette attitude *agir en creux* : plutôt que d'arriver avec une idée préconçue et d'imposer mon désir, je me mets au *service* de ce qui doit prendre forme à travers moi, soit d'une force désirante qui ne

m'est pas personnelle. J'attends en quelque sorte que le projet – *la forme d'une œuvre* – se matérialise à partir du processus *in situ*.

Écouter *vraiment* prend du temps. Beaucoup de temps. Un temps hors des logiques de production. Ce temps hors de la frénésie du quotidien est déjà un acte rituel. Pour être capable d'entendre et sentir *les voix des lieux*, je ralentis. Et je ralentis encore. Généralement je commence simplement par marcher. Je compte mes pas – jusqu'à 70 par exemple. Et à chaque soixante-dixième pas, je marque une pause. Je m'arrête à un endroit que je n'ai pas choisi. Je respire cet endroit. Je hume l'espace, je reconstruis ma verticalité. Je me replace entre ciel et terre. J'accueille les infimes détails qui s'animent autour de moi. Au début, il y a évidemment un trop-plein d'idées, de pensées, des projections du travail que j'aimerais accomplir. Cette première marche me permet de commencer à me défaire de mes désirs et m'aide à me détacher de l'idée d'un résultat et de la pression de produire *quelque chose de bien*. Mon corps en mouvement est l'instrument que j'utilise pour mener à bien ce processus.



Figure 4-11 : dessin issu de l'article *Pour une écologie des lignes et des tissages*, (Citton et Walentowitz, 2012, p.63).

Je prends conscience que je suis «immergé[e] dans les mouvements incessants du vent et de la météo, en une zone où substances et médiums se réunissent dans la constitution d'êtres qui, à travers leur activité, participent au tissage des textures du monde » (Ingold, 2007/2011, p. 212). Petit à petit s'entame un processus d'inversion. Au lieu que je

projette mes désirs vers le monde, il s'effectue un phénomène d'induction du monde vers le corps. Mon corps devient *une zone de passage*. Il est sur le *qui-vive*. Il inscrit son propre rythme avec celui des forces qui l'entourent et le traversent. Il ingère le monde, se laisse habiter par lui sans pour autant perdre son autonomie. Les informations *captées* au travers du corps sont ensuite transformées et redonnées sous différentes formes : mouvements, sons, chants, dessins, textures. Ce processus n'est pas linéaire. Chaque étape a lieu simultanément selon des temporalités qui sont propres au corps. Mon travail est de garder vivant ce tissage permanent entre visible et invisible. Il ne s'agit pas pour autant de faire *le vide*. Je pense que cette idée de vide est une belle image, mais c'est une illusion et sans doute une posture qui chercherait à transcender le corps. Et telle n'est pas ma démarche. Je cherche au contraire à sentir davantage, à assumer qui je suis et ce que je représente, à danser dans un mouvement d'inclusion de l'histoire, des histoires et de mon histoire. La notion de perméabilité du corps lorsque nous cherchons à nous familiariser avec un lieu est sans doute un juste milieu entre un être humain qui présume qu'il domine tout (qui est donc séparé du lieu) et quelqu'un qui ferait le vide afin d'être informé *de façon pure* par le lieu¹¹⁶.

Il y a toujours quelque chose d'actif. Le corps est toujours dense et plein. Le travail serait plutôt d'activer une forme de détente, de *softening* pour utiliser un mot anglais qui me semble très juste. Lorsque le corps *s'adoucit* ou *baille*, il s'opère une mise en éveil sensorielle, c'est-à-dire qu'une extra sensorialité et une multisensorialité sont activées. Il y a une intensification des sensations corporelles et d'autres modes de sentir qui ne se limitent pas aux cinq sens. Nous pourrions parler d'une forme d'état altéré ou

¹¹⁶ Traduction personnelle et adaptée à partir d'une citation de la danseuse et chercheuse australienne Gretel Taylor, issue de l'article *Empty? A critique of the notion of 'emptiness' in Butoh and Body Weather training* : « The notion of permeable body in a process of acquainting with place is perhaps a functional middle ground between the human that presumes s/he is the dominant (and separate) feature in a place and the empty body the self in order to be inscribed « purely » by the place » (Taylor, 2010, p. 85).

de transe. À condition de préciser que cet état est *un état de présence et d'écoute augmentées* et non d'absence (dans le cas d'une transe qui serait une sortie hors du corps). J'appelle cet état de corps *un corps-plus-que-sensible-en-potentiel*, c'est-à-dire un état de corps actif, poreux et présent. Cette présence est une sensation précise qui donne le sentiment que tout le corps est en *alerte-détendu*, en particulier dans des endroits du corps souvent oubliés ou non sentis. Et au-delà du corps physique, cette qualité de présence active aussi un corps *géant* qui est bien plus grand que le corps physique. Il est composé d'un tissage très fin qui s'entrelace avec l'environnement. Ce corps qui est *plus-que-le-corps* permet de sortir d'une temporalité linéaire. Nous perdons le sens du temps en quelque sorte. Le temps et l'espace deviennent indissociables. Et « Le corps en devenir prend corps » (Rolnik, 2012a).



Figure 4-12 et Figure 4-13 : *somaticdrawing_corps_géants*, dessin de Camille Renarhd, février 2016 et novembre 2018.

4.3.1 *La distancia que nos aproxima : entre la boîte noire du Arts Based Research Studio et la rivière Saskatchewan.*

En janvier 2016, je suis arrivée pour la première fois à amiskwacîsâskahikan/Edmonton (AB), invitée par le département de théâtre de l'Université d'Alberta et accueillie en résidence artistique pour trois mois à *l'Arts Based Research Studio*, dirigé par la chercheuse Diane Conrad. J'ai été en quelque sorte catapultée en *terra incognita*. C'est sous les ciels immenses des Prairies et au contact de la rivière Saskatchewan que la performance *La distancia que nos aproxima* est née.

Laisser couler les énigmes des carnets

Je livre ici quelques fragments de carnets pour entrer en contact poétique avec le processus de création rhizomatique de *La Distancia que nos aproxima*. J'en glisserai aussi quelques-uns de temps en temps dans le texte qui suit afin d'ouvrir des respirations pour l'imagination du.de.la lect.eur.rice.

Février, mars, avril, 2016, Arts Based Research Studio – Edmonton AB

(Extraits de carnets)

I'm dancing, sounding, not doing, doing, doing, breathing in, eating outside, coming back inside, fighting with ghosts (they are several of them in the studio as there is no way to go out!), laughing with them too - well life is rich!

Pensée du matin : de quelle façon n'importe quel contexte influence le travail. Même cette boîte noire qui semblait l'espace le plus neutre possible, impacte en réalité grandement mon travail. À moins que ma porosité aux espaces soit tellement forte qu'il soit impossible d'y échapper ? Une oeuvre ne peut-elle être que contextuelle, puis recontextualisée ou décontextualisée ?

Le long de la rivière Saskatchewan :

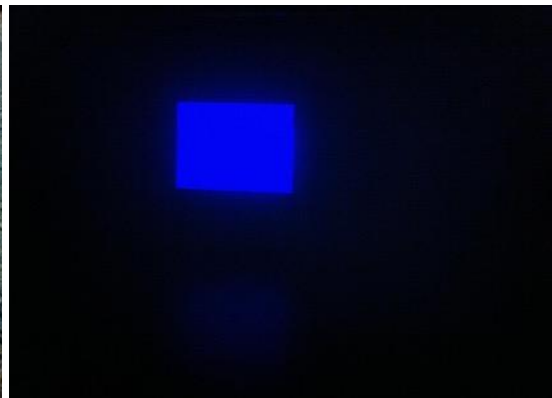
Les couleurs apparaissent, se métamorphosent sous l'impact des respirations.

Je sens que je tiens un peu avec ma tête. Diriger la marche. Tisser le fil. Une grande fatigue dans le corps et une petite résistance au froid. Je pense que cela serait magnifique de marcher les yeux fermés jusqu'au bout du chemin. La force des odeurs. La présence de la tristesse de J. dans mon cœur et dans mon corps. Remarquer que j'arrive vite à mes limites physiques. C'est étrange. Mon bras qui continue d'évoluer, passant d'un état à un autre... Tremblement, douleur, relâchement. Laisser les choses apparaître dans l'espace. Ne pas se préoccuper du temps et se préoccuper du temps.



LISTE DU JOUR **Routine**

1. Continuum : L'accordage avec les iiiiii et les quatre points
2. Focusing bras et gorge
3. Continuum avec les spirales et les oooooo dans les 5 membres + la queue fantôme.
4. Danse avec l'écran bleu
5. Travail chaise avec les sons en spirale
6. Chant du jour + mots : enregistrés
7. Yoga des sons : 45 minutes
8. Pause
9. Marche au bord de la rivière + photos
10. Retour au studio : organisation « do you want to be my guest ? »



Dans la boîte noire :

Il y a une soufflerie qui apporte une légère brise dans l'espace – un fond sonore doux et moelleux.

En même temps, je réalise que je respire cet air qui vient d'une mystérieuse machine. Je ne sais pas si j'aime cela. Ici pas de fenêtre.

J'oublie le temps qui passe.

Cela prend plusieurs heures pour entrer dans le corps.

Il y a de grosses traces de souliers sur le sol.

À l'entrée une affichette de cinéma au titre prometteur :

« La Femme à abattre ».

J'hésite à la retourner.

Je pense au corps de Nadia.

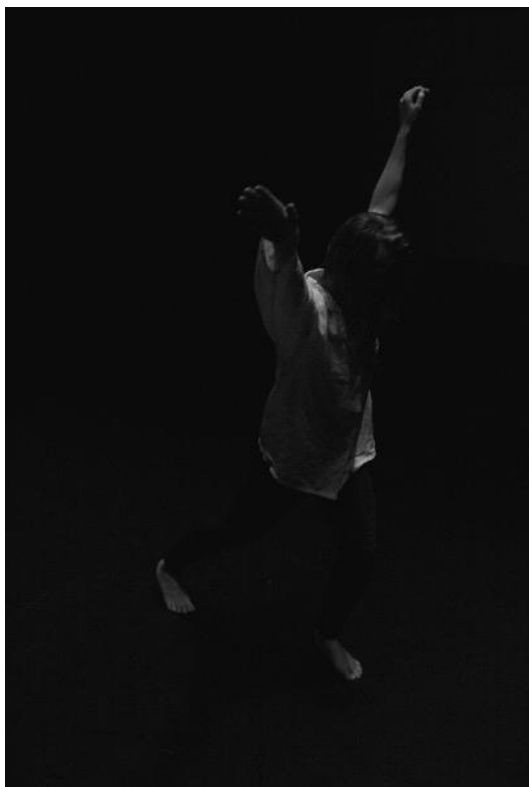
Au bord de la rivière :

Lorsque je marche, toutes sortes d'idées me traversent la tête, mes yeux voient chaque mini détail – je suis attirée par la forme que prend la neige ou la glace pour entourer de petits bouts de bois brun foncé. J'aime ces assemblages délicats – où l'on peut lire un étrange langage, une chorégraphie des éléments.





Je pense à C. J' imagine les images qu'il prendrait. Je sais qu'il saurait voir au-delà des formes et des textures la matière d'un tableau fait de noirs profonds et de lumières éphémères. Me revient cette phrase qu'il m'a écrite : « Je me demande si tous ces sauts sont si bons pour ton dos. Peut-être devrais-tu entreprendre un mouvement qui ressemblerait plus à une marche....vers le haut et vers l'avant. » Je ne sais pas bien ce qu'il imagine lorsqu'il écrit cela, mais c'est une image qui me plaît, presque un envol improbable.



Ce matin la danse qui vient est très belle – du moins comment je la perçois intérieurement. Elle est pleine de frottements qui s'associent pour créer une mélodie. J'aime cette pénombre – j'ai l'impression de pouvoir me fondre dans l'espace. À la fin, je me rapproche du mur du fond où s'imprime un carré bleu venant du vidéoprojecteur que j'ai allumé par inadvertance. Je l'ai laissé là pour éclairer l'espace. Une sorte de Rothko technologique. Au contact du mur une émotion me saisit – j'ai l'impression de caresser un grand corps géant, je me sens enveloppée par cette peau murale. J'oscille entre la sensation d'être un enfant au contact du corps d'un adulte et une sensualité improbable et inconnue.

Figure 4-14 : photo de *La Distancia que nos aproxima*, Michael Reinhart, avril 2016

To Keep dancing in chaotic times

En juillet 2015, lorsque j'ai commencé à imaginer la création de la performance *La Distancia que nos aproxima*, j'avais décidé de travailler à partir de la répétition de sauts. J'étais fascinée par la qualité du corps qui répète un mouvement et est obligé de lâcher prise avec toute représentation pour pouvoir soutenir l'effort. J'étais curieuse de voir combien de temps je serais capable de sauter sans m'arrêter. J'avais l'image d'une pièce joyeuse et explosive. Je rêvais même d'une action collective avec une composition rythmique et percussive qui révélerait la musicalité des corps en présence. Je voulais jouer sur la durée hypnotique de la répétition et chercher à ce que les corps disparaissent dans les sauts pour se transformer en paysages anthropomorphiques. J'étais intéressée évidemment par l'état de transe induit par la répétition, qui n'était pas sans relation avec mon expérience vécue dans la *Danza de la Luna*. En effet, pour être capable de danser quatre nuits d'affilée, le corps, à un moment donné, dépasse ses résistances physiques et mentales. Le mouvement de marche sautillé se transforme en bonds qui ne touchent presque plus terre. Pour que cela advienne, il s'agit, comme le partage l'artiste Marion Laval Jeantet à propos de son initiation au Bwiti, de « laisser tomber les boucliers, les systèmes de protection mentale pour se laisser envahir d'énergie et d'entités parfaitement étrangères. » (Laval-Jeantet en entrevue avec Pascal Pique, 2009a, p. 32).

Le 31 juillet 2015, j'apprenais par une amie la nouvelle de l'assassinat de la danseuse, chorégraphe et activiste mexicaine, Nadia Vera. Il a alors semblé essentiel non seulement à l'amie que j'étais, mais aussi à l'artiste, de réfléchir à ce qui venait de se passer : *comment pouvions-nous continuer à danser ou à sauter dans un monde en chaos ?*

Étant donné la nature de ma recherche, je n'avais le choix que d'accueillir en moi cette nouvelle information et de trouver un chemin pour l'incarner.

« La non-violence est une action directe dans le monde et non une résistance passive » (Ghandi, 1920). C’est en me rappelant cette affirmation de Mahatma Ghandi que j’ai continué cette recherche. J’ai développé ce travail, comme je l’écrivais en introduction du paragraphe 5.5, dans le cadre d’une résidence de création de trois mois (hiver 2016) au *Arts Research Based Studio* (ABRS) à l’Université d’Alberta. Si je considère la non-violence comme un geste ou une série de mises en actions dans le monde, comment cela peut-il se déployer à travers mon propre corps en écho à la violence ? Il m’est venu une image de mon corps qui était à l’image du monde, une terre vivante. Je pouvais la cultiver afin d’en faire un lieu d’apaisement, en y démêlant une à une les tensions qui l’habitaient. Lorsque nous sommes sous l’impact d’un choc, la première réaction du corps est de rester figé, il *gèle*. Notre corps se fait écho du monde, caisse de résonance. Les traumatismes restent en nous, nous changent physiquement, à moins d’être dénoués, exorcisés, exprimés avec des mots (Milne, 1998) ou dans un autre langage. C’est pourquoi il me semblait essentiel, pour répondre à cette violence inhumaine, de trouver une voie de passage à travers le mouvement. *Oui, mais* – que se passe-t-il quand le corps est immobilisé par l’impact, la douleur, l’émotion, incapable de faire un geste? *Juste marcher*. Juste continuer à marcher. Se remettre en mouvement de la façon la plus simple qui soit.

De la marche au saut : recréer un lien manquant

We can think of ourselves as a living process, continually organizing and embodying what we encounter (Manulani Aluli Meyer, 2016).

m'habiter comme des *entités vivantes* avec lesquelles dialoguer et entrer en création ou en résistance. J'aime l'idée que la danseuse australienne Gretel Taylor développe dans son travail *in situ*, lorsqu'elle affirme qu'un lieu spécifique est un microcosme qui renvoie à des réalités contemporaines plus larges (Taylor, 2010). La violence faite au territoire et la violence faite au corps de Nadia Vera se faisaient écho à des kilomètres de distance. La rencontre avait lieu dans mon corps et ma pensée en mouvement.

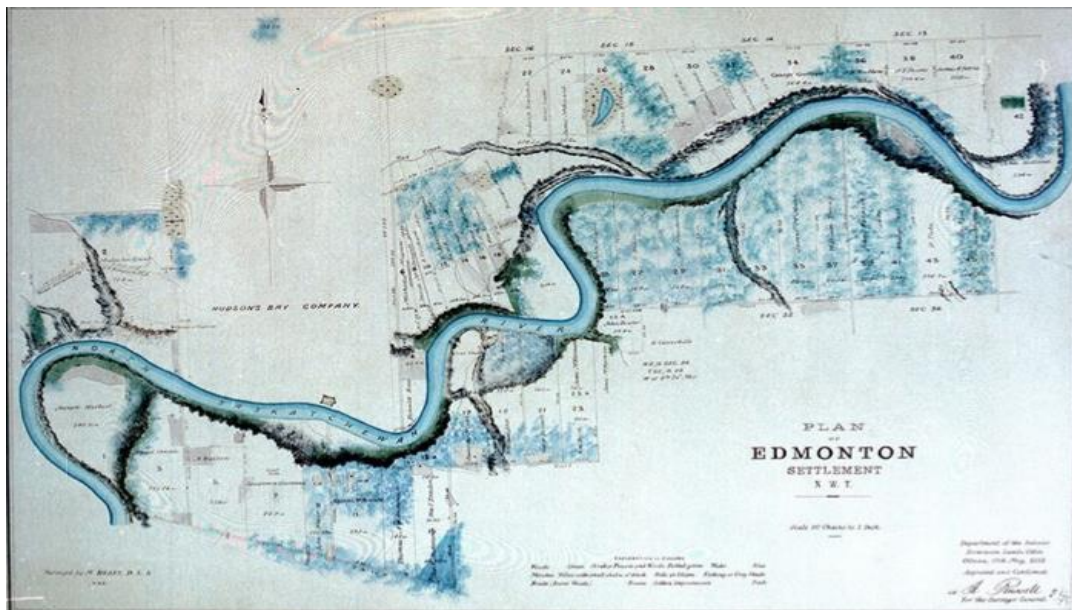


Figure 4-16 : carte de la rivière Saskatchewan et des premières colonies à Edmonton (1882).

Marcher était aussi une façon de m'éloigner de la boîte noire du ABRS qui m'offrait un écrin solitaire quelque peu effrayant. Sans fenêtre, isolé du bruit, le studio ressemblait à une grotte peuplée de présences invisibles. Seule pour me mettre en chemin, loin de mes repères habituels, j'y ai inventé une routine de travail. Une forme de chorégraphie que j'adaptais au besoin de chaque journée (voir extraits de carnets en entrée de ce paragraphe) et qui comprenait des allers-retours entre l'extérieur et l'intérieur.

Au début du processus de création (février 2016), je me trouvais dans un état d'épuisement, le corps blessé physiquement et psychiquement, et les moments de marche quotidiens devenaient un rituel apaisant où je suivais différents protocoles associant pas comptés et respiration. Inspirée par la danseuse et chercheuse Miranda Tufnell (Tufnell, 2004), je me suis obligée à ralentir le rythme de ma marche, voire à marcher en fermant les yeux. Cet extrême ralentissement était tout sauf une immobilité ;



Figure 4-17 : assemblage d'images sur le thème de la résilience et de la résistance – repousse de jeunes branches sur un tronc coupé (photo personnelle), vue aérienne de la rivière Saskatchewan, deux tableaux de Frida Kahlo (*Las dos Fridas*, 1939 et *La columna rota*, 1944), l'homme de Tian'anman par Jeff Widener (5 juin, 1989), *Arts Based Research Studio*, mars 2016.

c'était la possibilité de percevoir l'infinité des micromouvements du corps et de la nature. La chorégraphe Tedi Tafel (2009) dont le travail s'inspire d'expériences immersives dans la nature, dit très justement qu'il existe « une connexion réciproque, ou, encore mieux, poreuse entre les processus de vie intérieure et les mouvements et événements trouvés dans la nature; que ces différents environnements peuvent donner forme à l'imagination,

éveiller des émotions et des souvenirs profonds et nous envoyer aux pays des visions¹¹⁸ » Lors de ces processus de marche au bord de la rivière, une corrélation d'images est apparue. La rivière Saskatchewan était à l'image de ma colonne vertébrale et de mon cœur blessés. Même forme, mêmes articulations et mêmes points de

¹¹⁸ Extrait du programme de la série de performance *in situ Calendar*, Montréal, 2009.

résistance lorsque le cours naturel de l'eau était obligé de s'adapter à une route, une ville orthogonale, une invasion de voitures. La pratique du *Mouvement Continuum* m'a permis de faire le lien entre le travail en extérieur et la création de mouvements dansés en studio. Le *Mouvement Continuum*, inventé par la chorégraphe étatsunienne Emilie Conrad, est une technique somatique qui active les systèmes fluides dans le corps grâce à des respirations spécifiques et des sons vocaux. Le *Mouvement Continuum* permet dans une extrême lenteur de découvrir des mouvements fluides existant naturellement dans le corps. C'est aussi dans un certain sens une pratique thérapeutique qui permet d'écouter son corps et de faire émerger des images ou des visions intérieures. Chacune de mes pratiques se terminait par une improvisation dansée au sein de laquelle j'intégrais intuitivement et émotionnellement les matériaux concrets ou plus subtils accumulés durant la journée.

Plus tard dans le processus, j'ai aussi invité d'autres chercheur.se.s et étudiant.e.s de l'Université d'Alberta à venir marcher et improviser avec moi. En parlant ou en silence, il.elle.s ont chacun.e contribué, par leur présence et leurs partages (parfois très concrets, comme ce fut le cas avec Joëlle Prefontaine qui connaît très bien l'histoire d'Edmonton), à resserrer ma relation avec le territoire et à nourrir mon imaginaire.

La question qui se pose est évidemment de savoir comment l'ensemble de ces éléments qui résistent pour la plupart à la représentation, peuvent se combiner dans une performance ? Car lorsque nous sommes dans l'expérience du vivant, en immersion dans la nature ou dans un travail somatique intime, notre corps est en relation sensible et sensuelle avec tout ce qui vibre. Nous devenons conscients et capables de nous mettre en résonance avec les cycles de la nature, le cycle de la lumière, les infimes changements du paysage et de nos espaces intérieurs : comment décrire cet infime – et cette infinité d'informations qui passent au travers du corps devenu poreux ? Comment dans la continuité de l'expérience saisir toutes ces nuances dans une oeuvre composée ? Comment cette composition peut-elle restituer quelque chose de notre expérience ?



Figure 4-18 : à droite, photo de *La distancia que nos aproxima*, par Jenny Abouav; à gauche, photo personnelle de la rivière Saskatchewan.

Cette question demeure un vrai défi. Car je n'ai pas de réponse fixe. Il se trouve qu'au fur et à mesure du processus des éléments apparaissent. Ils s'organisent dans mon imaginaire, certains demeurent, d'autres s'éliminent d'eux-mêmes. J'ai souvent l'impression qu'il s'agit d'une logique d'accumulation qui crée un *trop-plein*. Ce *trop-plein* cherche à prendre forme, mais c'est comme si la forme se sentait à l'étroit et étouffée. Elle résiste. C'est le moment du processus où tout bloque. Rien ne fait plus sens. C'est à l'image d'une troisième nuit du rituel de *La Danza de la Luna*. Celle où nous sommes épuisées et où il nous semble que la nuit n'en finira jamais et qu'il vaudrait mieux tout arrêter.

Et c'est justement là qu'il faut rester en lien avec l'inconfort – avec le poids – avec *le trop-plein*, avec la fatigue, avec ce qui résiste, avec *les dualités*. Car lorsque nous sommes capables de traverser cet inconfort, d'aller au bout de nos résistances, quelque chose finit par *bâiller*, une brèche s'ouvre. À l'image du soleil qui réapparaît à l'horizon après une nuit glacée et interminable, nous émergeons avec une connaissance interne et *embodied* qui nous permet de trancher et de passer à l'action.

Mardi :

Arrivée tard au studio. Difficultés à me lever. Fatigue dans le corps.

R. m'a proposé de venir voir le travail. Alors j'ai accepté. RDV à 11.30.

Pas le temps de me préparer...

Discussion avec J. à propos du son.

Je change la dynamique de la pièce, comme s'il fallait bouger l'énergie, sortir du cercle.

Sortir du magma, de la glu. Je me rappelle : faire avec le corps du jour, ne pas lui demander d'être autrement.

J'allume les lumières du gril technique dont l'ombre se projette sur le sol. Une sorte de graphie de la rivière et du corps. C'est un geste en soi.

Puis j'éteins les lumières, allume le vidéoprojecteur et monte le son des oiseaux.

(Extrait de carnet, Arts Based Studio, mars 2016)

Pour *La distancia que nos aproxima*, après un essai chaotique et chargé de ce *trop-plein* dont je parlais dans le paragraphe précédent, un ami du département de biologie s'est proposé à venir voir le travail. Ce matin-là, je n'avais pas eu le temps de m'échauffer, j'étais tendue. Mais je me suis rappelée un conseil du chorégraphe Loïc Touzé : *faire avec le corps du jour, faire confiance au corps du jour, travailler avec lui plutôt que de résister*. R. est arrivé un peu trop tôt. Je me suis lancée. Avec ce sentiment de ne pas savoir, mais aussi avec un fond de colère qui me poussait à radicaliser, simplifier, couper des lignes dans l'espace. Grâce à la présence de R., à sa qualité d'écoute, à son ouverture devant une forme qui lui échappait complètement, j'ai trouvé les bases rythmiques et chorégraphiques de la pièce. *La distancia que nos aproxima* était née. Brute et encore balbutiante. Mais je sentais que la composition de la pièce avait trouvé son axe. Et quant à savoir ce qui restait de mes marches au bord de la rivière, je passe la parole à R. qui partage son expérience privilégiée de spectateur :

But then you came down, calmly, and started your routine on the floor. I thought of the form and the motion to be reflecting a sort of primitive nature. Not even a human primitive nature, it was very tree like. Like how a tree might move if it could walk or crawl around. I thought it was a good place to begin the story.

Ainsi, il n'y a pas de traductions littérales possibles. Il y a un corps qui se charge, s'imprègne de questions, se relie à des lieux qui le bougent et l'habitent. Ces espaces peuvent parler au travers de ce corps. Comme l'affirme Allucquere Roseanne Stone, « la nature n'est pas une quête en tant qu'objet, lieu ou situation d'origine, mais une force agissante, la nature en tant que processus, invention perpétuelle et sans cesse renouvelée, rencontre qui résiste activement à la représentation » (Roseanne Stone, 1992, p. 610). Pour produire un travail artistique issu de notre expérience sur le terrain, nous devons, comme l'affirme Marion Laval Jeantet, « nous confronter à la vie, en quelque sorte devenir nos propres cobayes » et nécessairement « une grande partie du sens de nos travaux tient d'une dimension imaginaire, une dimension très émotionnelle et contextuelle » (Laval Jeantet, en entrevue avec Pascal Pique, 2009a, p. 30). En suivant ce processus de *confrontation* avec le vivant, nous cherchons à pousser nos corps et nos pensées hors de leurs limites connues, afin qu'ils s'ouvrent à de nouvelles possibilités de sentir, de vibrer, de bouger, d'imaginer. Ou encore afin qu'ils accèdent, comme le dirait Laval Jeantet, à des « visions inspirées » à partir desquelles créer un geste performatif, dessiner une chorégraphie, ou matérialiser un espace plastique.



Figure 4-19 : *somaticdrawing_vision_inspirée*, dessin de Camille Renarhd, mars 2019.

4.4 La relation à la mort dans *La Distancia que nos aproxima* : la voix de Nadia Vera

« Ce qui touche nous requiert » (Despret, 2015, p.98).

Une question complexe a traversé la création de *La Distancia que nos aproxima*. À savoir quelle relation à la mort, et plus particulièrement à celle de Nadia Vera, était activée dans cette performance rituelle. Comme je l'écrivais dans mon récit de pratique en introduction de la thèse, mon rapport à la mort est fondateur dans mon travail artistique. La mort de mon père, lorsque j'avais 18 ans, a profondément ébranlé mon rapport à la réalité et m'a forcée à m'interroger sur la question d'*un au-delà* ou d'autres formes de présences. La fête des Morts au Mexique est une de mes célébrations préférées. Nous cuisinons pour les morts, dressant à leur image des autels colorés couverts de fleurs, de fruits, d'objets et de poèmes les représentant. Dans les villages traditionnels, comme celui d'Amatlan où j'ai vécu, les familles vont pique-niquer sur

les tombes en buvant et mangeant à la santé de leurs morts. Le rapport avec les morts ou avec les ancêtres, comme j'en parlais précédemment, comporte une dimension relationnelle essentielle à la vie. La façon dont les personnes conçoivent leurs morts, n'appelle pas tant à en faire le deuil qu'à continuer à converser avec eux. Ces rapports avec les morts sont souvent évincés dans la culture occidentale dominante et relégués à des croyances populaires puériles. Comme nous le rappelle la chercheuse belge Vinciane Despret dans son livre *Au Bonheur des morts*, « parmi les ségrégations successives qui ont marqué le développement de la culture occidentale, celle de la mort est la plus radicale. » (2015, p.105). Dans les paragraphes suivants, je fais le choix de m'extraire d'un mode d'écriture explicatif. Je propose une forme d'écriture poétique et rythmique afin de faire sentir et vibrer la façon dont j'ai été saisie corporellement, émotionnellement par la disparition de Nadia Vera.

Comment transmettre cette expérience intime et comment s'est-elle infiltrée dans un travail de création partagé avec un public ? Quels ont été mes choix et mes prises de conscience tout au long de ce processus ?

Hermana, te encuentro en el viento (Sœur, je te rencontre dans le vent)

Comment parler de l'intime sans être impudique ? Nadia a été assassinée. Nous sommes le 31 juillet 2015. Je suis en studio. Nous sommes en studio. Nous cherchons comment être ensemble sans *leadership*. Et là nous apprenons que Nadia et Ruben ont été assassinés. À Mexico DF. Dans la Navarte. C'est impossible et possible à la fois. Pourquoi je décide de porter la voix de Nadia dans mes sauts ? Pourquoi cela me touche-t-il autant ?

Au-delà de l'horreur, il y a un fil qui m'est donné, par la vie, par la mort, par Nadia.

Il me faut continuer à dialoguer avec elle – sur ce fil invisible entre deux mondes. Celui des morts et celui des vivants. Mais ce n'est pas si simple que cela. Je ne fais pas mon deuil. Il ne s'agit pas de moi. Il s'agit de nous. De ce qui continue d'activer ce *nous* – envers et contre tout –. *On ne tue pas une voix libre*. Elle ne peut que continuer de nous transpercer et de nous ouvrir de nouvelles voies. Je me pose la question dans la boîte noire. Pourquoi Nadia ? Pourquoi moi dans cette boîte noire et silencieuse comme un cercueil ? Pourquoi ce corps qui n'est déjà plus complètement à moi ? « Il faut accepter que les questions n'appellent ni explication ni élucidation. Ce sont des énigmes, c'est-à-dire des débuts d'histoires qui mettent ceux qu'elles convoquent au travail sur un mode très particulier : qu'est-ce qu'on fait avec cela ? À quel type d'épreuves est-on appelé et quel régime de vitalité rendra possible de se laisser saisir par elles ? » (Despret, 2015, p. 24).

Je ne peux offrir d'analyses valables. L'invitation de Nadia est de se mettre au travail pour s'offrir aux questions, être la question et sonder sans cesse cette question d'une autre dimension de nous-mêmes. Je suis Nadia. *Nous sommes Nadia*. Nadia est là et n'est plus là. Cela ne peut être qu'un rite de survivance pour se saisir de l'obscurité à bout de bras et s'en laisser vêtir. Puis absorber nos peurs. Les nôtres, les vôtres, les miennes. Nous ne sommes jamais aussi vivants que lorsque nous touchons la mort d'aussi près. L'espace s'ouvre. Même dans la plus profonde obscurité apparaît une brèche – un espace vierge au travers duquel le corps devient une force de résilience immortelle –.

Le rituel auquel m'invite Nadia est une fine ligne sur laquelle je suis une funambule. Il n'y a pas d'histoire. Je ne raconte pas l'histoire de Nadia, ni l'histoire de mon amitié. Ni l'histoire de ma survivance à tous mes morts. Je me laisse traverser par l'énigme et l'énigme troue l'espace. *Ou pas*. Cela dépend de la spectatrice. Si elle me laisse la traverser, alors quelque chose peut advenir. Sinon c'est l'opacité – qui est une obscurité sans territoire – figée à jamais. Je me laisse instruire, en acceptant de me trouver au

point de passage de plusieurs ordres de réalité différents. « C'est une expérimentation à l'épreuve : qu'est-ce que je fais avec ceci ? Quel sens me sollicite ? Quel devenir j'offre à ceci ? Il ne s'agit pas d'expliquer, mais de comprendre, dans le sens de 'prendre avec'. Il s'agit de se laisser instruire » (Despret, 2015 p. 32-33) par la présence de Nadia et par son absence aussi, par la douleur et par la joie, par le mouvement qui est obligé de se déployer au cœur de l'ombre qui scintille.

Je continue de sauter. Cela aussi est une façon de survivre, de faire un pied de nez à l'annulation du corps de l'être aimé. Nous sommes plus qu'un corps physique. Nous sommes plus qu'un *je suis*. Nous sommes. *Somos*. Nous sommes une force. *Somos una misma fuerza*. Nous nous déployons sur mille et un territoires. Nous sautons pour réaffirmer notre joie et notre colère. Nous sommes. *Somos. Fuerza !*

Chaque saut est une articulation, une mise en relation. *Et, et, et, et, et ! Et, et, et !* Chaque saut dessine un réseau de lignes qu'il me faut suivre avec précaution. Si je deviens moins préoccupée par moi-même, je peux être traversée. Alors peut-être que la présence de Nadia peut rester active – force agissante et autonome à travers mon propre corps. *Et, et, et, et !* Faire coexister plusieurs dimensions. *Et, et, et !* Faire exister plusieurs *êtres-là*. *Et, et, et, et !* Ne pas raconter la présence, être avec la présence, être en coprésence, passeuse entre plusieurs mondes. Trouver les justes milieux. Suivre par le milieu, c'est aborder la question de manière à ne pas perdre de vue ni les vivants ni les morts, c'est apprendre à les suivre ou à les rencontrer par ce qui lie, par ce qui « les tient ensemble ». C'est [...] considérer « le mort comme engagé dans des processus de transformation conjointe avec le vivant » (Molinié, 2014, p. 72).

Et, et, et, et !

Zero

Un Zero.

Un Un, Un Zero.

Trois Un, Un Zero.

Un Trois, Deux Un, Un Zero.

Un Un, Un Trois, Un Deux, Deux Un, Un Zero.

Trois Un, Un Trois, Deux Deux, Deux Un, Un Zero.

Un Trois, Deux Un, Un Trois, Trois Deux, Deux Un, Un Zero.

Et, et, et, et, et, et, et, et, et, et, et, et, et !

Je pourrais bien continuer comme cela à l'infini. Quelle est la limite où le corps m'échappe et ne m'appartient plus ? Là encore il me faut trouver le juste milieu entre une transe qui incarne et une transe qui abandonne le corps.

S'arrêter, les bras levés face au mur percé de bleu. Laisser la voix résonner. Laisser l'espace résonner. Laisser le corps revenir, redevenir un corps, mon corps. *Peut-être*. Redescendre. Apaisée. *Peut-être*.

Laisser la voix de Nadia résonner :

Somos la asamblea errante, la discusion en voz alta, somos la escuela, la ocupa, la calle.

Somos comité de lucha, las experiencias que nos ligan, nos reconocemos, nos organizamos, nos reencontramos.

Arrastrados por las tormentas de las políticas de miseria del neoliberalismo.

Hemos encontrado el ojo del huracán en la autorganización y en la resistencia.

*Es el hilo de nuestra esperanza*¹¹⁹.

¹¹⁹ Traduction personnelle : Nous sommes l'assemblée errante. Les discussions à voix haute. Nous sommes les écoles, les squats (« occupas »), la rue. Nous sommes les comités de lutte, les expériences qui nous relient. Nous nous reconnaissons. Nous nous organisons. Nous nous retrouvons. Dévastés par l'orage de la politique de misère du néo-libéralisme, Nous avons trouvé l'œil du cyclone. L'auto-organisation et la résistance. C'est le fil de notre espoir. Voir *Annexe B* pour le texte dans son intégralité.

(À l'intérieur du corps)

Merci, Gracias, Ometeotl.

Merci, Gracias, Ometeotl.

Merci, Gracias, Ometeotl.

Raconter l'histoire qui nous raconte

Mon intention avec cette pièce est de sortir de mon histoire et de ma douleur personnelle et pour ce faire de ne pas rester attachée à une forme de narration littérale. Je cherche plutôt une rythmique du corps qui est un passage entre plusieurs mondes et donc appelle d'autres histoires possibles : celles des personnes en présence, celles de l'espace, celles de nos ancêtres, celles des éléments non humains qui ont contribué à construire cet espace performatif. Chaque moment performatif me demande de réinventer un chemin au travers de l'histoire initiale qui n'est jamais complètement la même en fonction du contexte culturel, du lieu, du moment, des personnes présentes. C'est un jeu d'équilibre et d'écoute qui n'est jamais gagné d'avance, car il s'agit de faire sentir plusieurs voix et donc de réinventer à chaque fois une chorégraphie faite de lignes dansées et de bonds multiples. Comment faire *passer* mon expérience « non seulement la transmettre, mais la faire sentir, la faire vibrer, la prolonger. La protéger [aussi] » (Despret, 2015, p. 193)? Comment fabriquer une présence qui ne relate pas un événement, mais fasse événement et par ce fait me permette de « revivifier » et ressusciter des présences (Despret, 2015, p. 205) ?

J'ai fait le choix à la fin de la pièce d'utiliser un enregistrement de la voix de Nadia Vera¹²⁰ (voir Annexe B). C'est un enregistrement en espagnol où elle prend position contre le gouvernement mexicain pour défendre le peuple, particulièrement les plus

¹²⁰ Écouter : <https://soundcloud.com/somosnadia/somos-nadia>

démunis. Au-delà du sens du texte, la vibration de la voix de Nadia Vera transmet quelque chose qui dépasse la compréhension littérale du texte qu'elle déclame. Il est porteur d'une histoire au-delà de l'histoire, d'un élan, d'un désir de vie qui me semble merveilleux. Dans cet enregistrement Nadia Vera est invincible. J'ai longtemps hésité à garder cet enregistrement, puis je l'ai finalement placé à la fin, après vingt minutes de sauts répétitifs, où il devient le cœur vibratoire de la pièce. J'ai tenté plusieurs façons de transmettre cet enregistrement. Dans une première version, je terminais la pièce en traduisant quelques extraits choisis sur le moment. J'ai aussi essayé une version où je n'en donnais aucune clef, défendant le fait que la vibration du texte était plus importante que le sens. Au Mexique la question du sens ne s'est pas posée. Plutôt la question d'une compréhension trop complète, trop intime, qui du coup a plombé la pièce, lui enlevant justement la part d'abstraction nécessaire à son envol et à sa capacité de métamorphose. Lors de la dernière version présentée en France en juin 2018, la curatrice du festival de performance *Court Circuit* m'a convaincue d'expliquer au public l'histoire de cette pièce et mon choix de ne pas traduire l'enregistrement de la voix de Nadia Vera. J'ai donc – non sans résistance – commencé la pièce en m'adressant au public de façon naturelle et je leur ai compté l'histoire de Nadia et de la pièce. J'ai été étonnée de sentir combien ce préambule permettait aux personnes présentes d'entrer en relation avec le travail. J'ai eu le sentiment de les avoir invitées chez *nous*, à venir sauter et danser avec *nous*. Finalement le fait d'avoir raconté *notre* histoire, au lieu de dénaturer la pièce, avait permis d'y insuffler une nouvelle énergie. Les relations entre tous les éléments de la performance – et particulièrement avec les personnes du public – étaient réactivées, revivifiées.

Les histoires que [nous] font faire les morts sont des histoires sans fin, délibérément sans fin, elles peuvent toujours être ré-ouvertes, reprises. Ce sont des histoires qui accueillent, qui prennent acte, que quelque chose fait penser, ce qui veut dire hésiter et fabuler (Despret, 2015, p. 208).



Figure 4-20 : *La Distancia que nos aproxima*, juin 2016, *Festival L'Expédition*, France.
Photo de Jenny Abouav.

CHAPITRE V

WHAT IF PERFORMANCE RITUAL IS VIBRATION ?

DEUXIÈME, TROISIÈME ET QUATRIÈME TOUR DE CERCLE : VARIATIONS DE LA PERFORMANCE RITUELLE *IN THE MIDDLE*



« Continuer inlassablement de retourner le champ invisible »
(Franck André Jamme, 1999).



Figure 5-1 : de gauche à droite, *Autour de la Table* à Nantes, juin 2015; photo : inconnu ; trace du cercle de la *Danza de la Luna* après le démontage du cercle rituel, août 2018; photo : Camille Renarhd.

En juin 2015, j'ai été invitée à faire partie d'*Autour de la table*, un projet du chorégraphe Loïc Touzé et de la chercheuse Anne Kerzero, à Nantes où Loïc Touzé a sa compagnie de danse. Le projet *Autour de la table* propose « de réunir, de manière inédite, autour de la question des savoirs et pratiques du corps, artistes, chercheur.se.s et, plus largement, toute personne qui dans sa pratique professionnelle engage un rapport avec le corps ». Il est sous-tendu « par des enjeux de circulation et de réciprocité dans l'échange de savoirs sur le corps, qu'il s'agit de mettre en représentation », soit de performer en quelque sorte. Et a comme but de restituer « la place du citoyen dans la production de pensées et de pratiques du corps » (Touzé et Kerzero, s. d.).

Autour de la table a eu lieu dans différentes villes d'Europe, et également à Montréal, à l'Agora de la Danse en septembre 2014. À l'époque, je m'étais occupée d'une partie de la coordination du projet. J'avais aussi rencontré des participant.e.s ou *speakers*, dans le jargon des créat.eur.rice.s d'*Autour de la table*. Les *speakers* sont des personnes ayant une connaissance spécifique du corps, sans appartenir au monde artistique – et surtout pas au monde de la danse ou de la thérapie par le mouvement. Avec chacun des *speakers* se construit un récit de onze minutes. Chaque récit est ensuite transmis

oralement par le *speaker* à plusieurs invité.e.s assis.e.s autour d'une table, lors de deux soirées performatives. Les invité.e.s peuvent écouter trois récits différents, parmi une quinzaine de possibles. Les entrevues préliminaires pour préparer les récits des *speakers* sont menées par des danseur.se.s ou des artistes du mouvement. Dans chaque ville, un nouveau groupe est formé autour de Loïc Touzé, d'Anne Kerzero et de quelques personnes piliers connaissant bien le processus atypique de ce projet chorégraphique.

À Nantes, contre toute attente, Loïc Touzé m'a demandé de prendre la place d'un *speaker*. Ce qui semblait aller contre plusieurs des *règles* du projet : j'étais une artiste du mouvement ET je n'étais PAS une habitante de Nantes. Pourtant, je suis passée en quelque sorte de l'autre côté du miroir. Plutôt que de poser des questions à de futur.e.s *speakers*, je me suis retrouvée à construire un récit pour le délivrer ensuite, deux soirs de suite, à un public d'invité.e.s. Loïc Touzé a justifié son invitation en disant qu'il ne voulait pas que je parle de mon travail comme performeuse, mais de mon initiation à *la Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. Là encore il me semblait briser un tabou. Je faisais très attention à qui je parlais de ce rituel. D'une part, car j'avais peur d'être mal comprise et d'autre part, car il nous était demandé par les *Grands-mères* gardiennes du rituel, l'Abuela Malinalli (Maria Soto) et l'Abuela Itzpapalotl (Ana Carmona), de garder cette expérience intime pour nous ; et ainsi de ne pas mettre en mots l'innommable. La mise en mots revenait à réduire la puissance de cette expérience, et à l'enfermer dans un cadre qui lui ferait perdre sa *vibration*. Raconter le rituel de *La Danza de La Luna*, c'était presque le réduire à une forme *conceptuelle* et/ou à un événement sensationnaliste exotique. Ce que je voulais fuir à tout prix. Pourtant, après réflexion, j'acceptai l'invitation de Loïc Touzé.

Le but ici n'est pas de retracer mon récit, ni de faire une analyse de mon expérience au sein du projet *Autour de la table*. Mais plutôt, de partager la réflexion qui a suivi.

Passer à travers les différentes étapes de fabrication du récit afin de trouver comment distiller mon expérience personnelle et en livrer quelque chose de sensible à des inconnu.e.s, m'a forcée à un travail d'introspection inattendu. À la fin du projet, je me suis demandée pour la première fois si j'avais encore besoin de repasser au travers du rituel une fois par an pour le faire exister. Ou si mon corps avait intégré *sa structure vibratoire*, si une transformation avait eu lieu et si *quelque chose* de *La Danza de la Luna* pouvait maintenant *vibrer* et se propager au travers de mon travail artistique.

Pour paraphraser les mots de la danseuse et chercheuse Kimerer L. Lamothe, de la transformation souterraine qui avait eu lieu, découlait un changement dans la conscience de mon corps (Lamothe, 2014, p. 62). Je savais que les mouvements, les gestes et les actions performatives que je faisais, me rendaient capable de penser et de sentir sur un certain mode vibratoire et de reconnaître ce que je ne serais pas capable de penser, sentir et savoir sans l'expérience répétée du rituel de *La Danza de La Luna Ollintlahuimeztli*.

Ce changement de conscience n'était pas conceptuel. « Il existait dans (le) corps à un niveau viscéral. Je n'avais pas de nouvelles idées à propos de mon corps, ni même ne ressentais de nouvelles sensations sur lesquelles réfléchir » (Lamothe, 2014, p. 60). La pratique répétée du rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli* avait opéré un changement vibratoire dans mon corps. Cette réalité physique – je dirais même cellulaire – avait donc permis qu'un changement de conscience ait lieu sans passer par l'intellect. C'est sans doute habitée par ce doute vis-à-vis de la pratique du rituel de *La Danza de La Luna* que j'ai commencé à examiner ma pratique performative et ma pratique rituelle selon un angle nouveau. Je prenais quelques pas de distance afin d'interroger les deux au regard de cette prise de conscience.

Est-ce que ces deux pratiques s'étaient éloignées ou au contraire rapprochées pour ne former qu'un seul et même véhicule vibratoire et mémoriel, au sein de mon corps en mouvement ? Est-ce que la nécessité de me déplacer au Mexique était toujours aussi essentielle pour mon travail de recherche et pour mon développement personnel ? Ou est-ce que l'invitation qui m'était faite était de revenir plus proche de mes origines, tout en portant une nouvelle vibration en moi ? Soit une capacité inédite à voir et sentir des environnements qui m'étaient familiers ?

5.1 Retourner à la source : en quête des gestes des lavandières

« Ce n'est pas que les morts ne parlent pas, disait Pasolini. C'est qu'on a oublié comment les écouter » (Pasolini cité par Patti Smith, 2016, para. 8).

J'ai donc décidé de poursuivre la partie création de ma recherche doctorale en portant mon regard vers mes origines alsaciennes. Et c'est très intuitivement que je me suis intéressée aux gestes oubliés des lavandières. J'étais loin d'imaginer au début de mon doctorat que mon travail me mènerait dans cette direction. En effet, à 18 ans j'avais fui l'Alsace à toutes jambes pour partir étudier le plus loin possible de Guebwiller, la petite ville où j'ai grandi dans la vallée du Florival, au pied des Vosges. Je reniais en quelque sorte *d'où je venais*, considérant l'Alsace comme une région fasciste et acculturée. Ces pas « sur le chemin du retour à la maison » (Ingold, 2013, p. 7) ont été riches de découvertes et de surprises.



Figure 5-2 : Les Lavandières, Fontaine de Saint-Geyrac, Périgueux, France, 1904(?).

Trois performances-rituelles intitulées *In The Middle* ont émergé de ce processus de recherche. Elles correspondent chacune à des étapes de découverte et à des contextes spécifiques : en juin 2017, j'ai créé en solo une première performance *in situ* au Lavoir de Gottenhouse (Alsace, France). Puis, j'ai engagé les matériaux de cette première expérience en studio et en duo avec la musicienne et compositrice Louise Campbell. Cette deuxième étape a abouti à une performance de 30 minutes (Montréal, mars 2018). Plus tard, en juin 2018, j'ai été invitée au *Festival de Performance Court Circuit*, à Chambéry (FR). Une résidence artistique a précédé le festival et m'a permis de créer, à nouveau en solo, une dernière version *in situ* de *In The Middle* (voir Annexe A).

5.1.1 Tisser entre les fragments : corps vibres-tu ?



*Nipakusheniten
Tshiam-inniun
Nitashuapaten
Puamuna.*

Mon rêve ressemble
À une paix
Qui se bat
Pour sa tranquillité
(Bacon, 2009, p. 76-77).

Alors que je commence le processus de recherche sur les gestes et pratiques oubliés des lavandières, je m'interroge sur l'état des corps que j'observe dans la société occidentale dans laquelle je vis. Les corps de mes contemporain.e.s m'apparaissent épuisés, traumatisés, stressés et tendus – souvent au bord du *burn out*. Je me demande à quoi nous devons faire de la place pour que puisse vibrer quelque chose de sensible dans nos corps et par translation dans notre *corps-monde* spasmodique, tendu et fragmenté. Notre *corps-monde* n'est plus formé de « lignes de devenir en extension permanente » (Ingold, 2013, p. 348). Il est soumis à un processus sclérosant de classification qui anesthésie une partie de ses forces de vie et de créativité. Cette anesthésie partielle nous empêche également de sentir la douleur de ce qui se perd dans

ce processus de fragmentation.

Sommes-nous en train de voir disparaître notre patrimoine humain, culturel et imaginaire ?

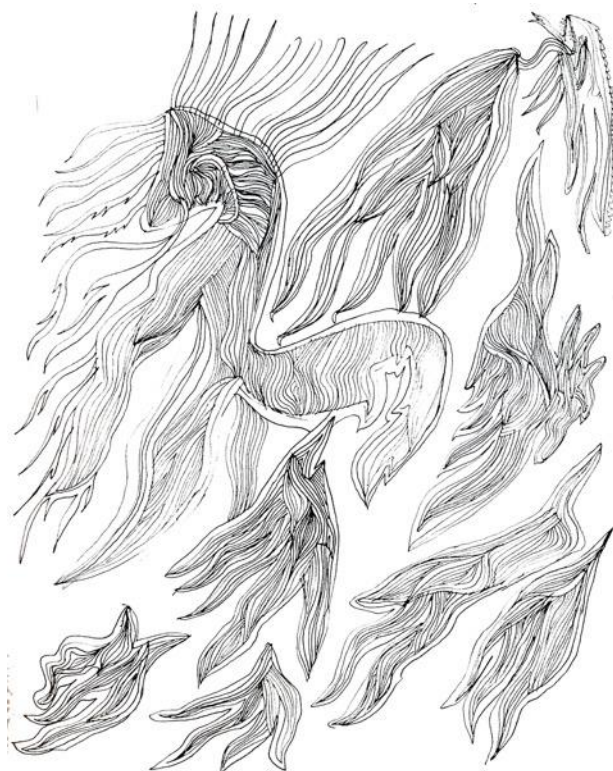


Figure 5-3 : *somaticdrawing_vibration*, dessin de Camille Renarhd, mai 2019

Entre les fragments restants, il y a donc de grands espaces anesthésiés – presque-morts – dont nous sommes la plupart du temps inconscients. Je pense néanmoins que ces parts manquantes nous habitent, nous chargent, voire nous hantent, et qu’il est urgent de les écouter, de les remettre en vibration. La violence et les humiliations perpétuées par les régimes politiques dominants, travaillant activement à la mise en place d’un « capitalisme mondial intégré »¹²¹ se réverbèrent sur les corps et « inhibent dans son élan le processus créatif » (Rolnik,

2012c, p. 105). Suely Rolnik affirme néanmoins que le malaise issu de ces systèmes de domination et d’exploitation des corps et des forces vitales « suscite le besoin de créer,

¹²¹ Capitalisme mondial intégré » (CMI) est le nom que, dès la fin des années soixante-dix, Félix Guattari proposait pour désigner le capitalisme contemporain, comme alternative à celui de « globalisation », selon lui trop générique et cachant le sens fondamentalement économique, et plus précisément capitaliste et néolibéral, du phénomène de la mondialisation en son actualité. Voir Félix Guattari, *Le capitalisme mondial intégré et la révolution moléculaire*, conférence prononcée au CINEL, Paris, 1980.;

ce qui vaut pour toute expérience où la vie se trouve asphyxiée. [...] Cette capacité fait de l'art un puissant réacteur qui en se propageant, peut interférer dans la formule chimique de la situation présente et en dissoudre les éléments toxiques » (Rolnik, 2012c, p. 105).

Dans cette perspective, le travail de création des performances rituelles *In the Middle* m'apparaît « comme un sursaut vital », une manière de polliniser le monde et de s'ancrer dans la vie « à une époque où tout semble se liguier pour [nous] précariser et [nous] affaiblir » (Cholet, 2018, p. 29).

I busy myself with this or that, avoiding the silence, living through the new task at hand. I send text messages, put on some music, listen to the radio or allow my thoughts to flit about, rather than holding still and shutting out the world for a single moment¹²² (Kagge, 2017, p. 11).

Silence goes together with wonder, but it also has a kind of majesty to it, yes, like ocean, or like an endless snowy expanse [...]. And whoever does not stand in wonder at this majesty fears it. And that is most likely why many are afraid of silence and why there is music everywhere, everywhere¹²³ (Jon Fosse, cité par Erling Kagge, 2017, p. 11).

C'est à la suite, entre autres, de cette réflexion que le terme VIBRATION s'est imposé pour aborder la recherche-crédation liée aux gestes oubliés des lavandières. Car ce que nous avons perdu dans nos sociétés occidentales contemporaines, n'est-ce pas la

¹²² Traduction personnelle : Je m'occupe de ceci ou de cela, en évitant le silence, en vivant par procuration au travers de chaque nouvelle tâche à accomplir. J'envoie des messages texte, je mets de la musique, j'écoute la radio ou je laisse mes pensées s'envoler, plutôt que de rester immobile et de m'extraire du vacarme du monde pour un instant.

¹²³ Traduction personnelle : Le silence va de pair avec l'émerveillement, mais il y a aussi avec le silence, une sorte de majesté, oui, comme l'océan, ou comme une étendue de neige sans fin [...]. Et celui qui ne s'étonne pas de cette majesté la craint. Et c'est probablement pour cela que beaucoup ont peur du silence et qu'il y a de la musique partout, partout.

vibration de nos gestes et de nos actions – au-delà de leur productivité ? En ramenant le geste à son plus pur rapport de production, c’est-à-dire à un geste (celui de l’humain ou/et de l’humain déterminé par la machine) qui est rationalisé dans son unique rapport de vitesse/produit/efficacité, nous perdons toute sa dimension *relationnelle*, *communautaire*, *spirituelle* et donc ***vibratoire***. Lorsque nous perdons les gestes et ne savons plus faire par nous-mêmes, nous passons d’un geste continu (*hands-on*) à un geste segmenté (*digital*). Nous nous déchargeons sur autrui ou sur des machines, de l’apprentissage d’habiletés qui exigent toujours du temps, de la patience, de l’imitation, de la répétition, de la coprésence, de l’attention et du soin, mais qui sont également porteuses de savoirs et de saveurs irremplaçables (Citton et Walentowitz, 2012, p. 10).

Avec le projet *In the Middle*, et je reviendrai plus en détail dessus dans le paragraphe suivant, je cherche à réanimer des pratiques traditionnelles féminines presque disparues – soit les gestes du lavage des lavandières –, pour les retravailler, les laisser m’enseigner *quelque chose* du territoire *d’où je viens*, et je dirai même, intuitivement, pour me permettre de *guérir-laver* ma lignée féminine.

Je me demande que faire de notre monde fragmenté qui a perdu sa mémoire, qui a perdu ses gestes. Comment est-il possible de recréer du lien ou du *trajet* entre les fragments ? Mon urgence d’apprendre des gestes en train de disparaître – tels celui du lavage – tient à une nécessité d’interroger cette perte, ces pertes, de tisser de nouveaux liens *là où le chemin manque*¹²⁴ (Burger, 2015, s.p.), afin d’entrer en intimité avec ces gestes, soit de vibrer *avec* eux.

La fragmentation pourrait alors être aussi envisagée de façon positive : elle ouvre des passages qui n’existaient pas avant. Ainsi, il serait possible de se glisser entre les

¹²⁴ Titre trouvé par Marie-Christine Burger pour l’article *Camille Renard, Être là où le chemin manque*, paru en 2015 dans la revue Opossum.

fragments pour tisser de nouvelles mailles, comploter des *résistances inspirées*, et ainsi trouver des espaces pour « réinventer le monde au milieu des ruptures créées par la dislocation » (Ingold, 2007/2011, p. 129) du monde contemporain.

Sur le terrain : faire vibrer les mémoires de mon corps sur le territoire de mes ancêtres

*La rivière est pleine de mouvements
Et l'eau pleine de mémoires
Je suis un drap plié en forme
De corps*

*Une humaine qui découvre
Et déplie
Ses ancêtres
Dans les murmures
De l'été
Les clapotis
De l'eau*

(Extrait de carnet, juin 2017)



Figure 5-4 : *In the Middle*, Saverne, juin 2017, photos : Camille Renarhd.

De passage en France au printemps 2016, je suis frappée par la place gardée par les lavoirs dans les villages que je traverse. Ces lavoirs privés de leur destination gardent une forme d'aura, de sacralité. Sans usage, ayant perdu leurs lavandières, ils sont souvent remplis d'eau, comme en attente d'une nouvelle vie. À moins qu'ils ne remplissent leur fonction dans l'invisible ? Je me demande alors qui étaient vraiment les lavandières. Quels étaient leurs rôles dans la société ? Quels étaient leurs chants, leurs coutumes alors qu'elles se retrouvaient autour du lavoir public ? Je suis persuadée que les lavandières étaient plus que de simples laveuses de linge sale et que leur rôle dépassait celui que nous leur attribuons aujourd'hui. Je vois aussi un lien avec la *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, rituel d'« empuissancement » du féminin lié à l'eau, frappée par le fait que beaucoup des rituels féminins ont disparu¹²⁵, soit qu'ils aient été oubliés, soit qu'ils aient été interdits par des sociétés patriarcales¹²⁶. C'est donc portée par ce double élan – revenir à mes origines et aux rituels de femmes liés à l'eau – que j'ai débuté cette recherche sur les lavandières, leurs rites et leur médecine de l'eau.

5.2 *In the Middle, performance rituelle in situ, variation #1*

« Tout porte à croire que les laveuses font bien autre chose que de laver du linge » (Verdier, 1980, p. 137).

« L'eau, c'était les femmes » (Verdier, 1980, p. 133).

¹²⁵ Suite à mon enquête, il est frappant de noter à quel point le travail et les pratiques des femmes sont moins documentés que celui des hommes dans le monde de la recherche universitaire.

¹²⁶ Comme pour *La Danza de la Luna* qui a disparu avec la civilisation aztèque pour être redécouverte dans les années 1950 : voir dans le GLOSSAIRE du chapitre 3 : *Rituel contemporain et Danza de la Luna*.

Au printemps 2017, je choisis comme terrain d’investigation le village typique de Saverne où habite une partie de ma famille. Je décide d’y passer plusieurs semaines afin de déployer la première partie de cette recherche.



Figure 5-5 : Saverne, son canal et son lavoir. Photos : auteur inconnu

Dans un premier temps, je rassemble des images, des textes d’archives et des légendes liées aux lavandières (comme le mythe des lavandières noires, voir Annexe C). Je mène aussi un travail plus intuitif en interrogeant plusieurs habitantes qui ont lavé le linge au lavoir lorsqu’elles étaient jeunes. Enfin, je planifie un travail de recherche incarnée dans un lavoir, en utilisant la danse et l’improvisation *in situ* (inspirées par le lieu) comme méthodologie de recherche.



Figure 5-6 : image de lavandières à Strasbourg, trouvée sans date ni référence. Doit dater des années 1940. Trouvée sur le site des archives historiques de Strasbourg¹²⁷.

En quête du lavoir où faire ce travail de recherche *in situ*, j'en trouve plusieurs dans le centre des villages autour de Saverne, décorés de géraniums, transformés en attraction touristique ou en lieu de rendez-vous d'adolescents désœuvrés. J'en découvre aussi d'autres, complètement oubliés, dans la forêt de [Phalsbourg](#),¹²⁸ étrangement excentrés loin des habitations et à l'abri des regards. J'établis à partir de là un simple relevé photographique qui me permet de commencer à m'imprégner de la qualité de ces lieux, de leurs odeurs, de leurs sonorités et de leurs clairs-obscur.

¹²⁷ Voir <https://archives.strasbourg.eu/n/geographie/n:143>.

¹²⁸ Voir <http://www.tracegps.com/fr/parcours/circuit3115.htm#>. Extrait : « Rester sur le chemin forestier jusqu'au grand carrefour du Dannerthal et prendre le chemin qui monte par une sapinière vers le Rocher Albert : gros rocher comportant une belle terrasse avec vue sur la forêt environnante et le village de Hultehouse. Taillé dans le grès, à la base du conglomérat, se trouve une grotte spacieuse dénommée Grotte de Danne. »



Figures 5-7 : lavoirs, Forêt de Phalsbourg, juin 2017. Photos : Camille Renarhd.

« Si le passé insiste, c'est par l'exigence vitale et implacable d'activer au présent ses germes d'avenir enfouis » (Walter Benjamin, cité par Rolnik, 2012c, p. 102).

Mes recherches historiques ne vont pas bien loin. Il apparaît très vite que le savoir qui m'intéresse n'est pas dans les livres ou dans les images (même si j'ai trouvé plusieurs belles cartes postales représentant les lavandières, voir Annexe C). La mémoire des gestes des lavandières, si elle est quelque part, est dans le corps des femmes qui ont lavé le linge. Et autant dire que cette génération de femmes est en train de disparaître. Et avec elle, les gestes des lavandières, leurs chants et leurs histoires.

Par chance, j'arrive à échanger avec deux femmes, Albertine Goetz (90 ans) et Nicole Aimé (65 ans) qui se souviennent d'être allées laver le linge avec leurs mères. Leurs souvenirs ont des points communs. Ils évoquent la dureté du travail, le froid, les mains gelées, mais aussi le plaisir de passer la journée entre femmes et le petit verre de

schnaps à la brûlerie du coin comme récompense du travail accompli. Ce que je n'ai pas anticipé, c'est qu'en remontant au début du siècle, je rencontre les souvenirs des deux guerres mondiales et donc, les secrets de village dans une région frontière avec l'Allemagne. Ce peuple alsacien « au cœur français, mais aux mains allemandes », comme le dira si joliment Albertine Goetz, est écartelé par les dilemmes de l'histoire. C'est un peuple traumatisé par la violence d'une frontière politique imposée qui a séparé et divisé beaucoup de familles et d'am.e.s vivant et travaillant entre les deux pays. Avec mes questions de lavoir, je déterre aussi les histoires de ceux et celles qui ont collaboré avec les Allemands et de ceux et celles qui leur ont résisté. Un ensemble de tabous et de traumatismes remontent à la surface, car même si les personnes n'en parlent pas, les souvenirs sont toujours bien actifs dans la mémoire des gens et, par prolongement, dans les lieux porteurs de ces souvenirs. Une autre question rebondit plusieurs fois à mon égard : « *Vun wäje Elsässisch* » (parlez-vous alsacien) ? Question à laquelle je réponds par la négative. Mon père et mes grands-parents paternels le parlaient, mais mes sœurs et moi, non.

Lorsque j'essaye de poser plus de questions sur les histoires liées aux lavoirs, je sens que je touche à un point sensible. Oui, il y a des histoires, *mais...* comme par hasard lorsque je pose la question, mes interlocutrices me répondent de façon allusive et détournent la conversation vers un autre sujet.

Langue perdue

Gestes perdus

Histoires perdues

Secrets

Lorsque j'ai compris que mes recherches historiques étaient entravées par le manque de ressources et de temps, j'ai décidé de mettre mon corps au travail et plus particulièrement d'y développer certaines qualités vibratoires afin de pouvoir avoir accès à d'autres types de données. C'est pourquoi, avant de poursuivre plus loin le déroulement du processus de création de *In the Middle*, je souhaite m'attarder sur le terme « vibrer » afin de déplier deux notions clefs qui soutiennent cette recherche *embodied*. Il s'agit d'**osciller** et de **trembler** ou « *shaker* » (Keeney et Keeney, 2012).

5.2.1 J'oscille : corps vibrant-vibré



« Harmony is the opposite of control : it's an organic whole in which every part answer to every other part. That also describes the reality of univers¹²⁹ » (Philip Shepherd, 2013, s. p.).

« What if now is here, is harmony ? » (Deborah Hay, 2000).

¹²⁹ Traduction personnelle : L'harmonie est l'opposé du contrôle : c'est un ensemble organique dans lequel chaque partie répond à chaque autre partie. Cela décrit aussi la réalité de l'univers.

En physique acoustique, vibrer décrit « le mouvement de se mouvoir autour de sa position d'équilibre. [...] Il s'agit du mouvement de va-et-vient d'un point matériel déplacé de sa position d'équilibre et qui y est ramené par l'effet de forces complexes, analysées au moyen d'une fonction harmonique » (Grand Robert, 2017). Vibrer dans le sens d'osciller est donc une invitation à être déséquilibré, sans perdre pour autant son centre ni son axe. Vibrer serait une qualité de flexibilité et de lâcher-prise d'un corps qui se laisse saisir par des forces autres que les siennes, tout en restant en contact avec sa propre intégrité. Il peut jouer sur la gradation des déséquilibres, en modulant les amplitudes des *oscillations-vibrations*. Le corps vibre alors *avec* le monde, il oscille, se laisse déporter, bousculer, traverser tout en ayant la capacité de repasser par un point



Figure 5-8 : *somaticdrawing_êtretouché*, dessin de Camille Renarhd, mai 2019

d'équilibre – sorte de *degré zéro* – qui lui permet de se stabiliser. Il ne se laisse pas déporter par les forces du monde au point de s'y dissoudre. Il ne résiste pas non plus à ce qui le déporte et l'invite à s'éloigner de son centre, et peut ainsi être *informé* et peut-être même « transformé » (Lamothe, 2014).

Le corps qui oscille est un corps *vibrant-vibré*. Il propose un mouvement, tout en se laissant bouger par les forces du monde. Il touche et se laisse toucher. Il est *ému*, mis en mouvement par des *émotions-ondes*, des vibrations étrangères qui le traversent et le chamboulent. Ces *émotions-ondes* (*émotion* d'après l'ancien français et le moyen français *motion* « mouvement ») ne l'envahissent pas au point de le submerger. Le corps *vibrant-vibré* se met dans un état de sensibilité, mais le tremblement émotionnel ne le détruit pas, car son centre ne se déplace que momentanément. L'émotion dont je

parole n'est pas à confondre avec un sentiment, comme nous le rappelle l'artiste interdisciplinaire Meredith Monk :

Real emotion – we don't have word for it. It is not anger, sadness. It is like subtle shaded of feeling or energy. There is just not a lot of words that addresses that » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 81).

Cette qualité d'émotion pour laquelle nous n'avons pas de nom est fondamentale, car elle nous adresse à l'inconnu, à l'indicible et à l'invisible ; et nous met au travail sur des modes vibratoires inédits. Or il est captivant d'explorer l'inconnu et d'explorer ce qui est innommable. [...] Si nous pouvions nommer ces choses-là, alors il ne serait [plus] vraiment intéressant de travailler dessus¹³⁰ (Monk, 2014). L'invitation à nous lancer à la rencontre de l'inconnu, de l'indicible et de l'invisible nous oblige à nous mettre en mouvement sans protection, sans savoir, « *knowing that we don't know* » (Hay, 2000). Cet état de vulnérabilité nous rapproche du cœur qui bat, vibre et oscille ; et espérons-le du même coup nous rapproche de nous-mêmes et des êtres – humains et non humains - avec lesquels nous entrons en vibration, soit en coprésence.

¹³⁰ Citation originale : « I'm very interested in exploring the unknown and exploring the nameless. You know, if you could name it, then it is not really that interesting to work on » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 81).

5.2.2 Je « shake » : corps tremblant-tremblé



Vibrer signifie aussi « être traversé par des vibrations, des tremblements » soit « trembler » ou « *shaker* » en anglais (Grand Robert, 2017). Cette qualité vibratoire très tangible vécue dans et par la matière physique me ramène quelques années en arrière, lorsque je découvrais

la pratique du *Shaking Medecine*, telle qu'elle était enseignée par un jeune guérisseur canadien, que j'appellerai ici Ali TallBear. Ali TallBear a été initié au *Shaking Medecine* chez les Sans du Kalahari, mieux connus sous l'appellation de *Bushmen* ou *Bochiman*¹³¹ (terme controversé aujourd'hui). TallBear s'était rendu plusieurs fois au Kalahari avec Bradfort Keeney, Docteur et professeur à l'Université de Louisiane (USA). Keeney est un des spécialistes nord-américains du *Shaking Medecine* qu'il a contribué non seulement à faire connaître au travers de plusieurs ouvrages¹³², mais qu'il a également enseigné durant plusieurs années. Je ne pratique plus cette modalité de façon régulière en groupe, mais elle m'aura appris plusieurs choses. D'abord, à utiliser mon énergie vitale afin de laisser mon corps trembler, non pas en forçant ce tremblement, mais en le laissant advenir comme une onde autonome capable de me faire bouger sans effort ni volonté durant plusieurs heures d'affilée. La pratique du

¹³¹ Les San sont un ensemble de peuples autochtones d'Afrique australe. Le terme San tend à remplacer Bochiman, utilisé durant la période de la colonisation. Les Sans seraient présents dans la région depuis 44 000 ans.

¹³² *Way of the Bushman : Spiritual Teachings and Practices of the Kalahari Ju/'hoansi* (2015), *The Bushman Way of Tracking God : The Original Spirituality of the Kalahari People* (2010), *Shaking Medicine: The Healing Power of Ecstatic Movement* (2007).

Shaking Medecine agit comme un « révélateur d'expérience » pourrait dire la danseuse Martha Graham (Graham, citée dans L. Lamothe, 2014 , p. 61). Ce qui se révèle est le processus même par lequel la réalité devient réelle pour des corps humains dans un état de « sensibilité nerveuse accrue » et de « concentration sur l'instant » (p. 61). Le *shaker* est amené à vivre une expérience viscérale de sa participation consciente aux rythmes du monde et du cosmos¹³³.

Cette capacité à me laisser saisir par l'onde du *Shaking Medicine*, aussi appelée *N/om* ou énergie vitale, ne me fut pas innée. Il m'a fallu plusieurs séances pour que j'arrive à me laisser prendre par ces mystérieuses vagues de tremblements qui parcouraient tout mon corps, en y imprimant toutes sortes de sensations et de relâchements. Je ne savais pas comment définir cette modalité corporelle, mais mon corps savait quelque chose que je ne savais pas. Et il aimait ça.

La pratique du *Shaking Medicine* me donnait aussi accès à toutes sortes d'expériences extrasensorielles. Je rentrais dans un état de corps qui me faisait exister dans plusieurs dimensions à la fois : celle du présent dans laquelle je restais toujours profondément ancrée (ce qui est un point clef de cette pratique) et celles d'autres dimensions temporelles ou *texturelles*. Le temps pouvait s'étendre sans limites ou au contraire se contracter – une heure devenait une minute, une minute se transformait en plusieurs heures. Comme si le temps lui-même chevauchait une onde d'oscillation et tremblait, renversant au passage ma conception figée du temps. Lorsque je parle de texture, c'est bien parce que je vivais l'expérience d'un corps dont la matière physique changeait de texture de façon palpable. Je pourrais parler de différentes qualités de densité, de

¹³³ Adapter de la citation originale : « As Graham describes, dancing accomplishes a 'revelation of experience', where what stands revealed is the process by which reality becomes real for human beings as a function of whatever 'heightened nerve sensitivity' and 'concentration on the instant' the dancing exercises. In sum, what a dancer communicates is a visceral experience of her own conscious participation in the rhythms of bodily becoming ».

changements de poids, mais aussi de changements de taille et de saveur. Je vivais l'expérience de la matière mise en vibration. Les minéraux dans mes os semblaient fondre ; les fluides, larmes, sueur, lymphe, sang débordaient de mes tissus devenus poreux ; mon système nerveux s'embrasait. La structure organisationnelle de mon anatomie dans son intégralité était *shakée*. Ou comme le dirait Suely Rolnik (2012c, p. 106) « la texture de mon territoire [physique et imaginaire] se transmutait souterrainement, sa cartographie se modifi[ait], ses frontières se dilat[aient] – un processus s'amorç[ait], réorganisant les structures » de mon corps.

L'action du *N/om* sur mon corps pouvait se traduire sous forme de mouvements, de sons ou encore de chants bruts dans des langues inconnues. Ou bien, j'étais envahie soudain par des images ou des formes de mémoires visuelles que les tremblements du *Shaking Medicine* faisaient naître dans mon imagination. Certaines avaient une qualité qui m'était complètement étrangère. Ces *images-apparitions* ou « *images birthing* » (Hayes, 2014) ne faisaient pas partie du mon registre esthétique, ni de mes souvenirs conscients. Sous l'effet du tremblement, les images passaient, se dissolvaient ou se transformaient. Brad Keeney affirme que le mouvement physique est génératif de bien plus que d'une action corporelle. Il prétend que « *shaker* » permet de déloger des formes venant de nos croyances ; des formes qui résident dans notre corps comme des modèles de mouvement et de pensée. Non seulement le *shaking* nous libère de ces modèles, mais il catalyse aussi un « éveil de la créativité » (Keeney, 2007, p. 224). Keeney insiste sur le fait que le mouvement de *shaking* est « sans forme ». Le *shaking* bouscule les schémas de sensation et de réponses à ces sensations que nous avons créés, et par conséquent auxquels nous sommes identifiés. Les mouvements spontanés produits par le *shaking* servent à former la conscience sensorielle d'une personne. Il lui donne accès à « un flux entrant de possibilités de mouvement » qui émergent en réponse aux différentes sensations, agréables ou désagréables, que le *shaking* lui-même permet de ressentir. En ce sens, une personne qui *shake*, cultive une conscience sensorielle d'elle-même comme « être-en-mouvement » et comme « créatrice de

mouvement ». Soit « comme une source de mouvement unique et comme un site où de tels mouvements font irruption dans le monde; [et] comme elle-même existant sous forme rythmique » (Keeney 2007, p. 220-224).

Enfin, la pratique du *Shaking Medicine* pouvait me mettre dans un état d'euphorie jubilatoire. Cet état vibratoire était tel un rire total du corps qui s'esclaffe, explose et tremble de joie. Rire dans sa version corporelle la plus spontanée était une des formes prises par le tremblé du *Shaking Medicine*. Ce rire irrépressible de toutes mes cellules m'a appris qu'un travail sur soi et par conséquent un travail performatif, en lien avec cette *chose* mystérieuse que Meyer et Keeney appelleraient « *spirit* », ne sont pas juste sérieux ou logiques. Ils demandent de se lancer dans le processus de découverte avec humour et d'accueillir les incongruités et les illogismes.

« You can't get any where unless you move.
Shake your booty to find God's treasure » (Keeney, 2010, p. 35).

« Your life cannot be awakened unless you develop a healthy relationship with your own unique kind of craziness » (Keeney, 2010, p. 94).

Ce que nous apprend l'action corporelle de VIBRER, c'est donc à se mettre à osciller dans un mouvement de va-et-vient entre notre axe et ce qui nous est inconnu. Nous dansons avec ce qui n'a pas encore de définition dans notre conscience. Cette mise en déséquilibre nous offre la possibilité de nous mettre au travail, habités par la curiosité de Meredith Monk pour ce qui est innommable, indicible et insaisissable par le langage. Il faut nous laisser traverser par une « émotion crue » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014) qui vient *shaker* notre manière de bouger, nos habitudes, nos croyances et amener de nouvelles possibilités de *sentir-vibrer*. Nous nous ouvrons à la possibilité de sentir – nos peurs, nos douleurs, nos désirs – et d'exploser la matière du corps et du temps, hors des cadres figés et définis par nos croyances. Nous développons

ainsi une conscience sensorielle augmentée et avons accès potentiellement à un flux de mouvements, d'images et de puissance créative.

Dans le travail de création de *In The Middle*, ces différentes qualités vibratoires, cultivées dans le corps et mises en écho avec les différents contextes d'investigations – soit les différents lavoirs – m'ont permis d'utiliser mon corps comme un outil de collecte et de création de données. Ma capacité d'entrer dans un certain état vibratoire m'a donné accès à des mouvements et à des mémoires invisibles *engrammés* dans les lieux. C'est donc en travaillant physiquement dans différents lavoirs que j'ai continué ma recherche sur le terrain.

5.2.3 À la rencontre du lavoir de Gottenhouse

« Dancing is like going on a field trip. My body is the guide and tools, including the tape recorder¹³⁴ » (Hay, 2000, p. 2).

Samedi 17 juin 2017

*Travail au lavoir d'Otterswiller, dont Albertine m'a parlé.
Le ciel est bas – chaleur lourde.*

J'essaye de regarder avec des yeux « d'étrangère ».

Les murs, les vestiges du passé recouverts par du neuf. Bouts de murs pelés, fontaine en grès rose transformée en jardinière à fleurs au dos d'une maison neuve.

Le lavoir m'apparaît accueillant au premier regard. Puis... restant assise en silence...je le trouve de moins en moins accueillant. De plus en plus chargé.

¹³⁴ Traduction personnelle : Danser, c'est comme faire du travail de terrain. Mon corps est le guide et les outils, y compris le magnétophone.

L'eau coule au pied du lavoir, mais elle est trouble. Des ordures ont été abandonnées sur les bords.

Je tente un exercice de percussion dans l'eau... mais mon oreille bouchée et le froid qui me saisit ne me donnent pas envie de rester.

Je vacille un peu. Petite danse. Corps faible.

Question : cette quête alsacienne ne risque-t-elle pas de soulever la poussière des vieux secrets du temps de la guerre et de l'occupation allemande, plutôt que de me mener sur les pistes de la médecine de l'eau ?

(Extrait de carnet, juin 2017)



Figure 5-9 : *In The Middle*, Lavoir d'Otterswiller, juin 2017. Photo : Camille Renarhd.

Dimanche, 18 juin 2017

Je décide de me rendre au lavoir de Gottenhouse que j'ai découvert lors d'une balade passée. L'endroit me plaît immédiatement. Même s'il est moins authentique en apparence que celui d'Otterswiller. Un sol bétonné est couvert d'une charpente en bois. L'atmosphère y est paisible et l'eau du petit cours d'eau qui serpente à ses pieds, limpide.

Le clapotis de l'eau me donne envie d'écouter et de répondre au chant de l'eau.

La lumière au travers des arbres crée de petites peintures animées sur le ciment.

*La première étape est de balayer le sol.
Aujourd'hui, je fais des lignes de poussières.*

(Extraits de carnet, juin 2017)



Figure 5-10 : *In The Middle*, Lavoir de Gottenhouse, juin 2017. Photo : Roselyne Burger.

Après différentes étapes de repérage, j'ai arrêté mon choix sur le lavoir de Gottenhouse. Il a comme particularité de donner directement sur un ruisseau appelé la Mossel ou le Mosselbach (*bach* : ruisseau en alsacien). « Le lieu survit au passage du temps » écrit

Pierre Monette (2012, p. 25) à propos du rapport au Lieu des Mohawk ou *Kanien'kaha :ka* de l'île de Tiohtiá:ke/Montréal. C'est donc en mettant mon corps au service du lieu, en me laissant habiter par lui, que j'ai commencé à intégrer ses rythmes, ses mémoires et à rencontrer ses usagers – visibles et invisibles. Comme pour *La distancia que nos aproxima*, j'ai établi une routine quotidienne de travail dans le lieu. Balayage, marche avec compte de pas, pratique de *Chaoyi Fanhuan Qigong* (CFQ), improvisations *in situ* avec un drap en lin qui appartenait à une grand-tante de ma mère et qui porte ses initiales brodées, temps de méditation, d'écriture et d'écoute attentive.

Je pense souvent que ce moment d'arrivée dans un lieu est à l'image d'un accordage d'instrument de musique. Le corps qui vient d'ailleurs est désaccordé et il faut ajuster chacune de ses fibres afin qu'il puisse résonner avec le lieu qui l'accueille. Je me sens effectivement comme une invitée dans ce nouvel espace. Il est nécessaire d'apporter un soin particulier pour qu'une rencontre puisse advenir. Cette présence vibratoire à un *ici-ici* ne peut s'installer qu'en prenant le temps de se déposer dans l'instant présent et en entrant dans un espace d'intériorité où une qualité d'écoute calme et détendue peut se déployer.

Every cell in my body has the potential to perceive HOW IS HERE. Now is personal. Now is past, present and future acknowledge together as it unfolds each moment. Here is locating my changing presence in the physical space where I am dancing¹³⁵ (Hay, 2000, p. 13).

Jour après jour, je reviens rendre visite au lavoir. D'une rencontre à l'autre, mon corps apprend à écouter sa musicalité. Le lavoir, les arbres, la rivière, la lumière et mes cellules se parlent et entrent en vibration. Je fais confiance à ce qui se tisse entre eux –

¹³⁵ Traduction personnelle : Chaque cellule de mon corps a le potentiel de percevoir COMMENT EST ICI. Maintenant est personnel. Maintenant est le passé, présent et futur reconnus ensemble alors que chaque instant se déroule. Voici où se trouve ma présence changeante dans l'espace physique où je danse.

loin de mon cerveau bruyant et impatient. Lorsque les pensées se calment, je peux enfin voir et entendre autrement et accéder à de « nouvelles sensibilités pour construire le présent » (Rolnik, 2012c, p. 105).

*Laisser du temps
L'ombre dans le drap
Laisser vivre les silences.*

(Extraits de carnet, juin 2017)

Lorsque je sens que ma vibration sonne juste – que le silence a élargi les bordures de mon écoute cellulaire –, je commence à être bougée par les gestes qui veulent se manifester dans le lavoir. « Beaucoup d'aborigènes disent que les sites renvoient des images et des sons un peu comme des radiations, des vibrations et des ondes. En dormant sur les lieux, on peut ainsi se nourrir de leur mémoire ; en dansant et chantant, on entre en phase avec ce qui s'en dégage » (Glowczewski, 2008, dans Le Breton, 2011). Chaque lieu est un réservoir d'histoires. Alors que je me tisse avec le lieu, je me tisse avec les histoires de ce lieu. Mon corps se met à vibrer *avec*, non seulement pour écouter cellulièrement ces histoires, mais également pour les revigorer, les revivifier, les *shaker*, les nourrir par ma présence.

In traditional culture, a person's identity is closely connected to the land, the territory they live in, and the collective story worlds of their tribe or culture that inform place. For us, the link between ourselves and place is more ambiguous and transient, yet places and their stories still play in our lives¹³⁶ (Tufnell, 2004, p. 226).

¹³⁶ Traduction personnelle : Dans les cultures traditionnelles, l'identité d'une personne est étroitement liée à la terre, au territoire où elle vit, et aux histoires de création du monde de sa tribu ou de sa culture. Ces histoires sont parties prenantes des lieux et les définissent. Pour nous, le lien entre nous-mêmes et un territoire spécifique est plus ambigu et passager, mais les lieux et leurs histoires résonnent néanmoins dans nos vies.

Qu'est-ce que cet endroit me demande ?

Comment ce qui se met à vibrer en vient-il à prendre forme ?

Une forme qui n'est jamais figée, mais toujours en devenir – et qui contient en elle les différentes densités¹³⁷ des mémoires qu'elle met en relation ?

Être inspirée, est-ce être au contact de quelque chose qui existe déjà en mémoire dans le corps et qui peut être activé, révélé par l'environnement qui l'accueille ?

D'où vient le geste ? Comment le découvrir dans le corps ? Et dans l'environnement ? Et dans toute chose finalement, qui devient « lieu de connaissance et d'humanité, porteur d'information et de mémoire ? (Sarah Dell'Ava, 2019, Embodied Talk) ?

Cet *embodiment* du lieu m'aide à mieux me comprendre (Meyer, 2008)¹³⁸. Pas seulement d'un point de vue historique ou individuel, mais à un niveau très profond et corporel. Ce genre d'expérience s'inscrit dans « la mémoire immatérielle du corps : la mémoire physique et affective des sensations, distincte (quoique indissociable) de la mémoire de la perception des formes et des faits, avec leur lot de représentations [et] les récits qui les entrelacent » (Rolnik, 2012c, p. 105).

¹³⁷ Terme employé par Sylvie Tourangeau, lors du stage « Comment va ton sens du performatif ? », donné au Studio 303 à Montréal, en avril 2019.

¹³⁸ Inspiré de la citation : « Knowing with the land should help you find out more about your own self... » (Meyer, 2008, p. 219)



Figure 5-11 : *In The Middle*, Lavoir de Gottenhouse, juin 2017. Photos : Roselyne Burger.

20 juin 2017, lavoir de Gottenhouse

Liste-composition :

1. percussion dans l'eau – sentir et écouter le rythme de la rivière. Chercher le geste que je ne connais pas. Cela signifie ne pas jouer le lavage – mais ne pas non plus créer des images oniriques. Être entre les deux – sur une fine ligne.
 2. danse ?
 3. déplier le drap
 4. le mettre dans l'eau très délicatement : chercher ce que le drap et l'eau me demandent
 5. battage du drap – s'appuyer sur le son
 6. pli du drap – s'appuyer sur la technicité ----- passage pour le mettre sur la tête
- Question : L'endroit des pauses ? Écouter le son pour savoir ce qui vient après.*

(Extrait de carnet, juin 2017)



Figure 5-12 : *In The Middle*, Lavoir de Gottenhouse, juin 2017. Photo : Roselyne Burger.

5.2.4 Pour revenir aux *images-birthing*¹³⁹



Une autre rivière ; d'autres mémoires ; des femmes agenouillées dans la grâce des gestes quotidiens ; son du linge frappé sur le plan incliné du lavoir.

L'air s'engouffre dans la matrice formée par le drap mouillé ; claquements sourds !

Force des bras, du torse, muscles du ventre ; mains bleues presque gonflées par l'effort et les frottements dans l'eau glacée.

Là où les femmes lavent dans l'eau vivante, le monde renaît.

(Extrait de carnet, 22 juin 2017, Saverne)

Au travail dans le lavoir de Gottenhouse, je me demande toujours comment retrouver les gestes oubliés des lavandières ? Pas seulement le geste fonctionnel – qui même si j'ai commencé à l'activer dans mon corps m'échappe encore – mais également tous les autres gestes et pratiques qui entouraient cet acte du lavage. Ces gestes, il me faut autant les inventer que les retrouver ou en recevoir l'inspiration (Ingold, 2013, p. 10).

¹³⁹ Voir 5.2.2 Je « shake » : corps tremblant-tremblé

Mon corps-matrice se glisse dans les passages existant entre les fragments récoltés et imagine des liens là où il y a de l'oubli et de l'absence.

« To imagine is not simply to see what does not exist or what one wants to exist. It's also a profound act of creativity to see what is¹⁴⁰ » (Griffin, 2004, 5 para.).

Dans ce processus, il ne s'agit nullement de revenir en arrière à une prétendue essence perdue qui existerait dans des « formes d'existences antérieures », mais de « réactualiser des forces pour réinventer le présent » (Rolnik, 2012c, p. 110). Alors que le corps travaille à cette réinvention, il se met à trembler ou à *shaker*, et des images-naissent. Chaque « *image-birthing* » (Hayes, 2014) marque non un aboutissement, mais un seuil qui élargit les contours du corps et modifie sa texture vibratoire. Chaque *image-birthing* est un germe potentiel. En passant d'une dimension temporelle à une dimension imaginaire, le corps entre dans un flot de défis et de transformations. Une forme imaginaire indique quelque chose d'autre qu'une image produite par une faculté imaginative mécanique contenue dans le cerveau humain; elle suggère *a spiritual image-presence* émergeant du cœur du vivant (Hayes, 2014, p. 70). L'expérience d'*embodiment* d'un lieu est une façon d'accorder (dans le sens d'accorder un instrument comme je le disais précédemment) le corps et ses sensations intérieures, avec toutes les formes organiques qui l'entourent. C'est de cette harmonisation (*attunement*) que va émerger un flux d'images provenant « du champ sensoriel » (Hayes, 2014)¹⁴¹, ce que Rolnik nomme champ des forces du vivant (2016).

¹⁴⁰ Traduction personnelle : Imaginer n'est pas simplement voir ce qui n'existe pas ou ce que l'on voudrait voir exister. C'est aussi un acte profond de créativité de voir ce qui est.

¹⁴¹ Adapté de la citation originale « An imaginal form indicates something other than an image produced by a self contained mechanical imaginative faculty in a human brain; it suggests essence arising from the heart of the living form. I experience embodiment as a way of attuning my body to inner sensations inside myself and all organic forms around me – it is this attunement that initiates the flow of images from the sensory field. » (Hayes, 2014, p. 70).

By making a space for sensing, feeling and image-birthing, I discover my organic responses to life, which bring me nearer to spirit. In letting go of my fear of exposure, I refresh my relationship with spirit as organic creativity, allowing it to interweave with my life patterns, making it more dynamic and fluid” (...) To develop our potential for sensing, feeling and image-birthing, we need to open up to the “sense streams” (Williamson, 2009) in animate life, both visible and invisible (Abram, 1996) and the “image streams” (Crites, 1997) which commonly lie dormant inside and in between the forms of the worlds (Hayes, 2014, p. 73).

Mais, les *images-birthing* sont-elles des données valides ?

Nous serions en droit de nous demander si, dans le cadre de cette recherche-création sur les gestes perdus des lavandières et leurs pratiques rituelles, mes découvertes sont valides hors de leur contexte purement artistique. La science moderne a opéré une coupure nette entre la réalité et l'imagination. Elle « continue à fonder sa légitimité sur son recours aux données, qui sont à maintes reprises vérifiées et revérifiées, dans une interminable recherche de vérité » (Ingold, 2013, p. 336). Les mondes imaginaires que les hommes en différents lieux et en différentes époques ont « inventés ne sont pas considérés comme réels par les scientifiques » (p. 336). Tim Ingold écrit que la conséquence de cette séparation appauvrit la vie et la réduit à sa fonction biochimique. La séparation entre fait et fable est devenue tellement intégrée qu'elle en devient une évidence. L'imagination est acceptée, mais comme une source de divertissement ou par respect pour la diversité culturelle (Ingold, 2013, p. 337-338). Pourtant Ingold nous invite à considérer les « créatures de nos imaginaires » et donc les « *images-birthing* » de Jill Hayes ou les « visions inspirées » de Marion Laval Jeantet telles des interlocutrices vivantes qui nous enseignent quelque chose du monde – j'ajouterais même des mondes *avec* lesquels nous vivons. Lorsque nous avons l'humilité de « prendre à nouveau conseil auprès des voix du monde qui nous entoure,    écouter et à nous instruire de ce qu'elles disent », nous contribuons    réparer « la rupture entre l'être

et la connaissance » (Ingold, 2013, p. 357). Ce à quoi Manulani Aluli Meyer répondrait que lorsque nous nous connectons vraiment avec un endroit et ses habitants, alors nous ne pouvons que faire un travail qui contribue à « guérir » (Meyer, 2016).

The dominant philosophies of Western societies have pitted (dénoyauté) imagination against nature. The effects of this dualism upon nature are devastatingly clear. But the effects on the human imagination are also terrible. Dividing the mind from the body, sensuality, experience creates small and tortured thought from which frenetic, soulless, and destructive societies have been born¹⁴² (Susan Griffin, 2004, 5 para.).

5.2.5 Pour revenir au lavoir : Performance *in situ* à Gottenhouse

À la fin de la première étape de travail dans le lavoir de Gottenhouse, j'ai convié un petit groupe de personnes à une première variation de la performance rituelle *In the Middle*. L'audience était composée de femmes habitant les villages alentour (Marie-Paule Kugler, Nicole Aimé, Jeanne Catherine Meisse, Claire Sonnendrucker, Suzanne Zobler, Carole Sonnendrucker, Christine Barnewitz, Elisabeth Detouy, Céline Widemann), de ma sœur Roselyne Burger (administratrice et productrice) qui a pris des photos, de ma mère, Christine Burger et de l'artiste-peintre Catherine Bailly avec laquelle je dialogue depuis plusieurs années. Nous nous sommes retrouvées par une chaude après-midi du mois de juin au bord de la Mossel. Suite à ma performance, Nicole Aimé m'a confié qu'elle retrouvait dans mon corps les gestes de sa mère qu'elle accompagnait au lavoir. J'ai trouvé cela très surprenant et touchant, car cela confirmait mon intuition que les gestes sont des mémoires invisibles qui restent dans les lieux qui les ont contenus ou mieux avec lesquels ils sont intertissés (*entangled* dirait Tim

¹⁴² Traduction personnelle : Les philosophies dominantes des sociétés occidentales ont opposé l'imagination à la nature. Les effets de ce dualisme sur la nature sont extrêmement clairs. Mais les effets sur l'imagination humaine sont aussi terribles. Séparer l'esprit du corps, de la sensualité, de l'expérience crée une pensée petite et torturée à partir de laquelle sont nées des sociétés frénétiques, sans âme et destructrices.

Ingold). Le corps humain est donc capable de s'en souvenir, pas seulement grâce à des archives, mais grâce à des mémoires intrinsèques, en dormance ou inouïes qui existent dans le corps et dans l'espace. Ces mémoires sont activées ou *shakées* au moment présent, au contact de l'espace et grâce à une pratique performative basée sur une qualité spécifique de présence corporelle et vibratoire.



Figure 5-13 : *In The Middle*, Ouverture du Studio-Lavoir , juin 2017. Photos : Roselyne Burger.

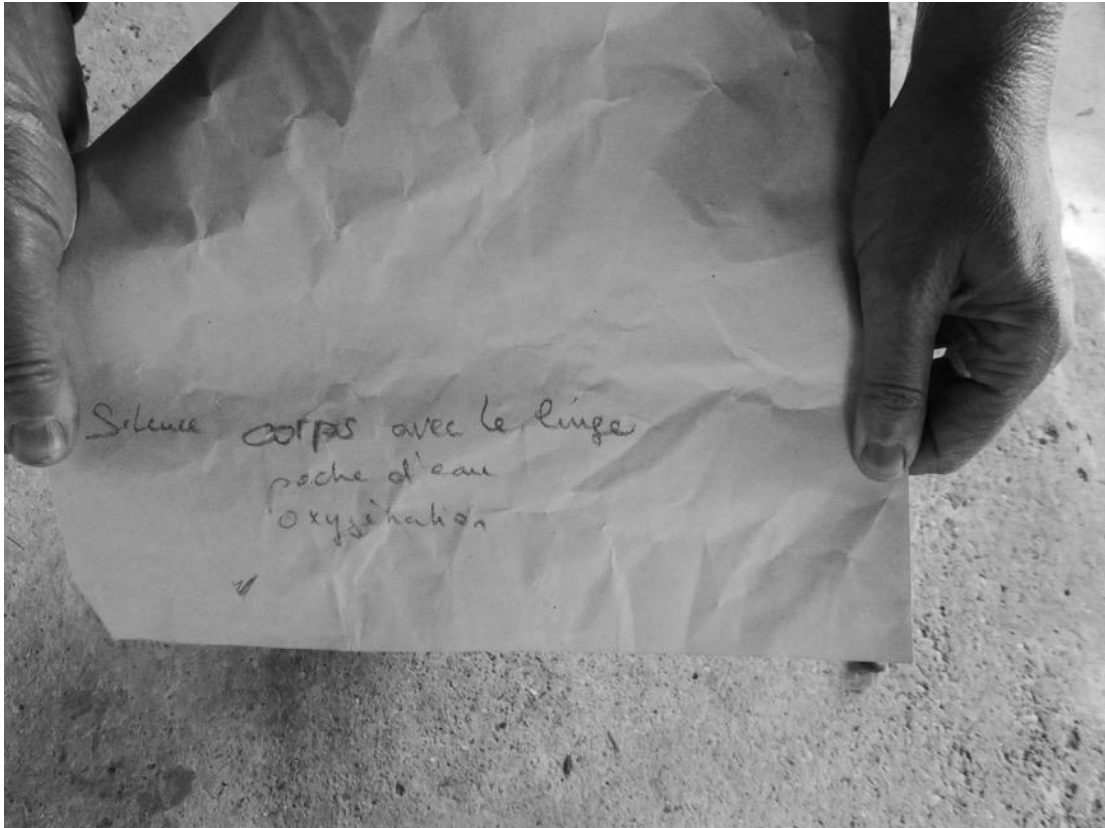


Figure 5-14 : *In The Middle*, Ouverture du Studio-Lavoir, poème de Catherine Bailly. Photo : Camille Renarhd.

5.3 *In the Middle*, variation #2 : translation de l'expérience *in situ* en studio

Suite à cette première étape de travail, j'ai réinvesti la matière découverte au lavoir de Gottenhouse, dans le cadre d'une résidence de création (Communas, Bruxelles, juillet 2017) avec quatre autres artistes (les danseuses Céline Laloire et Rebecca F, l'artiste sonore Jenny Abouav et l'artiste visuel Charley Case), qui a abouti à un [film](#)

expérimental¹⁴³. Puis, j'ai travaillé à Montréal en duo avec la musicienne et compositrice Louise Campbell. Nous avons créé ensemble une forme performative plus structurée. Ces deux expériences m'ont permis d'éprouver comment transférer une matière *in situ*, très contextualisée, dans d'autres contextes. Et de questionner le processus singulier suivant lequel une première expérience *in situ* infusée dans le corps, irrigue un nouveau contexte, soit un nouvel espace-temps. Je pense que ce qui agit souterrainement dans le corps et dans ses plis de chair et de mémoire, est une part essentielle du processus créatif et de son déploiement sous différentes formes. Paradoxalement, il s'agit d'une sorte d'incubation-chrysalide qui agit *si nous n'agissons pas*. Ou plutôt qui agit si nous le laissons agir, sans essayer de contrôler le processus dans son entièreté.

À mon retour d'Alsace, j'ai enfin trouvé une source intéressante sur les lavandières : le livre de l'ethnologue française, Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière* (1980). Verdier, en observant les « actes de faire » des femmes, tels que laver, coudre, cuisiner, dans le petit village de Minot (France), révèle tout un tissage de transmissions implicites. Elle décrit, entre autres, comment le cycle menstruel des femmes agit sur la vie domestique – comme celui de la lune auquel il s'ajuste, ainsi que celui de la nature. Je voyais apparaître des liens avec *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, dont j'avais l'intuition. À Minot, la laveuse, la couturière et la cuisinière sont investies d'une fonction quasi rituelle. Elles président chacune aux passages importants de la vie sociale : naissance, puberté, mariage, mort. La laveuse plus particulièrement est la femme qui aide aux accouchements comme aux décès, « fait les bébés » et « fait les morts » (Verdier, 1980). Verdier évoque également le lien

¹⁴³ Voir : <https://drive.google.com/file/d/0B97sFax0M42zRFFYV255TXA5RkE/view>

entre les lavandières et des pratiques oraculaires liées à l'eau et au lavage, en affirmant que :

[...] tout porte à croire que les laveuses font bien autre chose que de laver du linge. [...] Des souillures du corps, on passe vite à celles de l'âme [...]. Laver ensemble son linge sale, ou laver le linge sale des autres, c'est bien mettre le nez dans les affaires d'autrui, entrer dans le secret de ses misères, de ses pensées, de ses désirs, de son âme... mais en même temps effacer taches et souillures, blanchir » (p. 135-137).

Verdier déplie les gestes des femmes qui lavent. « Gaisser » par exemple signifie lancer la pièce de linge dans l'eau, la laisser s'épandre, flotter, puis la ramener. Or ce geste est celui-là même de la divination dans les fontaines, où l'oracle se lit par l'intermédiaire d'un linge trempé, nous révèle-t-elle. « Cet oracle peut révéler le sort des nouveau-nés ou le sort des malades : s'il flotte, c'est la vie, s'il s'enfonce, c'est la mort » (p. 142). Verdier nous apprend aussi que les lavandières font des offrandes aux fontaines et aux sources où elles vont laver le linge. Comme à la source de la Coquille où les femmes donnent une brioche à la fée de la source pour qu'elle ne mange pas les enfants. L'ensemble de ces informations venait non seulement nourrir mon imaginaire, mais aussi confirmer mes intuitions et les « *images-birthing* » (Hayes, 2014) ou « visions inspirées » (Laval Jeantet) qui étaient apparues au contact du lavoir de Gottenhouse. Je me sentais telle une chasseuse-chassée suivant des pistes, attentive aux odeurs et aux indices qui m'étaient révélés tout au long du parcours. Il n'y avait pas de lignes droites, tout s'enroulait et se déroulait selon une logique qui m'échappait et me captivait tout à la fois.

Créer une pièce de 30 minutes en collaboration avec la musicienne et compositrice Louise Campbell

Lors de la deuxième phase de travail à Montréal (de décembre 2017 à mars 2018), j'ai proposé à la musicienne et compositrice Louise Campbell de se joindre à moi. J'avais déjà collaboré par le passé avec elle sur des projets interdisciplinaires intégrant les modes de création de la musique actuelle et de la performance (comme dans *REEDS* présenté au *Sound Symposium* à Terre-Neuve en 2011, et dans *R* présenté à l'Agora de la danse en 2013). Louise Campbell est une clarinettiste, formée en musique classique, qui s'intéresse au lien entre corps et mouvement. Depuis quelques années, elle a étendu les capacités sonores de sa clarinette grâce à des pédales de guitare et y associe un travail vocal. Elle a aussi fait des recherches sur les chants folkloriques et les chants ouvriers (*working songs*).

Grâce à l'expertise de la documentaliste québécoise à la retraite Mary Moroska, nous avons eu accès à des documents d'archive (partitions, paroles de chansons, enregistrement et vidéos, voir Annexe E). Nous avons extrait de ces archives une série d'éléments : deux chants en français (*C'est le jour de la lessive*, *Nous étions 10 lavandières*) et une magnifique [vidéo](https://www.youtube.com/watch?v=0CmGJ5dwBuk)¹⁴⁴ de l'université d'Édimbourg (*School of Scottish Studies*, 1982). J'ai donc replongé dans le processus de création à partir de la mémoire corporelle du travail effectué *in situ* en Alsace et de ces nouvelles archives. Les archives m'ont permis de sortir de mon expérience sensorielle individuelle pour l'emmener dans le champ de la mémoire collective. Ce passage s'est fait de façon intuitive et m'a permis d'aborder le travail performatif sous un angle inhabituel. En effet, il est rare que je travaille à partir d'archives historiques. Je me demande à quel point mon intégration dans le milieu de la recherche universitaire a induit ce cheminement. Dans tous les cas, la question de l'archive, vécue et traitée au travers du

¹⁴⁴ Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=0CmGJ5dwBuk>.

corps performatif me semble passionnante, car une fois de plus il ne s'agit pas de coller aux images, mais bien d'écouter leurs voix et leurs vibrations. Le corps ne se met pas à l'œuvre à partir de l'archive qui serait un point de référence absolu, mais bien avec ce qui existe entre et sous les archives.

Avec Louise Campbell, nous nous sommes retrouvées en studio pour huit séances de trois heures chacune et avons abouti à une première structure chorégraphique et sonore de trente minutes. Je travaillais avec des draps blancs mouillés et avec des bassines remplies d'eau, à partir desquels je procédais à différentes actions. Je cherchais à saisir le geste du lavage, geste quotidien, simple, épuré, rythmé, répétitif et à laisser surgir de cette action brute, des images imprévisibles, afin de saisir de nouvelles couches mémorielles liées aux lavandières. L'écriture de la performance s'inscrivait dans une structure flexible et laissait de la place pour des actions corporelles, vocales et sonores créées dans l'instant.



Figure 5-15 : *In The Middle*, Studio Élan d'Amérique, décembre 2017. Photos : Camille Renarhd.



Figure 5-16 : *In The Middle*, Studio Élan d'Amérique, avril 2018. Photo : Céline Laloire.

*Dans le ruisseau glacé
Je lave tes rubans
Ton rire est un jasmin
Ardent*

*Je viens laver ce linge
D'un enfant nouveau-né
Afin que l'eau reçoive
Des leçons de cristal.*

(Lorca, 1934, p. 163)

La singularité du travail avec Louise Campbell se situait dans la rencontre entre deux mondes. Louise n'avait pas vécu l'expérience sur le terrain, mais elle avait une intuition très vive qui lui permettait de saisir les fragments que je lui livrais pour y tisser ses propres matières sonores, vocales et corporelles.

Louise et moi avons toujours eu une étrange facilité à mêler nos voix qui se marient avec aisance. Notre dialogue performatif s'est donc ancré dans un travail vocal et a généré une sorte de *membrane vibratoire commune*. Harmoniser nos voix était une façon de voyager dans les matières – chants, archives, mémoires individuelles – qui nous réunissaient, et de les mettre en vibration ensemble. L'espace vocal que nous avons créé servait « d'harmonisateur » (Ingold à propos des Indiens Shipibo-Conibo du Pérou, 2013, p. 52) et de lecteur sensoriel. Le dialogue qui s'est installé entre Louise et moi ne se réduisait donc pas à un sujet – les lavandières – où il s'agissait de partager nos points de vue ou nos idées, dans le but d'établir un sol commun. La voix nous servait d'« outil pour découvrir, activer, se souvenir, trouver et mettre en jeu une conscience prélogique primordiale » (Monk, s.d.). C'était donc une façon de pirater notre mental. Aussi, nos voix abordées comme des gestuelles vocales (Ingold, 2013,

p. 349)¹⁴⁵ devenaient-elles autant des personnage, des paysages, des images, des moyen de produire du son que des instruments physiques¹⁴⁶.



Avec le son de la voix, le corps déborde de ses limites physiques et façonne l'espace. Sa masse irradie vers un espace autrement plus vaste que celui du corps visible (Le Breton, 2011).

Louise et moi cherchions à créer des *formes vibrées-vibrantes*, qui émergeraient de la combinaison des différentes actions vocales, musicales et corporelles mises en œuvre dans nos improvisations structurées. Nous explorions comment mettre ces actions en résonance les unes avec les autres. La résonance est le point culminant de l'échange et de la transformation d'énergie. C'est la fréquence optimale d'oscillation de deux corps qui renforcent leur mouvement réciproque (*Embodied talk*, 2017)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Tim Ingold fait un parallèle entre la perte de la lecture à haute voix et le fait que la science moderne traite la nature comme un ensemble d'éléments à organiser, analyser, décortiquer plutôt que comme un environnement dans lequel on est pleinement engagé. Il rappelle que la nature est un monde mouvant rempli de sons et fait une analogie avec la voix humaine : « la parole humaine peut être comprise comme une gestuelle vocale, et [...] la voix manifeste la présence humaine dans le monde, de la même manière que le chant manifeste la présence de l'oiseau et le grondement celui du tonnerre. À ce niveau, la voix, le chant et le tonnerre sont ontologiquement équivalents: tout comme la voix est l'être humain dans son expression sonore, le chant est l'oiseau et le grondement est le tonnerre ».

¹⁴⁶ Passage adapté à partir de la citation : « I had a revelation about the human voice and the voice as an instrument. I wanted to delve more deeply into the voice as a character, as a landscape, as an image, as a way of producing sound, as a physical instrument, and so that was the other part of finding the depth of my identity » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 84).

¹⁴⁷ Propos recueillis sur une carte blanche lors de *Embodied Talk, Corps-Vocal*, octobre 2017, Studio Élan d'Amérique : « Resonance is the climax of energy exchange and transformation. It's the optimal frequency of oscillation for two bodies to reinforce each other's motion ».



Figure 5-17 et Figure 5-18 : *In The Middle*, Studio Élan d'Amérique, mars 2018.
Photos : Céline Laloire.

Mon aspiration était que *In The Middle* devienne *une chambre d'échos* où tous les éléments – humains et non humains – puissent entrer en résonance. Dans cette *chambre d'échos*, chaque élément devait avoir sa propre force vibratoire et son mode d'existence singulier. Nous nous demandions souvent quelle était la place des spectateur.trice.s-invité.e.s : Comment penser leurs présences au sein de cette *chambre d'échos* ou *architecture résonnante* ? Comme dirait la chorégraphe Su Feh Lee (2019, communication)¹⁴⁸, il ne s'agissait pas de préparer une œuvre *pour* des spectateurs, mais bien de réfléchir comment la performance rituelle allait exister et se créer *avec* eux. Nous pressentions la nécessité d'une proximité avec les personnes présentes afin qu'elles puissent sentir l'humidité dégagée par les draps, entendre les subtilités des textures sonores qui se tissaient entre les sons directs (voix, drap percuté, gouttes d'eau), les sons enregistrés et les sons instrumentaux.

Comment tout pouvait à la fois produire du son et être façonné, transformé physiquement par le son ?

Comment trouver cette juste articulation entre les corps en présence et la production d'une expérience sensible ou inouïe ?

Comment prendre en compte autant l'espace plastique visible, que les espaces intérieurs invisibles, les vides, les densités, les énergies vibratoires des objets ou encore les présences familières ou étrangères ?

Je réfléchissais beaucoup à la notion de composition et de rythme. Je me demandais comment concevoir une composition rythmique en travaillant avec l'espace et le temps, afin de trouver la pulsation de l'œuvre « d'une façon fluide et plastique ». J'entendais

¹⁴⁸ Communication « *Looking for the Simplest Dance in a Complex World* » de la chorégraphe et performeuse Su-Feh Lee, donnée lors d'une conférence à l'Université de Calgary, le 5 juillet 2019, dans le cadre de PSI 25 (Performance Studies International).

Meredith Monk questionner : « Est-ce que la structure de la pièce est fluide ? Est-elle percussive ? ¹⁴⁹ » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 55). Je dois avouer que je me confrontais à une tension intérieure récurrente : le manque de temps. Je tentais de me persuader que le fait de travailler dans un temps limité était aussi bénéfique, mais j'avoue également que je me sentais obligée de rentabiliser les heures de présence de Louise et les plages horaires réservées en studio. Cela ne me permettait pas de dépasser une certaine étape de travail, ni de vraiment entrer en intimité avec les matériaux de la pièce. Je me sentais prise dans l'obligation de produire, et je devrais même dire dans l'obligation de plaire. Je me sentais rester à la surface des choses, coincée dans une forme de performativité qui n'avait pas le temps de se densifier et de s'affiner.

À la fin de cette étape de travail en studio, nous avons abouti à une première composition de la performance d'une durée de trente minutes ([extrait](#)) ¹⁵⁰. Nous l'avons partagée avec l'orthophoniste et artiste Jeanne Burger et la danseuse belge Céline Laloire. Elles nous ont chacune fait des retours critiques et lancées sur des pistes de réflexion fécondes, afin de nous aider à poursuivre le travail. Néanmoins, je me demandais si ce format était le bon et si nous n'étions pas en train d'aboutir à une pièce contemporaine interdisciplinaire, et non à une forme de performance rituelle comme j'en avais la vision **et** la nécessité. Nous nous sommes donc quittées en avril 2018 avec cette première ébauche de pièce et l'ensemble de ces questions restées en suspens. Je vais revenir à cette partie de la recherche dans le chapitre VI. Mais avant cela, je vais déplier une troisième variation de *In the Middle*. L'intuition de cette nouvelle

¹⁴⁹ Adapté de la citation originale : « Rhythm is important, not only the rhythm in the music, but the rhythm of a piece is a primary element in my work (...) The structure is one of the concern that I have, Is the structure fluid? Is it percussive ? » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 55).

¹⁵⁰ Voir extrait : <https://drive.google.com/file/d/1C9ZWpMTaTeyT2Tyju6ixKeWaBznQ2N/view>.

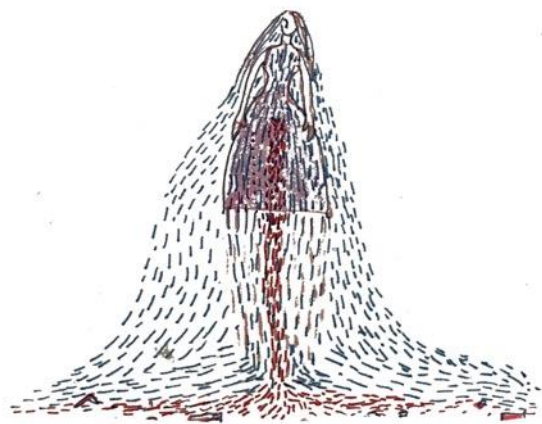
variation est née au Mexique à Morelia, en avril 2018 et s'est manifestée dans sa forme performative au *Festival Court Circuit d'Art Performance*, à Chambéry, en juin 2018.



Figure 5-19 : *In The Middle*, Studio Élan d'Amérique, mars 2018, Montréal. Photo : Camille Renarhd.

5.4 *In the Middle* variation #3 : La femme qui pleut

L'inspiration laisse entière l'énigme de son origine. Parce qu'elle est le mode par lequel nous sentons le mieux que la question de la maîtrise et celle des intentions qui nous font agir sont bien plus compliquées que ce que les régimes habituels de l'agir nous laissent penser (Despret, 2015, p. 109).



C'est une belle fin de journée ensoleillée ; je suis assise dans un café en compagnie de l'artiste colombienne Adriana Salazar Vélez, à l'ombre d'une allée couverte qui borde le *Zocalo* de la ville de Morelia, au Michoacán (Mexique). Je commence une résidence de création à l'UNAM (Université Nationale Autonome du Mexique) associée au Centre d'Art de la Casa Zalce. Une jeune Mexicaine, étudiante en performance, Nefertiti Ortiz, est aussi avec nous. Nous représentons trois femmes de générations et d'origines différentes. Tout autour c'est une cacophonie étourdissante de klaxons, de musique et de cris. J'aime le Mexique de tout mon cœur, mais parfois cette saturation des sens est insupportable, surtout au niveau sonore. C'est lors de cette conversation improbable et passionnée, baignée dans une mer de sons et de sueur, que naît en moi cette question : *Comment pouvons-nous créer des espaces de silence ?*

Et presque au même moment m'apparaît l'image de *La femme qui pleut* qui deviendra le guide de ma résidence. *La femme qui pleut* naît d'une erreur poétique entre *Llorar* (pleurer en espagnol) et *Llover* (pleuvoir en espagnol). Elle représente en quelque sorte la femme-rivière, la femme-laveuse, la femme-larme. Elle est en soi un espace de silence. Son geste de laver et de se laver en même temps, invite à écouter les rigoles de fluides qui s'écoulent de son corps. Cette eau est aussi son sang. Le pratique, le biologique et le mystique se rejoignent dans ses multiples formes. Elle ne parle pas, elle pleut. Ou elle pleure.

Accompagnée de cette *image-birthing*, me vient l'idée un peu folle d'installer une tente blanche au milieu du *Zocalo* et d'y laver les pieds des gens, de leur offrir en quelque sorte un moment de silence à travers une qualité de présence et de toucher. Je rêve de me mettre en vibration avec les corps d'inconnu.e.s par cet acte simple et en même temps terriblement intime : écouter à l'intérieur du corps des gens à travers mes mains. Je suis aussi habitée par cette idée – romantique sans doute – d'inverser pour un temps les rapports de pouvoir. C'est-à-dire de laver les pieds des badauds et des passant.e.s, moi un *corps blanc* privilégié de classe moyenne.

Lors d'un passage par le musée d'Art Contemporain de la ville de Mexico, je découvrirai aussi une archive vidéo¹⁵¹ où des femmes tarahumaras (autochtones du nord du Mexique) se font laver les pieds avant de commencer une danse rituelle de plusieurs jours. D'où vient ce geste ? Est-il hérité du christianisme ou est-il plus ancien ? S'agit-il d'un acte de cérémonie avant de danser sur la terre mère ? À ce jour mes questions restent sans réponse.

¹⁵¹ Ciguri 98, *La Danza du Peyotl*, réalisé par Raymonde Carasco, (1998, 42 minutes).

Je n'ai pas réalisé cette performance à Morelia. Mais *La femme qui pleut* est restée avec moi pour que je matérialise sa vision un peu plus tard, de l'autre côté de l'océan Atlantique, à Chambéry, en France.

5.4.1 *In The Middle* à Chambéry, au *Festival de Performance Court Circuit*

Chambéry est une ville française qui se trouve entre les massifs des Bauges et de la Chartreuse, aux confluent de la Leysse et de l'Albanne puis de l'Hyères. Cette ville, comme je l'apprendrai en parlant avec le vice-président de *La Société des Amis du Vieux Chambéry*, Jacques Viout, était traversée par plusieurs rivières et de nombreux canaux. C'était littéralement une ville d'eau. Ces rivières sont aujourd'hui enterrées sous la ville. Et des canaux fictifs en béton blanchis et décorés de géraniums (et oui encore eux !) occupent certains espaces touristiques de la vieille ville de Chambéry. Lorsque j'arrivai début juin pour commencer une résidence de création dans un ancien lavoir, les canaux étaient vides.

Et c'est sans doute attirée par leur plasticité – sorte de non-espace en attente – leur clarté poudrée d'ocre clair, leur forme longitudinale légèrement courbée, et le silence qui s'en dégageait, que j'ai décidé de performer à l'intérieur de l'un d'entre eux. J'espérais que les agents d'entretien de la ville de Chambéry attendraient pour le remplir d'eau. Je délaissai du même coup le lavoir traditionnel qui m'avait été initialement proposé par l'équipe de BaM, c'est-à-dire l'équipe artistique du *Festival de performance Court Circuit* qui m'accueillait en résidence.

J'ai baptisé cet espace « mon canal » et m'amusais à dire en souriant « Je vais m'installer dans mon canal ». Mon travail a d'ailleurs consisté à me mettre en vibration avec l'espace. Et pour ce faire, j'y passais non seulement plusieurs heures par jour, mais j'entamais aussi un jeûne à l'eau afin d'entrer dans un état corporel altéré. Je pratiquais différents protocoles de mouvements énergétiques qui me permettaient

d'accélérer une entrée dans une forme de transe. Il ne s'agissait pas d'une transe très impressionnante et corporellement visible comme peut l'être le *Shaking Medicine* dont j'ai parlé en début du chapitre V (5.2.2. *Je « shake » : corps tremblant-tremblé*). J'étais dans un état de présence augmentée qui était une mise en préparation de ce qui allait avoir lieu lors de la performance. Mon corps se préparait et je ne faisais que l'accompagner. Cet état de transe – qui est un état performatif – construisait une architecture intérieure de la performance-rituelle en devenir, sans que je puisse savoir à proprement parler quelle en serait la forme finale. Les modifications de conscience ouvrent la conscience à un autre plan de réalité et « nous pouvons seulement dire qu'elles font sentir ce qui s'y trame ou, plus précisément, qu'elles répondent à l'appel de sentir ce qui s'y trame. Elles constituent, à cet égard, une énigme » (Despret, 2015, p. 106-107).

J'entrais aussi en intimité avec des objets qui accompagnaient ce processus : trois grandes bassines en métal et cinq draps blancs qui avaient été achetés pour moi à l'Armée du Salut. Je passais du temps avec ces objets, les déplaçant dans l'espace, découvrant leur langage propre et leurs présences singulières. J'enregistrais en quelque sorte « des indices, des indications, comme le ferait une proposition oraculaire » (Despret, 2015, p. 110). Je n'avais pas besoin de résoudre un problème de composition ni de trouver des idées – je m'efforçais de faire vibrer l'espace en « laissant le centre vide » (Nelson, 2015/2017, p. 111). Je préparais énergétiquement mon corps et les objets afin que nos fréquences soient suffisamment fortes pour accueillir les *Autres*, c'est-à-dire ce public d'invité.e.s qui viendraient clore par leur présence la matrice de la performance. J'étais en quelque sorte en train de créer un *canal résonant*.



Figure 5-20 : *In The Middle #3, Installation in situ, Festival de Performance Court Circuit, Chambéry, juin 2018. Photo : Camille Renarhd.*



Figure 5-21 : *In The Middle #3*, Installation *in situ*, *Festival de Performance Court Circuit*, Chambéry, juin 2018. Photo : Camille Renarhd.

En parallèle, je récoltai différentes eaux de sources, de fontaines et de rivières en me laissant guider par les récits que des habitant.e.s de Chambéry me livraient. J'étais accompagnée dans cette quête par Mélanie Collici et Victoria Lunik de l'équipe de BaM. Elles se prêtèrent avec moi à cette drôle de chasse au trésor, qui nous mena aux quatre coins de Chambéry ; jusqu'à escalader des grilles rouillées pour atteindre une source ferrugineuse soi-disant miraculeuse, mais interdite d'accès au public pour des raisons de sécurité.



Figure 5-22 : *In The Middle* #3, récolte d'eau, Chambéry juin 2018.
Photos : Camille Renarhd.



Figure 5-23 : *In The Middle #3*, récolte d'eau au Lavoir des Charmettes, Chambéry, juin 2018.
Photo : Mélanie Collici.



Figure 5-24 : *In The Middle #3*, recherche, juin 2018. Photo : Camille Renarhd.

Le jour même de la performance, je reçus l'inspiration qui allait être le fil conducteur de mon action rituelle. Les trois grandes bassines étaient remplies d'eau. Les draps humides disposés aléatoirement dans le canal. Après avoir senti que toutes les personnes du public étaient bien arrivées (elles me surplombaient depuis les côtés du canal et je ne pouvais donc pas les voir à moins de lever la tête vers le haut), j'escaladai un petit muret et une rambarde de sécurité pour les rejoindre. Je cherchais parmi les personnes présentes, quelqu'un qui pouvait avoir l'âge de ma mère. Je

repérai dans la foule une femme qui ressemblait à ma grand-mère. Je lui murmurai à l'oreille : « Veux-tu que je te lave les pieds dans l'eau d'où je viens ? ».

Dans la première bassine, j'avais mélangé de l'eau du robinet avec des fleurs d'Hibiscus que j'avais rapportées de Morelia. L'hibiscus donnait à l'eau une couleur rouge écarlate et une odeur forte de fleur acidulée.

« Oui » me répondit la femme qui descendit avec moi dans le canal.

Je répétai l'opération deux fois.

À la deuxième personne, qui était ma sœur, je demandai : « Veux-tu que je te lave les pieds dans l'eau de mon corps ? »

« Oui »

La bassine dans laquelle je lui lavai les pieds contenait un mélange d'eau et de mon propre sang menstruel.

Je choisis la dernière personne en cherchant quelqu'un qui pourrait être ma fille. Une petite fille aux cheveux ambrés attira mon attention. Je lui demandai : « Veux-tu que je te lave les pieds dans l'eau d'ici ? ».

« Oui »

La dernière eau venait de la rivière aux Nymphes que j'avais récoltée quelques jours auparavant, aux alentours de Chambéry.

Avec chacune de ces personnes, archétype de ma mère, de ma sœur et de ma fille, je me suis mise à genoux et leur ai lavé délicatement les pieds. Puis je les ai essuyés dans un des draps qui étaient déjà humidifiés.

Je prenais ensuite de la distance et entraais en résonance avec ce que mes mains avaient perçu et reçu du corps de l'autre. Mon corps et ma voix s'associaient au drap pour composer un *oracle-vocal-en-mouvement* qui s'incarnait dans l'espace et venait transmettre une forme vibratoire, une onde, à la personne qui venait de se faire laver les pieds. Les éléments en présence s'associaient pour donner à voir une apparition qui prenait possession du canal pendant quelques minutes et qui « fabriquait un possible que la pensée éveillée, engluée dans ses habitudes, ne serait pas parvenue à imaginer » (Nathan, 2013, p.206). Le philosophe Marcos Mateos affirme que :

L'oracle ne dit pas ce qui t'attend dans l'avenir. Il formule ce qui t'atteint, ou ne peut t'atteindre dans un « à vivre ». Il ne s'annonce pas, il demande l'accord d'une attention, au sens d'accorder une disponibilité, un « être aux aguets » à l'événement. Il ne dit pas l'avenir, il en ouvre des possibles qui n'étaient pas perçus (courriel du 18 octobre 2013 de Marcos Mateo à Vinciane Despret, 2015, p. 111).



Figure 5-25 : *In the Middle #3, Performance in situ, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018. Photos : Maria Landgraf.*



Figure 5-26 : *In The Middle #3, Performance in situ, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018.*
Photos : Maria Landgraf.

Mon corps revient

Il est trempé

Les vêtements se collent à ma peau.

Je regarde autour de moi

Je reviens parmi les humaines

On me demande quelles étaient les questions chuchotées à l'oreille des gens.

Je les nomme :

« Veux-tu que je te lave les pieds dans l'eau d'où je viens ? »

« Veux-tu que je te lave les pieds dans l'eau de mon corps ? »

« Veux-tu que je te lave les pieds dans l'eau d'ici ? »

Trois « oui » sans hésiter

Trois femmes

Trois générations

Dans chacune je reconnais quelque chose de familier

Une rousseur

Un courage

Une sensibilité

Une curiosité

Je reviens

Je porte les bassines remplies d'eau par-dessus les barrières du canal

L'eau dessine des méandres colorés sur le béton clair

Le soleil est au zénith

On me demande ce que j'ai vu dans les oracles

Ce que j'ai senti – ce que j'ai vu

Je ne sais plus

J'ai vu et entendu ce que les mots de notre langue ne savent pas articuler

Peut-être avons-nous rêvé ensemble ?

Les modalités habituelles des rêves viennent penser l'impensable, forger les concepts de l'invisible, fabriquer un possible que la pensée éveillée, engluée dans ses habitudes, ne parvient pas à imaginer » (Nathan, 2011, p. 206).

[L'oracle] demande au rêveur de s'attacher aux conditions d'énonciation, de s'astreindre à tout un travail de mise en connexion, de traduction, de mise en rapport. Le rêve demande, à celui qui en est le destinataire, d'apprendre à le formuler comme une question à laquelle il s'agit de répondre activement : « Que me veut-il ? » (Despret, 2015, p. 112).



Figure 5-27 : *In The Middle #3*, Performance *in situ*, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018.
Photo : Jenny Abouav.



Figure 5-28 : *In The Middle #3*, Performance in situ, Festival de Performance Court Circuit, juin 2018.
Photo : Jenny Abouav.

Un échos de Maria Langraf¹⁵², commissaire artistique associée au festival

Vue d'en haut sur un dos,
runde Schalen in einem leeren Wasserraum,
Waschraum¹⁵³,
mains qui travaillent,
mains qui saignent dans l'eau.
Absence de l'eau.
Descente périlleuse,
Murmures secrets,

¹⁵² Maria Landgraf est d'origine Allemande et est aussi artiste performeuse

¹⁵³ Traduction : Des coupelles rondes dans un espace d'eau vide, salle de lavage.

Regards s'échangent,
 Hésitations, mains lavent pieds timides.
 Ce n'est pas mon histoire,
 Je ne suis qu'un élément exclu,
 faisant partie
 d'un rituel lointain qui me fait
 du bien.

Laute, Sprachen, Zauberformeln¹⁵⁴,
 Ma mémoire flanche
 Mes oreilles ne se souviennent pas
 vraiment, mais j'ai envie
 de sons et de cris.
 Les draps se lèvent, flottent, virevoltent,
 sur un corps. Un corps virevolte un drap.
 Humidité avec du poids.
 Frappent, trümmern, schmettern mit grosser Wucht
 auf glatten Steinboden¹⁵⁵.

Encore et encore.
 J'aime ce moment qui chasse le murmure, la douceur, le secret.
 J'aime la puissance qui frappe le béton desséché.
 Ruisselles, rote Adern durchziehen den Boden¹⁵⁶.
 Vaisseaux sanguins, saignements, nous ne sommes que femmes.
 Nous sommes femmes. Trois.

Le chemin de retour. Une procession bienfaisante d'un moment accompli et
 gravé pour toujours.

¹⁵⁴ Traduction : Sons, langues, formules magiques.

¹⁵⁵ Traduction : Scintiller, papillonner avec beaucoup de force sur sol de pierre lisse.

¹⁵⁶ Traduction : Les veines rouges traversent le sol.



Figure 5-29 : *In The Middle #3*, *Festival de Performance Court Circuit*, juin 2018.
Eaux de Performance, Installation post-performance, Galerie Larith.
Photos : Marie Langraff et Camille Renarhd.



Figure 5-30 : canal rempli d'eau, Chambéry. Photo : Virginie Frison.

Quelques jours après mon départ le canal a été rempli d'eau.

5.5 Faire acte de présence : lettre ouverte à un.e futur.e performeur.e

Baignant dans la lumière, submergé par le son et immergé dans la sensation, l'être sentant chevauche la crête du monde en devenir ; toujours présent, il est témoin de ce moment où le monde s'apprête à se découvrir pour ce qu'il est (Ingold, 2007/2011, p. 233).

Suite à cette expérience *embodied*, lorsque les intensités de ces moments performatifs sont doucement redescendues et que j'ai retrouvé la solitude bercée de mélancolie de mon bureau de chercheuse-thésarde, je me suis demandé comment je pouvais synthétiser mon expérience de façon plus tangible, afin qu'elle puisse en inspirer d'autres – et irriguer de futures performances rituelles. Et cela m'a inspiré cette lettre :

Cher, chère performeur.e du futur,

Ce qui compte c'est la qualité vibratoire de ton corps. C'est de là que tout le travail performatif s'initie. Donc, laisse aller ta liste d'idées.

Dans cette recherche d'une qualité vibratoire, tu dois être prêt.e à te laisser traverser, toucher, bouleverser et transformer par des forces *familiales-étrangères*. Tu y rencontreras une vitalité créative qui te dépassera et que tu pourras ensuite réengager et transmettre dans des actions performatives rituelles qui seront porteuses, en quelque sorte, de la force vibratoire ou du moins du potentiel vibratoire rencontré.

Chaque corps – humain et non humain – est unique, et a sa propre qualité vibratoire et son propre potentiel de vibration. J'ajouterais, chaque corps sonne. Ce son – même si tu ne l'entends pas – se propage. Chaque vibration est une énergie subtile qui a une texture, une sonorité, une respiration singulière. Un rituel ou une performance rituelle qui rassemblerait tous *les ingrédients* conceptuels et formels nécessaires, mais aurait perdu *sa qualité vibratoire* se réduirait à un simple simulacre, une coquille vide sans

texture, ni densité. Et c'est bien le défi qui est le tien dans ce travail. Comment affiner la vibration de ton corps afin qu'il *shake* « les forces du présent » (Rolnik, 2012c, p. 106) et que cela lui permette de convoquer « sa puissance d'invention » (Rolnik, p. 106) ? Et par extension, comment l'œuvre qui s'active au travers et par l'action de ton corps peut-elle, tel « un virus, contaminer son environnement et réanimer l'exercice de la pensée là où se trouve un terrain propice » (Rolnik, p. 106) ? Par terrain propice, j'entends dans le corps des personnes spectatrices ou observatrices de la performance rituelle – qui plutôt que d'être de simples consommateur.trice.s extérieur.e.s, sont engagé.e.s avec toi dans une mise en résonance qui a le potentiel de vous transformer ; ou du moins de vous faire osciller hors de votre zone d'équilibre.

Ne travaille pas à partir de narrations, mais explore des formes d'abstractions, des textures, des qualités d'énergie, des qualités d'imaginaire et même des qualités vibratoires de ta pensée qui elles-mêmes ont leurs propres textures agissantes. Amuse-toi à jouer avec des mondes subtils, volatiles, changeants qui s'apparentent plus à la qualité « d'un souffle ou d'un parfum » (Sioui-Durand, à paraître) pour utiliser une image qui te permettrait peut-être de saisir la délicatesse des mondes que je tente de définir.

Comme l'écrit Starhawk :

La physique moderne, ne parle plus des atomes séparés et isolés d'une matière morte, mais de vagues, de flux d'énergie, de probabilités, de phénomènes qui changent quand on les observe ; elle reconnaît ce que les chamans et sorcières ont toujours su : que l'énergie et la matière ne sont pas des forces séparées, mais des formes différentes de la même chose (Starhawk, 2003, p. 30).

Tu te demandes certainement ce qui te permettrait, avant de produire un geste, un son, d'entrer dans cet état de vibration générateur de tous les potentiels que j'ai nommés précédemment. Voici un début de réponse qu'il te faudra continuer d'explorer seule.e

ensuite : la qualité vibratoire de ton corps est d'abord et avant tout une qualité d'écoute et donc une qualité de présence. Cette présence vibratoire convoque ton potentiel performatif.

Écoute. Fais silence !

« L'écoute rend les choses visibles » (Arthur H, 2019)

Le silence n'est jamais complètement silencieux, dit l'artiste-performatrice Soleil Launière (*Embodied Talk*, mai 2019). Le silence bruisse de tous les sons du monde. Lorsque tu entreras en vibration avec le silence, tu commenceras à sentir un mouvement vibratoire te traverser et à entendre « l'intelligence vitale [de ton] corps ». Tu pourras alors « écouter la musique intérieure et subtile [de ton corps], et la fluctuation délicate de sa réponse à tout ce qui est autour » de lui (Tufnell, 2004). L'écoute dont je te parle n'est pas juste une écoute avec les oreilles, mais bien une écoute avec tout ton corps – une écoute viscérale. Écoute avec tes pieds, avec ta peau, avec tes organes internes et comme le répète Deborah Hay avec tes 53 millions de cellules qui perçoivent et sont perçues « *perceived perceiving* », toutes en même temps, « *all of them, at one* » (Hay, 2000).

Tu es là pour danser chaque moment et en même temps pour observer le flot de tes pensées, la résonance de tes actes sur le monde, sur la plus infime poussière. Tu es toi-même un rouage minuscule d'une immense machine. Tu peux aussi t'en extraire, laissant là un espace vacant, une brèche. Est-ce que cela fera déraiper la machine ou au contraire lui donnera l'opportunité de se réorganiser en une géométrie nouvelle et imprévue ?

The key to multi-level existence is deep listening. Deep listening includes all sounds as language and its syntax, the nature of its sound, atmosphere, and environmental context. This is essential to process of unlocking layer after layer of

imagination, meaning, and memory, down to the cellular level of human experience. Listening is the key to performance. Responses – whatever the discipline – are connected in resonance with being and inform the artist, art, and audience in an effortless harmony (Pauline Olivers, compositeur dans Hay, 2000, p. 82)¹⁵⁷.

Écouter en profondeur t'offrira la possibilité de percevoir et de voyager au travers d'une infinité de couches ou de seuils de réalités physiques, sensorielles, *texturelles* et mémorielles. En apprenant à prêter attention de façon de plus en plus profonde et subtile, tu découvriras comment percevoir au-delà de la surface du corps et des choses. « Cette expérience [sera] une attention aux éléments [de ton] expérience dans un *environnement précis* et non une *construction de [ton] esprit* à partir d'une observation » (Ingold, 2013, p. 274). Par la suite, il ne s'agira pas de traduire tes expériences dans tes propres normes, mais bien de continuer à faire vibrer quelque chose de tous ces mondes ou « modes d'existence » différents (Souriau, Latour, et Stengers, 2009). Tente de dégager un passage pour que des forces performatives se mettent en vibration. Plutôt que de te montrer, de te mettre au centre, deviens un canal pour que des forces créatives, passant à travers et l'intérieur de toi, puissent devenir visibles, audibles, perceptibles. Tu le sais « très bien, tout au fond, que l'intérieur est le lieu non du mien, non du moi, mais d'un passage, d'une brèche par où [te] saisit un souffle étranger. A l'intérieur de [toi], au plus profond de [toi], est une voie grande ouverte : [tu es] pour ainsi dire troué, à jour, à ciel ouvert » (Novarina, 2010).

¹⁵⁷ Traduction personnelle : La clé de l'existence à plusieurs niveaux est l'écoute profonde. L'écoute en profondeur comprend tous les sons des formes de langage, ayant leur syntaxe, leur nature sonore, une atmosphère et un contexte environnemental. Ceci est essentiel au processus de déverrouillage couche après couche de l'imagination, des significations, et des mémoires, jusqu'au niveau cellulaire de l'expérience humaine. L'écoute est la clé de la performance. Les réponses – quelle que soit la discipline – sont en résonance avec l'être et informent l'artiste, l'art et le public dans une harmonie sans effort.

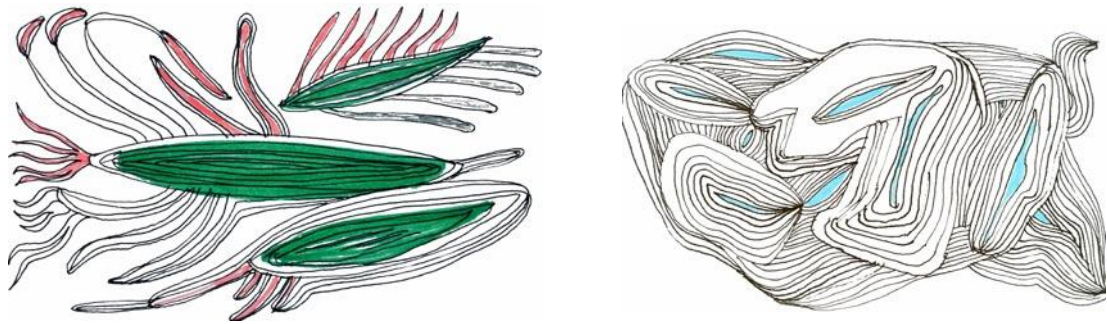


Figure 5-31 : *somaticdrawing_le_cristal_du_son_dans_tes_os*, septembre 2019

Bref ! Continue de suivre les pistes qui s'ouvrent ici – trouve tes propres forces – développe ton sens du performatif. Fais-toi confiance.

Le cristal du son dans tes os est une chorégraphie-musicale sans fin.

Beau voyage performatif,

Camille

CHAPITRE VI

WHAT IF RITUAL PERFORMANCE IS TRANSITION ?

Peut-être est-ce le mot *radical* qui a besoin d'être repensé. Mais vers quoi nous tourner à la place, ou en parallèle ? L'ouverture ? Est-ce que c'est suffisant, assez fort ? *Tu es le seul à savoir quand tu utilises quelque chose pour te protéger et garder ton ego intact, et quand tu t'ouvres et que tu laisses les barrières tomber, que tu laisses le monde venir comme il est – en travaillant avec lui plutôt qu'en luttant contre lui. Tu es le seul à le savoir.* Et en fin de compte, même toi, tu ne le sais pas toujours (Pema Chödrön citée par Nelson, 2015/2017, p. 42).



Figure 6-1 : *somaticdrawing_transition*, dessin de Camille Renarhd, août 2019.

Je voudrais commencer ce dernier chapitre avec un dessin. Dessiner a été une façon de poser ma pensée sur des surfaces sans passer par le langage. Les dessins deviennent des formes de protopensées qui précèdent, mais aussi prolongent les mots. Alors que les lignes ont accompagné les deux premiers chapitres, ce sont maintenant des surfaces qui s'inscrivent dans l'espace du dessin. Des superpositions de couleurs qui cherchent à rendre palpables des textures, des températures et des états corporels en dialogue et en formation les un.e.s avec les autres ; ou les un.e.s contre les autres. Ce *contre* n'est pas une résistance, mais une forme de tendresse, un glissement, un point d'appui dans l'instant présent. Appuyées les unes contre les autres, les unes dans les autres, les unes avec les autres, les formes s'étendent et se concentrent telles des nuages. Chaque forme est en mouvement ; elle est une chose et en devient une autre. Chaque forme est instable, volatile et perméable.

C'est en m'appuyant sur les intuitions qui émergent de ce dessin que je souhaite ouvrir ces dernières pages et ainsi, à l'image des nuages, laisser « l'incertitude s'étendre » (Nelson, 2015/2017, p. 95). Plutôt que de résoudre l'énigme posée au début de cette recherche, j'ai envie de continuer à ouvrir la question, et de m'appuyer contre elle avec tendresse.

Ouvrir, c'est permettre à quelque chose d'apparaître. Ouvrir, c'est aussi écouter les voix qui dialoguent avec nous, pour nous saisir d'indices auxquels nous n'avons pas pensé.

Ce dernier chapitre s'écrit comme une synthèse ouverte qui permet de tirer une série de fils pour les prochains tisseurs : *What if ritual performance is transition ?*

6.1 « *Todo es una transición* »

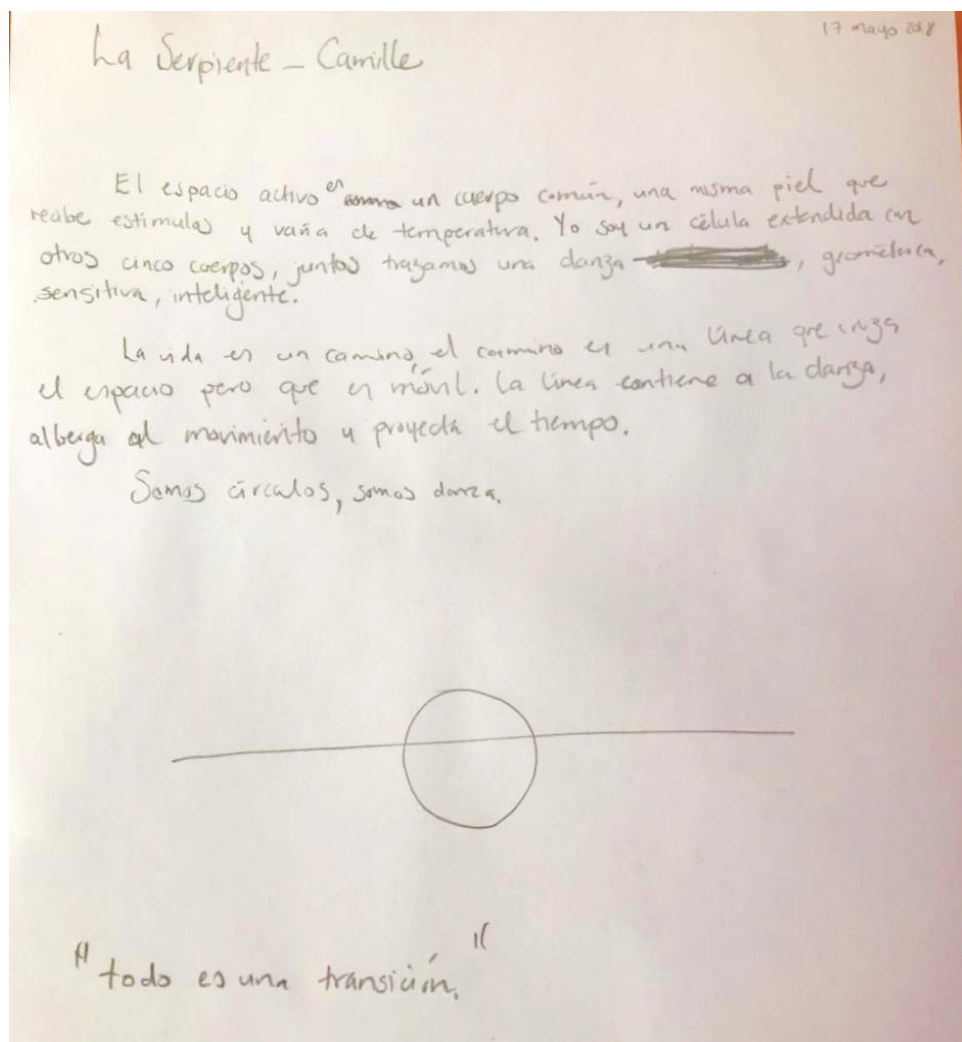


Figure 6-2 : page écrite par Abdiel Villaseñor, Compagnie de danse contemporaine *La Serpiente*, Morelia, Mexique, mai 2018.

Todo es una transición : cette phrase m'a été offerte par le danseur et chorégraphe mexicain et p'urhépecha (autochtone du Michoacán) Abdiel Villaseñor. En mai 2018, j'ai été invitée en résidence dans sa compagnie de danse, *La Serpiente*, à Morelia, au Mexique. Je menais tous les matins un laboratoire de mouvement avec les danseur.se.s de la compagnie : Franck Esqueda, Laura Martinez Ayala, Liliana Rosales Merlos,

Marjolaine Paravano. Je leur avais proposé de pratiquer la structure du *Keep Performing* que j'utilise pour produire des matériaux performatifs ou de la pensée issue de la pratique (voir : 3.2.2 *Dialoguer comme méthode d'investigation : Embodied talk et Keep*). C'est à l'issue d'une de ces pratiques collectives, qui se terminent toujours par une période d'écriture individuelle, qu'Abdiel nous a partagé cette phrase.

TODO ES UNA TRANSICIÓN – TOUT EST UNE TRANSITION

Elle est devenue pour moi un point d'ancrage de la recherche *in progress*. Cette affirmation me permettait d'aborder le concept de liminalité, tellement cher aux études sur le rituel, en m'éloignant des schémas proposés par Van Gennep (1909), Victor Turner (1969/1990, 1991), Richard Schechner (1993) et Maria Douglas (2005). Je pouvais grâce à la piste ouverte par Abdiel Villaseñor tracer un angle oblique et tenter de dissoudre les rapports hiérarchiques, chronologiques ou dualistes induits encore par le concept de liminalité. Cette phrase-mantra me permettait aussi d'aborder la question de la composition d'une performance rituelle sans entrer dans l'opposition réductrice entre structure chorégraphique et improvisation dans l'instant.

Afin d'aborder le concept de « liminalité » lié à la question « *What if ritual performance is transition ?* », je ferai d'abord une courte excursion dans l'histoire du concept avant de revenir à la pratique de *La Danza de la luna Ollintlahuimeztli*, puis au processus de création de *In the Middle*.

Quelles sont les nouvelles pistes qui émergent ? Comment travailler avec *Todo es una transición* dans le cadre d'une performance rituelle ? Quels regards cela nous permet-il de poser sur les gestes de la danseuse-performatrice ?

Je développerai ensuite la réflexion sur la composition de la performance rituelle de telle sorte que cela constituera la majeure partie de ce chapitre. Je me demanderai comment composer/inventer/performer une structure performative rituelle en m'appuyant sur une épistémologie de la transition.

6.2 Liminarité et transition : héritage et ouverture

Between and between...the period of margin...an interstructural situation.

Moments or periods of transition during which the normal limits to thought, self-understanding and behavior are relaxed, opening the way to novelty and imagination, construction and destruction.

Any 'between and between' situation or object, any in-between place or moment, a state of suspense, a moment of freedom between two structured world-views or institutional arrangements. It relates to change in a single personality as well as social change and transition in large-scale settings... [it] opens the door to a world of contingency where events and meanings – indeed 'reality itself' – can be moulded and carried in different direction¹⁵⁸ (Gray, 2016, s.p.).

¹⁵⁸ Traduction personnelle : Entre... la période de marge... une situation interstructurelle.

Moments ou périodes de transition au cours desquels les limites normales de la pensée, de la compréhension de soi et du comportement sont relâchées, ouvrant la voie à la nouveauté et à l'imagination, à la construction et à la destruction.

Toute situation ou tout objet « entre deux », tout état de suspension, tout moment de liberté entre deux visions du monde structurées ou deux mises-en-place institutionnelles. Elle concerne le changement d'une personnalité unique ainsi que le changement social et la transition à grande échelle... La liminalité ouvre la porte à un monde de contingence où les événements et les significations – en fait la « réalité elle-même » – peuvent être façonnés et véhiculés dans des directions différentes.

Liminal est un adjectif emprunté à l'anglais moderne, qui a été utilisé pour la première fois par le psychologue James Sully en 1884 (Gray, 2016, s.p.). Il désigne un état, une étape ou une période de transition. Il dérive du latin classique *limen*, qui signifie seuil. On retrouve la même racine dans préliminaire – « événement qui précède quelque chose d'important » – ou subliminale – « au-dessous du seuil de conscience » – ou encore dans linteau qui signifie littéralement « seuil » (Grand Robert, 2017). Le concept de liminarité ou liminalité, qui désigne un état ou une étape de transition, a été introduit en anthropologie par un ethnologue et folkloriste français, Arnold Van Gennep, dans son ouvrage de référence *Les rites de passage* (1909). Le concept a ensuite été développé par l'anthropologue britannique Victor Turner et son épouse Edith Brocklesby David (1969/1990, 1991), plus particulièrement dans l'ouvrage *The ritual process : structure and anti-structure* (1969). Pour Van Gennep, la liminalité renvoie à l'une des phases des rites de passage. « Van Gennep [...] désignait ainsi la période de marge (phase liminaire) des rites de passage, située entre les séquences cérémonielles de la séparation – phase pré-liminaire – et celle de l'agrégation – phase post-liminaire – (Dartiguenave, 2012, p. 81-82). Turner va prolonger la réflexion de Van Gennep en introduisant le concept de « *communitas* existentielle » (1969/1990), à la suite de son travail de terrain chez les Ndembu de Zambie (alors Rhodésie du Nord) où il s'intéressa particulièrement aux rituels. Dans la phase liminale du rituel, la validité des normes quotidiennes est annulée, une caractéristique que Turner qualifie de contre-structure (*antistructure*). La contre-structure d'un rituel énonce que, pour la durée de ce dernier, « les différences sociales entre les participants, les différences de caste ou de statut par exemple, sont reléguées au second plan » (Binder, Schinko, et Le Maître, 2011, p. 85). Les rituels provoquent un sentiment extraordinaire de communauté, quelque chose comme une pure « *communitas* » (Turner, 1969/1990, p. 96 et p. 131-

165) qui doit donc rester étrangère à la vie quotidienne avec ses différents rôles sociaux.

Selon Turner :

[...] c'est justement parce que les rituels annulent pour un certain temps la structure sociale qu'ils contribuent à l'ordre social, c'est-à-dire en transformant la *communitas* éphémère en solidarité communautaire [...]. Après la phase de seuil et le retour dans la société, le statut social d'une personne peut faire l'objet de changements durables, comme c'est le cas dans les initiations et les investitures (Binder, Schinko, et Le Maître, 2011, p. 85).

Turner avait réagi, lors de la naissance des *Performance Studies*, à la sclérose qui menaçait le champ de sa propre discipline – l'anthropologie. C'est à ce moment qu'il initia une nouvelle méthode nommée *Social Drama Analysis*, en évoquant l'idée que les cérémonies traditionnelles pouvaient être rapprochées de nos rites modernes et contemporains. Pour Turner, les *performances studies* sont approchées théoriquement dans le cadre d'une anthropologie (voir son *Anthropologie de la performance*, 1986) « basée sur l'interfécondation des théories du rituel et du théâtre » (Saillant, 2014, s.p.). En cela, il inaugurerait une approche novatrice, passant d'une anthropologie du rite à une anthropologie de la performance (Lussac, 2014). Le metteur en scène étatsunien Richard Schechner et Victor Turner menèrent ensemble des recherches sur les liens entre rite traditionnel et rite contemporain et développèrent un champ théorique en s'appuyant sur l'idée de performativité du rituel (1986). Ils abordèrent tout particulièrement le concept de « liminalité », considérant qu'il désignait, non pas une simple période séquentielle des rites de passage comme le fait l'anthropologue Arnold Van Gennep (1909), mais de façon plus large, un « processus d'évidement ouvrant à la *communitas* existentielle » (Turner, 1969/1990), c'est-à-dire à un vécu du rituel qui dépasse ou transcende ses déterminations sociales. La conception de la performance élaborée ensuite par Schechner naît de la rencontre entre son expérience du théâtre et l'anthropologie de Turner. Schechner utilise le néologisme « Transformance » pour nommer le pouvoir transformateur de l'acte performatif. Cette fusion entre transformation et performance est donnée dans une équation toute simple : « Actuality

1 → transformance → actuality 2 » (2003, p. 127). Contrairement à Turner et à Schechner, l'anthropologue Mary Douglas, dans *Purity and danger : an analysis of concept of pollution and taboo* (2005), décrit l'action rituelle comme un moyen de distinguer l'ordre du chaos et de remettre en question la rigidité des structures sociales en venant les bousculer et les déstabiliser.

Mais est-il important de savoir si les danses rituelles et par extension les performances rituelles favorisent l'ordre ou invitent le chaos ? Qu'elles renforcent ou remettent en question la structure sociale, cela ne représente-t-il pas de fausses dichotomies ?

Aussi, le concept de *liminalité* et donc de *transition* est-il réductible à l'une des phases du rituel ou de la performance rituelle ?

Autant le concept de *liminalité* me paraît incroyablement riche, autant le schématiser dans une équation linéaire où l'espace liminal serait encadré par un avant et un après, me paraît simpliste et dangereux. Car nous en venons non seulement à analyser sous forme d'étapes successives une expérience qui est autrement plus complexe, mais nous en hiérarchisons aussi les étapes : l'après serait mieux que l'avant par exemple. Nous serions transformés pour le mieux, l'ordre social serait rétabli, nous serions guéris, ou nous aurions transformé des structures trop rigides, *etcetera*... Nous en venons donc à séparer ces différents moments en les situant sur une échelle de valeurs au lieu de les laisser travailler les uns avec les autres comme dans les surfaces colorées du dessin qui introduit ce chapitre.

Et si tout était toujours accessible en potentiel ?

Et si tout était toujours vrai à chaque instant ?

Et si plutôt que schéma linéaire nous essayions de penser nuages ou couches atmosphériques ?

Et si tout était une question de degré ?

6.3 Emprunter la texture des nuages

Et si plutôt que de considérer les étapes d'une performance comme autant d'entités délimitées, nous enlevions les contours qui les séparent. Afin que ces étapes nous apparaissent comme des nuages ou comme des couches atmosphériques. Non point complètement dissoutes et sans consistance, mais néanmoins volatiles et changeantes, perméables et fluides. Il n'y aurait plus alors de délimitation fixe – un avant et un après – ou un moment extraordinaire – lors du rituel ou de la performance – et un temps ordinaire – hors du rituel ou de la performance.



Figure 6-3 : péninsule du Yucatan, vue du ciel. Photo Camille Renarhd.

Lorsque je suis dans le cercle de danse au Mexique, que la nuit s'étire, froide et interminable, que mes yeux luttent contre le sommeil et que mon estomac vide gémit, je pense à un bon lit douillet, à une douche chaude et à des tartines de miel. Ces pensées sont-elles triviales ? Le rituel n'est-il pas censé être, comme le moment de la performance, un moment de grâce absolue où tout est magnifié ? Un moment d'extase et de communion où nous avons accès à une compréhension souveraine de ce qui relie les êtres et les éléments en présence ? Le rituel de *La Danza de la Luna*, comme potentiellement la performance rituelle, est un temps donné, structuré autour de points de repère partagés avec les autres participant.e.s, qui me permet de vivre de façon

exacerbée tous les états, toutes les émotions et les sensations possibles du vivant. Ce que le rituel m'offre, c'est la possibilité de comprendre qu'il.elle.s ne sont pas séparé.e.s les un.e.s des autres et qu'il.elle.s n'ont pas une valeur moindre les un.e.s par rapport aux autres. Chaque étape contient en potentiel toutes les autres. Elles ont chacune une raison d'être, de vibrer et de respirer. Elles me respirent, me transpercent, m'enseignent, me portent. Ce n'est que lorsque j'accepte de les vivre pleinement que je peux faire de l'espace à ce qui est en train d'advenir. Et ceci est performatif. Ceci est sacré. Sacré dans le sens où cela me donne un accès direct à l'expérience du vivant et à ma participation consciente à la vie.

Dans le studio : In The Middle sous le regard de la danseuse Céline Laloire

Cette même intuition s'est confirmée en studio en avril 2018, lorsque nous avons montré avec Louise Campbell une première version de notre travail à la danseuse et chorégraphe belge Céline Laloire. Céline Laloire était frappée d'observer que, durant la performance, différentes qualités et langages gestuels se tuaient les uns les autres. Elle arrivait à nommer trois registres : quotidien, rituel et performatif. Les gestes ou actions liés à ces trois registres se superposaient, apparaissaient l'un.e dans l'autre, se déplaçaient en parallèle ou se combinaient. Les différents registres ne s'inscrivaient pas dans des séries fragmentées, où chaque geste aurait eu un espace délimité, mais plutôt en suivant des mouvements de transition. Ce qui était donné à vivre, sentir et voir était moins le registre défini d'un geste que les glissements successifs entre chaque geste et leur degré de perceptibilité pour l'observateur.trice attentif.ve. Ainsi, les registres quotidiens, rituels et performatifs n'existent-ils pas chacun pour lui-même, mais en mouvement les uns avec les autres. Ce qui en quelque sorte nous permet de les revisiter et de les redécouvrir en permanence. Ainsi, la notion de transition, bien connue par ailleurs dans la sphère de l'écologie politique, « permet[-elle] d'aborder des évolutions

qui ne relèvent pas de mutations ou de ruptures [...] : ces mutations et ruptures étant davantage d'ordre formel¹⁵⁹ » (Joanne Clavel, 2019).

Un espace pour la transformation

En partant du postulat que tout est transition – et donc que l'information sentie ou perçue n'est pas une chose, mais « l'écart entre une chose et une autre » (Tufnell, 1993/2014), l'idée que le rituel transforme ou que nous allons nous transformer grâce au rituel peut aussi être interrogée. « Quelque chose change sous l'effet du performatif (ou du rituel), une partie de nous-même ou du monde n'est plus intacte », affirme l'artiste chercheur Jonathan Lamy (2013, p. 28). Mais comment nous détacher de l'équation Schechnerienne « Actuality 1 → transformance → actuality 2 » ? Comment sortir de ce schéma formel pour revenir au vécu ? Oui j'ai le potentiel d'être transformée par l'acte performatif ou le rituel, mais ce quelque chose de moi qui est soi-disant changé n'était-il pas *déjà-là* ? Aussi, ce qui existait avant, est aussi toujours et encore là – à un certain degré – après le passage par le rituel ou par la performance rituelle. Ce qui est ancestral, par exemple, est *déjà-là*, est *toujours là* et est *toujours en train de se transformer*. De plus, la transformation n'est pas un acte de volonté. Je ne décide pas de changer ou de changer quelque chose. « Tout ce que [je] peux faire c'est ménager un espace au sein duquel [une] métamorphose peut se produire » (Eckart Tolle, 2005, p. 93). Ce que la performance rituelle a le potentiel de créer.

¹⁵⁹ Extrait du programme du colloque *Secondes Rencontres Arts, écologies, transitions*, organisé par : Labex Arts-H2H (ArTeC), MUSIDANSE, TEAMeD-AIAC, ESTCA, EDESTA (Université Paris 8), CND (Centre nationale de la danse), les 16, 17 et 18 mai 2019, au CND.

Être plus que deux : coexistence des possibilités et polyphonie des versions

La question n'est pas de savoir ce qui est rituel et ce qui ne l'est pas, ce qui est ordinaire et ce qui est extraordinaire ou ce qui est imprévisible et prévisible. « Tout est toujours vrai ; la question est une question de degré » (Lamothe L., 2014, p. 65). Cela nous permet de traverser l'expérience du rituel ou de la performance rituelle en restant en dialogue avec tout ce qui est, sans créer de rupture ou de fragmentation. Faire coexister les soi-disant opposés sans chercher à les synthétiser (Rolnik, 2012a), mais les laisser être l'un avec l'autre est une forme d'engagement épistémologique. Le « corps est à la fois biologique et sacré, objet et sujet, désenchanté et enchanté, inerte et offrant » (Hagerty citée par Despret, 2015, p. 139). La philosophe belge Vinciane Despret nous invite à remplacer les « ou bien » disjonctifs et polémiques par des « et ». Ce qui permet que chaque version ajoute à la situation plutôt qu'elle n'oblige à soustraire ou substituer. Nous pouvons donc nous permettre de mettre en jeu des « versions multiples et contradictoires » sur un mode performatif qui se doit de toujours rester en mouvement. La contestation qui surgit dans l'articulation des ET est « non polémique », mais « ouverte » (Despret, 2015, p. 139). « Cela transforme les façons de penser et sentir – il y a toujours une ouverture à de nouvelles narrations » (Despret, p.139) même dans la répétition d'une structure connue. L'acte de création qui s'inscrit dans les glissements et les passages de seuil d'une chose à une autre, nous invite à « inventer un entre-deux pour [créer] quelque chose qui n'est ni du domaine du rêve, ni de la réalité usuelle, ni du voir, ni de l'absence de ce qui est perçu » (Despret, 2015, p. 186).

Ainsi, lorsque nous performons le rituel, « nous faisons partie de quelque chose de plus grand que nous-mêmes... et restons nous-mêmes en même temps » et il s'agit de continuellement expérimenter le monde et de reconnaître que « chaque façon de le regarder, est une langue en soi » (Meyer, 2017) ¹⁶⁰.

6.4 Composition et performance rituelle

Pour chacune des performances qui composent cette étude – *la Distancia que nos aproxima* puis les différentes variations de *In The Middle* –, une structure ou une forme de canevas de la performance est apparue au cours du travail de création. Je me suis toujours demandé comment travailler la notion de composition d'une œuvre en ne figeant pas le travail dans une structure où chaque détail serait convenu d'avance ; et sans pour autant être dans un espace où tout est spontané, sans aucun canevas. Lorsque je pense au rituel de la *Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, je réalise qu'il est très précisément écrit, c'est-à-dire qu'il est composé d'un certain nombre de points de repères temporels, esthétiques et spatiaux. Pourtant, j'ai beau connaître ces points de repère, cela ne m'empêche pas pour autant de me sentir complètement novice lorsque je reprends le chemin du cercle sacré. *Tout est connu et tout est inconnu*. Je dois revisiter et ré-expérimenter le rituel à chaque fois, avec un regard neuf et une attitude de débutante. Le défi lancé par le rituel est de retrouver une attitude d'enfant curieux. « Revenir à un esprit de débutant permet à toute chose d'advenir » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 115). Mon désir est donc par pollinisation d'aborder la composition d'une performance rituelle avec la même attitude. « Une chose que nous essayons de faire en tant qu'artistes – et ce n'est pas une idée romantique – est d'en

¹⁶⁰ Propos tenus par Manulani Aluli Meyer lors d'une conférence intitulée *Holistic Theory of Knowledge : Indigenous Common Sense*, organisée à l'Université d'Alberta, le 31 janvier 2017, par *Sustainability Speaker Series* et *The Way We Green Series*.

arriver à une façon de voir que nous n'avons jamais eue auparavant, comme le font les enfants¹⁶¹ » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 116). Nous pouvons alors reconnaître la nouveauté et la magie dans chaque moment qui s'offre à nous. J'ajoute qu'avec la conscience et l'expérience qui nous vient de notre vie – trouver le regard de l'enfant – soit le re-convoquer au sein de notre structure adulte – nous permet de continuer à évoluer, à rester fluide, à garder un sens du jeu et un esprit de curiosité. Cela nous demande de lâcher-prise avec nos désirs individuels et de nous offrir à l'expérience. Cela nous demande aussi d'accepter de dissoudre un statut, une identité, une forme d'esthétique qui *nous représenteraient*.

6.5 Une composition vécue comme un trajet

Je conçois la composition chorégraphique d'une performance rituelle comme un trajet et non comme un ensemble de connexions entre des points, ni comme l'exécution d'une partition de gestes connus et répétés à l'avance. « Le trajet n'est ni dénué de lieu ni attaché aux lieux, mais il participe à leur création » affirme Tim Ingold (Ingold, 2007/2011, p. 134). Il s'agit donc d'inventer des formes d'écriture performative qui reposent sur des structures composées de points de repère précis ou d'indices qui laissent en même temps de l'espace pour ce qui doit advenir dans l'instant présent. Le mouvement d'un point de repère à un autre est une expérience incarnée, soit « un mouvement inhérent à la vie, au développement et au savoir » (Ingold, 2007/2011, p. 135). Cela permet de rétablir un équilibre entre la conception, la composition imaginative et l'exécution technique et ainsi de vivre une expérience qui remet ces trois actions dans un même mouvement de découverte et de complémentarité. Dans ce sens,

¹⁶¹ Traduction personnelle : « One thing we are trying to do as artists – it's not romantic – is to get to a point we've never seen before, the way child do. So we are acknowledging the magic in every moment we have ».

il n'y a pas de séparation entre l'esprit pensant et le corps agissant. Il y a « un couplage immédiat de la perception et de l'action » (Ingold, 2013, p. 181).

Relation oblique à la structure performative

Lorsque j'approche en tant que performeuse une composition, je l'aborde de façon oblique, c'est-à-dire que je cherche à découvrir ce que la structure a à m'apprendre, plutôt que de penser que je suis en terrain conquis (colonisé). C'est un état performatif, poreux et vulnérable, disponible et sur le qui-vive.

Les points de repère qui composent la structure de la performance deviennent des « indices » (Ingold, 2013, p. 32). Je suis mise en contact, lors de la performance, avec ces indices que j'expérimente, sens, touche, entends, soit incarne physiquement. Lorsque je performe, je franchis une série d'étapes qui peuvent être comparées « non aux étapes qui jalonnent un parcours, mais aux panoramas successifs qui se découvrent en cours de route et qui mènent à un but » (Ingold, 2007/2011, p. 127). Chaque nouveau panorama doit être vécu pleinement et nous y trouvons des indices manquants qui apparaissent parce que nous sommes en mouvement. Nous pouvons les réinvestir dans la poursuite de notre trajet qui est autant celui que nous faisons, *actons-performons*, que celui qui nous habite et nous traverse. L'acte performatif devient donc à la fois un acte d'exécution et d'intériorisation. Sur ce trajet que nous déroulons et qui nous déroule, l'acte performatif a le potentiel d'être vécu pleinement. Il nous permet d'établir des relations avec ce qui a été construit dans le passé tout en retraçant un nouveau chemin au travers de la structure de la performance rituelle. Nous accédons à de nouveaux savoirs qui s'intègrent dans le mouvement d'un point de repère à un autre.

Dans cette mécanique mystérieuse entre ce qui est donné/su et ce qui est découvert à chaque instant, le temps et l'espace sont indissociables. « Le temps en devenir est le processus même de production de nouveaux espaces... tandis que d'autres se

dissolvent ou se réarticulent ». À chaque fois que nous nous remettons à exister sur le trajet compositionnel de la performance « il y a une actualisation d'une virtualité » (Rolnik, 2012a), à chaque action exécutée et intériorisée se produit une nouvelle configuration de toute l'expérience. Et nous pouvons alors rester constamment dans l'étonnement de ce qui se déplie dans le vécu du trajet performatif – « Ah c'était ça ! » (Rolnik, 2012a). L'étonnement est un état de vigilance constante et un lâcher-prise avec la mémoire de ce qui a été inventé dans le passé. C'est une sorte d'équilibrisme fragile où la forme découle de l'action. Et où nous devons en même temps nous détacher en permanence de chaque forme produite pour transiter vers une autre et ainsi de suite.

C'est un objectif que de montrer le processus de questionnement dans le mouvement, tout en accomplissant des tâches. Peut-être ce processus suppose-t-il un état premier : Je ne sais ni où, ni qui, ni ce que je suis en ce moment" Cela préside à la tentation de créer une fiction ou de chercher à se souvenir d'état. L'insistance et l'incertitude sont authentiques ; la confusion et le questionnement en font partie intégrante (Stuart, 2010, p. 21)

Le corps en état performatif est l'instrument qui permet de conscientiser et d'expérimenter ce rapport oblique ou transitoire à la performance rituelle. Cela ne signifie pas que le corps de l'individu est mis en avant, mais qu'il a le potentiel de manifester différents centres, spirituel, physique, intellectuel, émotionnel (Monk en entrevue avec Marranca, 2014) et de les transmettre. Approcher le corps comme une texture ou comme un espace plastique lui permet d'être « porteur/générateur de formes, couleurs et gestes liés à une activité concrète et rituelle » (Maria Landgraf, 2019)¹⁶². Le corps en état de recherche fabrique des actions successives « qui dévoilent plein de sons, d'images, et de mouvements dans la répétition » (Maria Landgraf, 2019) qui n'est jamais identique. Le corps est « un champ où viennent interagir des flux mentaux, des

¹⁶² Communication personnelle par courriel daté du 29 juillet 2019 de Maria Landgraf qui est artiste performeuse et commissaire d'exposition. Elle me partage ses réflexions sur le lien entre performance et rituel. Landgraf a été spectatrice de trois performances rituelles que j'ai présentées dans des lieux d'art en France.

émotions, des énergies et des mouvements » (Stuart, 2010, p. 21) trahissant l'écart qui existe entre ce que nous connaissons et ce que nous découvrons. Les frottements et frictions internes créent des liens et des répercussions inattendus, révélant et maquillant, exprimant la façon dont se vit dans l'instant les enjeux soulevés par la structure de la performance.

Relation aux spectateur.trice.s-invité.e.s : partager un même trajet

Ce trajet que nous performons se fait au contact des spectateur.trice.s que j'aime considérer comme des invité.e.s. Comme l'affirme la danseuse et chorégraphe Su Feh Lee, nous ne performons pas pour eux, mais « avec » eux (Lee, 2019)¹⁶³.

The audience's energy is incorporated into our work. But I don't need it. It isn't a needy thing. We are in the center on our axis and we allow the audience to have their axis. We are in the same place at the same time, exchanging energy. Like an infinity sign. But we are not dependant on them loving us¹⁶⁴ (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 120).

Et de plus d'une façon, je pense que c'est cette qualité de relation où chacun garde sa propre agentivité (*agency*), son propre axe, qui soutient une performance rituelle. Par contre, ce rapport avec les spectateur.trice.s n'est jamais acquis. C'est même pourquoi nous devons toujours nous remettre en question dans ce rapport qui évolue et dans lequel nous nous engageons et transitons.

¹⁶³ Communication « *Looking for the Simplest Dance in a Complex World* » de la chorégraphe et performeuse Su-Feh Lee, donnée lors d'une conférence à l'Université de Calgary, le 5 juillet 2019, dans le cadre de PSI 25 (Performance Studies International).

¹⁶⁴ Traduction adaptée et personnelle : L'énergie du public est intégrée à notre travail. Mais ce n'est pas un besoin. Ce n'est pas a needy things. Nous sommes au centre de notre axe et nous permettons aux spectateurs d'avoir leurs propres axes. Nous sommes au même endroit, au même moment, échangeant de l'énergie. Comme un signe infini. Mais nous ne dépendons pas de l'amour des spectateurs. Nous n'avons pas besoin qu'ils nous aiment

We are trying to create an experience in which the audience can be immersed. They can go as deeply into the experience as we do. And we are also very vulnerable. Live performance is one of the only places now where we can have that sense of vulnerability and the generosity of people on stage, it helps you to open your own heart to the rawness of existence as an audience member. Maybe it opens up your emotional palette in a way that you don't usually have to. It allows you to have the raw heart¹⁶⁵ (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 120).

6.6 Temps étiré et espace fluide

Je voudrais maintenant revenir au moment où je me suis retrouvée en studio avec Louise Campbell en avril 2018 et où j'ai pris conscience que j'étais en train de créer une performance de trente minutes, soit de rentrer dans les formats habituels de la performance. Ce format émergeait aussi de la nécessité de rentabiliser des heures de studio et le temps de présence de Louise. Par le passé, j'ai eu souvent la chance de travailler sur des temps de résidence longs où je pouvais développer mon travail hors de ces logiques de production. C'est un luxe certes. Mais aussi un choix artistique et une éthique de travail. Cela m'a permis de créer des œuvres très organiques et hybrides, à la lisière entre l'installation visuelle, la danse et *le body art*. J'ai toujours été intéressée également par des propositions qui poussent les limites du corps, du temps et de la visibilité : *Liberame* (2014) s'est étiré sur plusieurs jours, et je suis restée dormir, sans manger, sur les lieux de la performance jusqu'au moment de l'ouverture du festival ; *Voix#2* (2015) était une expérience immersive de cinq heures où les spectateurs entraînent un par un ; *La Distancia que nos aproxima* est une expérience à

¹⁶⁵ Traduction personnelle : Nous essayons de créer une expérience dans laquelle le public peut être immergé. Ils peuvent aller aussi profondément dans l'expérience que nous le faisons. Et nous sommes aussi très vulnérables. La performance *live* est l'un des seuls endroits où nous pouvons toucher ce sentiment de vulnérabilité et de générosité des personnes qui sont sur scène, Cela t'aide comme membre du public à ouvrir ton propre cœur à une forme crue l'existence. Peut-être que cela ouvre ta palette émotionnelle d'une manière que inhabituelle. Cela te permet de toucher quelque chose de ton cœur sans fard.

la limite de la visibilité où la répétition du saut vient éprouver l'endurance du corps ainsi que celle du spectateur.trice-invité.e.

Ce n'est donc pas un hasard si j'ai décidé de mettre sur pause le processus de création en studio de *In the Middle*. Il me semblait que sous l'effet de la pression doctorale, je me retrouvais prise au piège et en train de produire l'opposé de ce que je défendais dans ma thèse écrite. Cela m'a aussi obligée à interroger mon rapport au temps et le rapport au temps dans des œuvres dont j'étais spectatrice. Le travail de l'artiste multidisciplinaire québécoise et Pekuakamiulnu Soleil Launière et celui de la danseuse d'origine suisse vivant à Tiöhtià :ke/Montréal Sarah Dell'Ava ont à ce titre attiré mon attention. Elles travaillaient toutes deux sur des formats longs : *Ashikueu*, performance de quatre heures présentée dans le cadre du RIAPA¹⁶⁶ (Rassemblement Internations d'Art Performance Autochtone) en septembre 2018 par Soleil Launière¹⁶⁷ et *Or*, un solo de neuf fois quatre heures présenté à l'espace Tangente par Sarah Dell'Ava à l'automne 2018. Ces deux performances ont représenté pour moi une expérience forte comme spectatrice. Elles me firent vivre une réconciliation intérieure, car j'en étais venue à être saturée des propositions artistiques contemporaines qui me paraissaient de moins en moins nourrir mon être et dont je ressortais la plupart du temps légèrement hébétée. Je me sentais nostalgique d'une époque où beaucoup de performances auxquelles j'assistais me mettaient dans un état d'excitation et de ravissement. Étais-je devenue une spectatrice blasée ?

¹⁶⁶ Événement organisé par Guy Sioui Durand, en territoire Huron-Wendat, à Wendake et à Kébec.

¹⁶⁷ La soirée était organisée à *La Chambre Blanche* à Québec. La soirée s'appelait *Our Land* / notre terre. Soleil Launière avait les pieds dans une bassine remplie d'huile à moteur, elle portait une robe blanche cousue à partir de vingt-cinq chemises d'hommes d'affaires de conseil d'administration, son haut et sa coiffe étaient fabriqués en sacs de vidanges noirs en plastiques. Elle restera immobile pendant presque quatre heures pendant que d'autres performances se déroulent autour d'elle. À la fin, un cri libérateur l'entraîne dehors dans la rue, les traces de ses pieds tachant le sol.

Avec les performances de Sarah Dell'Ava et de Soleil Launière, j'ai eu enfin l'impression de renouer avec mon amour pour les arts vivants. Je me sentais vibrer, je me sentais habitée par leurs gestes pendant plusieurs jours après avoir vécu leurs performances. Quelque chose était à l'œuvre dans leur travail qui m'habitait et résonnait avec mes propres désirs d'une rencontre plus authentique avec le corps de l'autre. J'y trouvais ma place en quelque sorte. Et je trouvais qu'il y avait une générosité rare dans les propositions atypiques et « durationnelles » de Launière et Dell'Ava. Bref j'étais inspirée !

Je les ai donc invitées toutes deux à venir parler de leur travail en mai 2019, au département de danse de l'UQAM, lors d'une *Embodied Talk* (voir : 3.2.2 *Dialoguer comme méthode d'investigation : Embodied talk et Keep*) sur le thème du temps étiré et des formats inusités en performance¹⁶⁸. Avant la rencontre publique, je leur ai lancé plusieurs questions pour engager le dialogue sur ce thème et nous avons conversé deux par deux en marchant dans Montréal. Suite à ces conversations, nous avons construit des récits qui ont été partagés à un groupe d'une cinquantaine de personnes rassemblées pour l'occasion.

Quelle est la portée d'un geste lorsqu'il sort des formats habituels et vient étirer le temps ? Comment porter en soi un tel geste et le transmettre ? Comment s'extraire d'une logique d'efficacité et de productivité pour proposer un espace de rencontre ou/et de confrontation ? Que se passe-t-il lorsque le geste artistique est aussi celui du corps qui travaille le silence, la vibration, l'espace et le temps ?

¹⁶⁸ *Embodied Talk, étirer le temps: formats inusités en art performance* : une Collaboration des groupes de recherche du PPrint et du GRIAV, organisé le vendredi 3 mai 2019 de 14 heures à 16 heures, au Pavillon de Danse de l'UQAM.

Comment inventer des dispositifs où le/la spectateur.trice est amené.e à faire des choix, et doit s'engager physiquement et émotionnellement ? Comment l'étirement du temps, l'ennui et le « non spectaculaire » ouvrent-ils de nouveaux modes de réception et de perception des œuvres ? Comment des états de rêverie, de demi-sommeil ou de résistance deviennent-ils des matériaux de créations ? Comment est-ce que cela demande d'inventer de nouvelles façons d'être créateur.trice et d'être spectateur.trice ?

Toutes ces questions qui ont animé les échanges avec Dell'Ava et Launière m'ont permis de m'interroger sur la question de la durée dans *In The Middle* et par conséquent sur mon rapport à l'espace et au temps.

Étirer et compresser le temps

Le temps s'écoule des femmes : elles portent en elles un double étalon à mesurer, celui de la répétition et celui, béant, de l'attente qui se nourrit de présages et de désirs. Comme la lune, les femmes fournissent un rapport à la durée dont elles assurent le dérèglement et les contretemps (Verdier, 1980, p. 73).

Je réalisais que le temps n'était pas une durée tangible, mais une série de couches au travers desquelles naviguer. C'est toujours le cas en performance, mais le fait de sortir des formats habituels – à savoir, dépasser les trente minutes des formats courts de performance, les soixante minutes de la performance de danse ou même les trois heures du cours universitaire, comme nous le fera remarquer Sarah Dell'Ava, nous oblige en tant que performeur.e et en tant que spectateur.trice à nous engager dans le travail sans fard. Les couches d'habitude et de désir de plaire tombent les unes après les autres et nous nous rapprochons petit à petit du *raw heart* dont parle Meredith Monk.

Le temps est une texture en soi. C'est une archéologie de la performance qui nous est révélée dans la durée. C'est aussi un « élément sculptural¹⁶⁹ » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014) que nous pouvons compresser et étirer. « Une minute devient une heure. Une heure devient une seconde ». L'affirmation de Soleil Launière accompagnée d'un grand éclat de rire nous invite à remettre en perspective notre perception du temps. Launière nous lance un défi de taille. Alors qu'elle performe pendant plusieurs heures, la bouche ouverte, béance d'un cri, tendue sur la pointe des pieds, les bras en l'air, elle nous pousse à écouter entre les micro-gestes les dimensions spatio-temporelles fluides qui nous portent vers de nouveaux imaginaires. Nous avons alors le pouvoir de faire émerger ces espaces imaginaires de nos propres béances pour accompagner l'artiste dans sa transe éveillée. Autant avec Sarah Dell'Ava qu'avec Soleil Launière, nous avons le choix : soutenir ou résister, nous ouvrir ou fuir.

Si nous nous ouvrons, nous devenons les dépositaires de nouveaux cycles qui nous mettent en mouvement dans plusieurs dimensions à la fois suivant des logiques de vitesses et de boucles temporelles inusitées. Nous devenons une matière de la performance – nous nous liquéfions. Nous nous endormons aussi parfois, comme ce fut le cas pour plusieurs spectateur.trice.s dans la maison de dessins imaginée pour *Or*. La torpeur est aussi une texture dont les cellules de la performeuse peuvent se saisir, pour la respirer, l'absorber. Puis la redonner sous forme de geste ou de sons ou de chants ou de bave ou de larmes. Nous aurons alors presque l'impression que les gestes et les *matières textuelles* qui se manifestent dans les corps de Soleil Launière et de Sarah Dell'Ava sont celles de nos viscères ou de nos pensées mises à nu. Nous sommes nues. Elles sont nues. *N(o)us sommes*. J'entends en écho la voix de Nadia Vera. Nous sommes. *Somos*. La boucle du temps se boucle et spirale. La performance

¹⁶⁹ Citation originale : « Time as a sculptural element in performance: you can stretch it and compress it » (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 55).

« durationnelle » a le potentiel de devenir un pont entre ce qui est « temporel et éternel » (Hayes, 2014, p. 70), entre ce qui naît et ce qui meurt, entre ce que nous découvrons et *ce(ux)* que nous perdons. Spectateur.trice.s-passager.ère.s dans l'espace temporel de la performance, nous avons le potentiel de naître – ou peut-être même de devenir transparent.e.s et de disparaître.

Je t'ai trouvé et je suis en train de te perdre.

Je te perds et je te trouve.

Je suis le mystère du rythme

La magie des débuts

Et les larmes de la fin

Je suis ce qui commence

Et ce qui s'éteint

Je suis ce qui se construit

Et ce qui s'effondre

J'arrive

Et je pars

Je te retrouve

Et je te quitte

Je m'envole et je m'enfonce

Je suis le jour et je suis la nuit.

Nous sommes les forces de la vie entremêlées dans une même étreinte

Veux-tu de nous ? Veux-tu de nous ?

Viens-tu danser ? Viens-tu danser et dire oui à ce qui commence ?

Et dire oui à ce qui finit ?

(Extrait de carnet, septembre 2019)

6.7 En perpétuelle transition

J'ai parlé de la composition de la performance rituelle et de l'engagement de la performeuse au sein de structures composées de points de repère qui sont autant d'indices à expérimenter sur un trajet qui se réincarne à chaque fois. J'ai aussi évoqué le rapport énergétique qui peut exister avec les spectateur.trice.s invité.e.s qui s'offrent à l'expérience de la performance rituelle ou y résistent. Je voudrais maintenant aborder dans un dernier temps l'idée que la performance est un espace fluide où autant gestes, états, émotions qu'objets matériels adoptent des formes sans contours qui sont en perpétuelle transition. Pour ce faire, je vais m'appuyer sur mon expérience avec l'élément eau qui a traversé l'ensemble de cette recherche, et qui est particulièrement présent sous différentes formes dans *La distancia que nos aproxima* et dans *In the Middle*.

L'espace spatio-temporel du rituel ou de la performance rituelle peut être abordé comme un espace fluide, c'est-à-dire qu'il crée les conditions pour un potentiel où des formes peuvent apparaître suivant un mode d'existence qui leur est propre. Mais cela ne veut pas dire pour autant que ce potentiel va se révéler. Cette notion d'espace fluide nous invite à penser les objets avec lesquels nous travaillons, ainsi que les corps (humains, non humains, le corps de l'espace) hors de leurs contours et donc de nous abstraire de leur forme solidifiée ou soi-disant fixe. Ce qui est un vrai défi pour le *thinking mind* qui a besoin de délimiter les éléments, de les organiser pour les contrôler en quelque sorte et les garder sous l'emprise de ce qui est connu.

L'eau, élément primordial qui traverse sous différentes formes cette thèse et les deux performances-rituelles *La distancia que nos aproxima* et *In the Middle*, m'a enseigné que la clef du travail performatif est de rester en mouvement avec les éléments que nous convoquons. Même lorsque ce mouvement est infime ou quasi imperceptible. L'eau est une substance qui nous invite à voir et sentir différemment, non seulement

l'espace, mais aussi les objets et les corps que nous invitons dans l'espace de la performance. L'eau ne résiste pas. Elle n'est pas pour autant passive. Elle embrasse, contourne, s'écoule, traverse, tout en gardant une direction – *une force d'action* –. Elle travaille avec ce que le monde lui propose. Elle change d'aspect, de densité en fonction du milieu dans lequel elle se trouve. Elle adopte une forme, puis une autre, se liquéfie, se cristallise, s'évapore. Elle se rassemble et se sépare telles les veines et les capillarités du corps. Elle est rivière, ruisseau, goutte, lymphé ou cascade ou encore océan. Chaque état de l'eau nous enseigne une forme de présence.

Travailler avec les draps mouillés dans *In the Middle* convoque un poids humide qui a sa propre inventivité et sa propre capacité à créer du mouvement et du sens. Le drap est une peau qui sue, s'adapte, se colle, laisse des traces humides, sèche. Il y a une partie dans *In the Middle* que j'appelle « le corps du drap », c'est-à-dire que je convoque « la densité interne¹⁷⁰ » (Sylvie Tourangeau, 2019) du drap mouillé à l'intérieur de mon propre corps qui est mis en forme par la densité de l'eau et du drap. Mon corps ne perd pas pour autant sa propre texture de corps et sa propre qualité fluide, mais il change sous l'effet d'autres densités. Ce qu'il est primordial de comprendre, c'est l'importance du *continuum* qui existe dans le passage d'une densité à une autre.

Dans l'espace fluide, il n'y a pas d'entités bien définies, mais plutôt des substances qui s'écoulent et se mélangent, se transforment et se solidifient parfois en des formes plus ou moins éphémères qui peuvent se dissoudre où se reformer sans pour autant que la continuité du processus soit interrompue (Mol et Law, 1994, p. 659-664, cités par Ingold, 2007/2011, p. 86).

Dans le chapitre V, la notion de relation entre les objets et les corps en présence au sein de la performance rituelle, m'a permis d'affirmer qu'ils ont chacun leur propre intelligence et agentivité (*agency*), hors du vouloir de l'artiste qui chercherait à

¹⁷⁰ Propos tenus par Sylvie Tourangeau, lors de son stage « Comment va ton sens du performatif ? », donné au Studio 303, à Montréal, en avril 2019.

organiser le monde à partir de son unique point de vue. Dans le chapitre V, la notion de vibration est venue dissoudre l'idée que les objets sont des entités solides, figées à jamais. Cela me permet aussi d'affirmer que la vibration d'un objet est un langage en soi – *un son, un chant* – même si nous ne pouvons pas l'entendre avec nos oreilles. Notre attention doit être affinée pour que nous puissions saisir ces autres formes de sonorité vibratoire et entrer en vibration avec elles pour découvrir de nouveaux gestes. Enfin, avec la notion de transition, nous entrons dans un nouveau champ expérientiel où chaque élément convoqué est comme un nuage dont la densité change et dont la forme est en perpétuelle transition. Bien sûr cela demande de concevoir la matière, le temps et l'espace sans contour, ni pérennité ou chronologie. Nous devons ouvrir nos perceptions corporelles et mentales pour concevoir et expérimenter un monde ouvert, sans ligne de séparation et qui ne repose pas sur des choses solides. En quelque sorte, performer le rituel ou la performance rituelle « ce n'est pas rechercher les choses que l'on pourrait trouver, ni discerner leurs formes solidifiées, mais se joindre à elles dans les flux et les mouvements matériels qui contribuent à leur – [et à notre] – formation » (Ingold, 2013, p. 199).

Forms are not fixed things, but temporary arrestations in continuous unstable flows, potentialities or evolutionary events... The boundary of my body should rather be thought of as an event-horizon, in which one form (myself) meets its potentiality for transforming itself into another form or forms (the no-self). Such a body-boundary neither entails containment of internal forces nor repulsion/protection against external forces¹⁷¹ (Battersby 1993 citée dans Hay, 2000, p. 13).

¹⁷¹ Traduction personnelle : Les formes ne sont pas des choses fixes, mais des arrêts/stations temporaires dans des flux instables continus, des potentialités ou des événements évolutifs... La limite de mon corps devrait plutôt être pensée comme un événement-horizon, dans lequel une forme (moi-même) rencontre sa potentialité pour se transformer en une autre forme ou des formes (le no-self). Une telle limite corporelle n'entraîne ni la limitation des forces internes, ni la répulsion ou la protection contre les forces externes. Christine Battersby, *Her body / her boundaries : gender and the Metaphysics of Containment*, Journal of Philosophy and the Visual Arts (The body Academy Editions, Ernst et John, 1993).

La performeuse est une passeuse et un lieu de passage. Elle participe, en traçant son chemin, au rituel ou à la performance rituelle en train de se faire. Et par son passage, elle contribue à tisser de nouvelles configurations qui l'habitent et la fluidifient. Dans ce double jeu de passage, la vie apparaît. L'organisme, pas plus que la performance ou le rituel, n'est un objet limité de l'extérieur. Ce sont des formes en mouvement. Ce sont des mouvements en soi plutôt que « des réservoirs de vie » (Ingold, 2007/2011, p. 223). La performance rituelle, comme le rituel, ne peut donc être expliquée. « Ils agissent [...] ils sont des pratiques ». Ils « possèdent leur propre stratigraphie, leur historicité. Ils ne sont ni rigides ni survivants » (Verdier, 1980, p. 82). Ils se réarticulent et se réinventent en permanence. Pas à partir d'un terrain vierge, mais à partir d'éléments *déjà-là* qui émergent les uns avec les autres, les uns dans les autres, les uns contre les autres.

6.8 Tout est expérience – Tout est transition : quel potentiel de changement ?

« Là où ça était je dois advenir » (Suely Rolnik, 2012a).

Comme praticienne, je crois fermement que la connaissance émerge de l'expérience *embodied*. Par contre, je résiste aussi au postulat qui affirmerait que « ce qui compte c'est l'expérience avant tout » – et ceci parfois aux dépens de la manifestation d'un objet artistique plus formel. Or, je voudrais éviter cet écueil en affirmant que tout est transition. La question que je me pose, est de savoir comment je vais œuvrer avec cette intuition : *tout est une transition*. L'intuition, comme l'affirme Ingold, est une « forme de sensibilité et de réceptivité » qui est « une fondation nécessaire pour tout système scientifique et éthique » (2013, p. 38). Comment cela va-t-il me mettre au travail ? Qu'est-ce que cela va me permettre de créer concrètement la prochaine fois que je me trouverai en studio ? Je pense que cela revient à se lancer le défi de rester dans l'expérience et la découverte – soit de ne rien prendre pour acquis dans une forme ou dans une autre – tout en convoquant une réelle qualité de présence et d'être-ensemble

qui ne soit pas artificielle. Transmettre ce que nous avons découvert, tout en étant prêts à transiter vers d'autres possibilités. Nous devons être « solides et savoir abandonner¹⁷² » (Sylvie Tourangeau, 2019) ce qui nous a construit, dans un même mouvement de curiosité et d'affirmation. La performance rituelle est donc une forme de visibilité artistique qui peut exister pleinement et convier à travers elle un espace et un temps partagés. Elle soutient et fait passer. Elle se constitue et se dissout pour laisser la place à d'autres possibilités. Elle ne s'impose pas, mais propose. « Elle est un potentiel de changement » (Sylvie Tourangeau, 2019) et permet de réinitialiser le monde.

Je crois que cette approche de la performance stimule notre capacité à penser des situations éphémères alors que notre culture occidentale est fondée sur la durée, la pérennité, la conservation. Elle représente un défi quant à notre participation et contribution à la vie. Elle a le potentiel de nous apprendre *à naître et mourir* dans un même mouvement.

6.9 Performer avec tout ce qui est là : une prière en mouvement ?

« Is praying, like dying, relevant to my human as well as dance vocabulary ? »
(Hay, 2000, p. 54).

Je me souviens des mots de Manulani Aluli Meyer, lors de son passage à Edmonton à en janvier 2017¹⁷³. Faites en sorte que l'objet de votre recherche soit un « Taonga » (un

¹⁷² Propos tenus par Sylvie Tourangeau, lors de son stage « Comment va ton sens du performatif ? », donné au Studio 303, à Montréal, en avril 2019.

¹⁷³ Propos tenus par Manulani Aluli Meyer lors d'une conférence intitulée *Holistic Theory of Knowledge : Indigenous Common Sense*, organisée à l'Université d'Alberta, le 31 janvier 2017, par *Sustainability Speaker Series* et *The Way We Green Series*.

objet sacré) pour votre famille, votre communauté, vos proches, nous dit-elle. Meyer nous demande de questionner notre recherche pour voir comment elle va apporter des solutions pour renforcer les liens avec d'autres, plutôt que de détruire de futures collaborations. Elle affirme qu'un savoir qui ne guérit pas, ne rassemble pas, ne surprend pas, n'apporte pas d'espoir ou ne fait pas grandir notre conscience, ne contribue pas à ce dont le monde a besoin en ce moment. Je réalise que lorsque j'aborde le monde en pensant que toute forme, tout élément sont transitoires, en évolution permanente entre un état et un autre, entre une densité et une autre, entre une vibration et une autre, cela m'ouvre à des possibilités que je n'avais pas envisagées auparavant. Mon rapport avec tout ce qui est présent autour de moi, prend une existence différente – car rien n'est acquis et en même temps tout est là pour moi dans un mouvement d'inclusion et de tendresse. Je ne suis pas séparée du monde. Je ne suis pas non plus diluée dans le tout, je navigue dans l'espace et le temps, et j'ai la possibilité d'écouter et de bouger avec une qualité de présence accrue. Cette présence est une forme d'émerveillement potentiel pour tout ce qui est en formation avec et à travers mon corps.

Here the performer exercises a practiced trust in the cellular body's momentary configuration. Adjectives like unexplainable, unidentifiable, tricky, formless, ancient rites, unpatterned, suggest the dark side of performance life – the un-named, unknown, unforeseen half ¹⁷⁴ (Hay, 2000, p. 82-83).

Le terme émerveillement peut étonner, car il pourrait suggérer une forme de flottement irréel ou idéal au-dessus des réalités terriennes. Mais si cet émerveillement était une forme de « prière » en mouvement – une prière *embodied* ? Le mot prière comme l'écrit Deborah Hay « *seems to stuck the energy right out of many people* » (Hay, 2000, p. 54).

¹⁷⁴ Traduction personnelle : Ici, le performer exerce une confiance pratique dans la configuration momentanée du corps cellulaire. Des adjectifs comme inexplicables, non identifiables, délicats, sans forme, rites anciens, non balisés, suggèrent le côté invisible de la performance – la moitié non nommée, inconnue, imprévue.

Mais ne nous arrêtons pas à la forme qui s'est inscrite dans notre esprit à la lecture de ce mot. Transitons. Prenons de la distance avec les associations historiques, culturelles, sociales et personnelles qui se dessinent dans notre esprit. Libéré de ces contraintes, notre corps cellulaire nous présente une autre approche¹⁷⁵ (Hay, 2000, p. 54). Nous pouvons alors sortir de l'idée que nous prions pour quelque chose ou quelqu'un ou pour recevoir une réponse à une question. Prier devient une pratique, une curiosité, un élan, un engagement à danser/performer/vibrer avec tout ce qui est. *Dancing with all is here* (Hay, 2000). Et par conséquent à concevoir que tout ce qui est là est exactement ce dont nous avons besoin. Apaiser le besoin d'avoir plus, d'achever plus, de trouver plus. En suivant cette piste lancée par Deborah Hay, prier est déchargé de son poids religieux et est remplacé par « une vigilance paisible » ou « *a peaceful alertness* » (Hay, 2000, p. 55).

When I pray under these conditions my body's boundaries dissolve. I am replaced by my breathing. My lungs are paper lantern. My bones feel alive and my mind porous. Peripheral and depth perception bristle with input. My body senses integration with its immediate vicinity. I experience generous and fundamental well-being. This is how I can participate, understand, benefit from, and value praying¹⁷⁶ (Hay, 2000, p. 55).

Alors que je termine d'écrire ce chapitre, le soleil filtre par la vitre du café où j'écris. Les voix des autres clients se mélangent avec un vieil air de jazz. Les arbres s'agitent pour secouer leurs dernières feuilles orangées. Ma peau est traversée d'un léger frisson.

¹⁷⁵ Citation originale : « Freed from those encumbrances, (our) cellular body presented an alternative approach » (Hay, 2000, p. 54).

¹⁷⁶ Traduction personnelle : Lorsque je prie dans ces conditions, les limites de mon corps se dissolvent. Je suis remplacée par ma respiration. Mes poumons sont des lanternes en papier. Mes os se sentent vivants et mon esprit poreux. Perception périphérique et perception en profondeur sont activées avec chaque nouvelle stimulation. Mon corps intègre son entourage immédiat. Je fais l'expérience d'un bien-être apaisé et fondamental. C'est ainsi que je peux participer, comprendre, bénéficier et valoriser la prière.

L'hiver arrive. Les taches d'ombre et de lumière tremblent sur le sol. Mes pensées sont denses. Une tasse de thé de céramique blanche à moitié vide respire.

Comment est-ce que je danse avec tout ce qui est là ? Comment chacun des gestes qui me traversent me transforme-t-il ? Même ce geste si répétitif de mes doigts frappant les touches de mon ordinateur portable ? Petit soupir. Je prends le pouls de mon ventre légèrement serré. Les jardinières en béton de l'autre côté de la vitre sont-elles elles aussi en transition ? Est-ce qu'elles ont la capacité de s'émerveiller du mouvement qui les habite et les fluidifie ?

Je me prépare pour retourner à la racine de mes questions, au Mexique, sous la pleine lune d'octobre – Danser quatre jours avec mes amies mexicaines. Quel sera mon regard sur cette pratique rituelle qui a si profondément transformé et adouci mon rapport au monde ? Trouverai-je l'émerveillement qui consiste à ne rien demander et à juste à être en transition avec tout ce qui transite ? *Prier et danser avec tout ce qui est.*

CONCLUSION

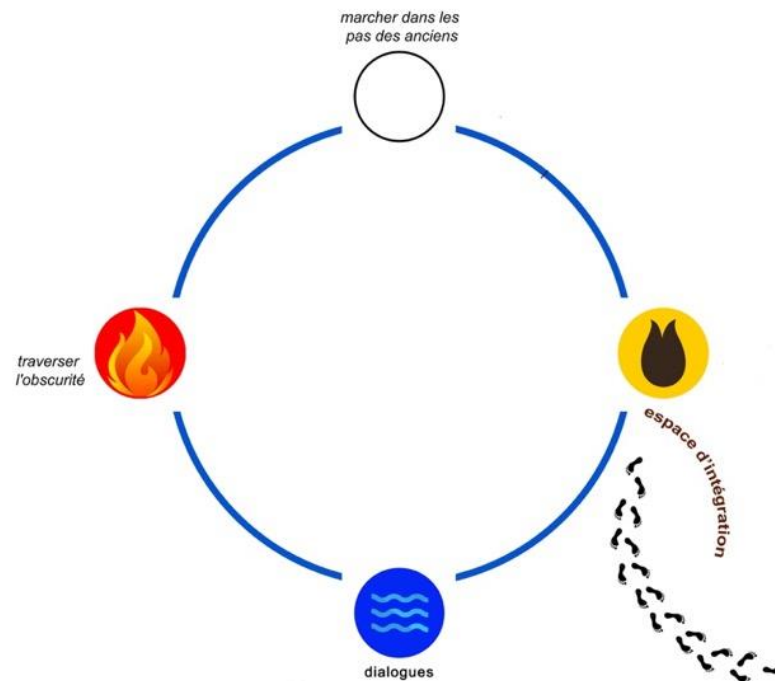
Je crois moins au métissage des cultures qu'au reflet de soi dans l'autre.
(Naomi Fontaine, 2019, p. 142).

Je voulais que tu saches. Je pourrais parler très fort, parler très bien. Dire des mots que personne n'a jamais prononcés avant moi. Je pourrais étudier l'histoire dans ses moindres failles, la récrire. Je pourrais passer ma vie entière à me battre contre tous les préjugés qui nous écrasent. Je pourrais t'écrire des milliers de lettres. Mais je crois sincèrement que c'est l'amour qui changera le monde.
Entre nous et vous.
Entre toi et moi.
(Naomi Fontaine, 2019, p. 86).

Il y a toujours un petit moment de creux lorsque se termine le rituel de *La Danza de la Luna*. Le passage de la dernière nuit est souvent endiablé et joyeux, pétillant de rires, ponctué de remises de cadeaux et de danses improvisées et sauvages. Ça y est nous avons traversé. *Si se PUDO!* (Oui nous l'avons fait!). Le sentiment d'accomplissement mêlé à la fatigue, aux larmes, aux courbatures, aux sourires échangés sous la lune avec les autres danseuses; tout cela contribue à une forme d'euphorie joyeuse absolument indescriptible. Il faut avoir dansé les trois nuits d'avant pour ressentir cette émotion dans tout son corps, une forme d'apaisement doux combiné à un lâcher-prise total du mental et à un sentiment d'accomplissement jubilatoire. *Si se PUDO!* Cette joie, lorsqu'elle nous atteint, dissout toutes les limites. Pour un instant nous sommes UNE. *Unidas como una misma ala.* (Unies comme une seule aile d'oiseau). Puis, souvent assez abruptement, le soleil nous surplombe, faisant apparaître nos parures de reine défraîchies dans sa lumière implacable. Nous redevenons humaines, fatiguées, sales et légèrement étourdies. Vite, il faut retirer nos robes de danse, effacer les traces de maquillage sur nos visages et enfiler pour la dernière fois une robe de *Temazcal*. Celle qui est la moins sale ou la plus sèche. Après ce dernier passage dans la hutte de sudation obscure et brûlante, le rituel sera officiellement terminé.

Il y a deux façons de terminer le rituel. Une courte et une longue. La courte : sortir rapidement du *Temazcal*, ne pas s'attarder, plier le plus vite possible sa tente, rassembler ses vêtements imbibés de poussière et de sueur, dire au revoir à la volée et sauter dans un bus pour regagner rapidement la ville de Mexico, pour se doucher, manger un vrai repas et s'écrouler dans un vrai lit pour dormir douze heures d'affilé. La longue par contre : étirer les adieux, rester pour manger avec les *Abuelas* et les supporters, aider à démonter le cercle de danse et à ramasser les poubelles oubliées, acheter des objets artisanaux aux danseuses qui les vendent à la fin de la danse, échanger des adresses sur des bouts de carnets humides qui ont servi à recevoir nos visions et nos poèmes durant les nuits de danse, redire au revoir, essayer de rassembler ses affaires, se laisser distraire par une danseuse qui vient échanger encore un petit cadeau, commencer une discussion et prendre un énorme coup de soleil; avant de finalement arriver à quitter le lieu du rituel à la nuit tombée. J'imagine que vous devinez quel est mon mode de départ. Étant donné les petits chemins de traverse que j'ai empruntés tout au long de cette thèse, et les tours de cercle que j'ai eu plaisir à répéter, vous vous doutez bien que j'aime faire traîner les adieux en longueur.

Et bien cette fois-ci, étant donné la synthèse déployée dans le chapitre VI, je ne vais pas étirer les au revoir.



Comme sur la figure ci-dessus, qui revisite la *figure 3.4* du chapitre III, il est temps de sortir du cercle pour prendre un temps de ressourcement et de repos. Se mettre en jachère, écouter les échos de cette recherche qui s'étendent au-delà des mots écrits, prendre des forces avant de partager et continuer le processus d'apprentissage :

My way has always been about process and learning. [...]. You want to learn your whole life. I love that, as painful and torturous as it is. It is the thing that keeps me going (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 124).

Je voudrais néanmoins préciser certains points :

Tout d’abord, comme je l’écrivais à la fin du dernier chapitre, je suis retournée danser au Mexique en octobre 2019, à Teotihuacan. Je pensais baser ma conclusion sur cette expérience en l’intitulant « *What if ritual performance is coming back to joy?* ». Et j’ai d’ailleurs pu expérimenter cette joie très particulière que j’ai essayé de décrire dans mon paragraphe d’introduction. J’ai aussi été saisie dans un ensemble de paradoxes qui demanderaient un long temps de digestion et des analyses en finesse pour que cela soit constructif. Le plus important fut pour moi de réaliser que ce rituel, malgré ses transformations, dont certaines m’ont choquée, restait profondément opérant, d’une façon qui dépassait le jugement ou la forme extérieure. Quelque chose est à l’oeuvre dans la structure du rituel qui semble indestructible et intemporel, sans que je puisse le formuler avec des mots. Mon corps s’y est abreuvé à la source d’une force indomptable. Cette force m’a permis de performer deux fois dix heures, les 21 et 28 décembre 2019 à Tiohtiá:ke/Montréal, lors de la performance rituelle qui est venue clore le processus de recherche-crédation : *Nada más que decir _ O desire _ plus rien à dire*.

Ce passage au Mexique, fut aussi – et surtout – un moment pour prendre le temps de *remercier*. De remercier l’Abuela Malinalli évidemment qui m’a accueillie et invitée à danser depuis 2008. Lui apporter des cadeaux et lui parler de vive voix du chemin qui a été le mien grâce au rituel de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*. Remercier aussi la terre mexicaine et ses esprits rieurs et féroces de m’avoir autant donné et enseigné. Ce temps de recueillement et de prière en terre adoptée me semblait essentiel pour terminer ma thèse, en revalidant les relations sacrées et tangibles qui ont soutenu mon travail de recherche. En actant de cette façon-là, il me semblait respecter les intentions formulées dans ma méthodologie de recherche et honorer par mon humble expérience les trois R’s de Cora Weber-Pillwax (2001) : *Respect, Reciprocity, Responsibility*.

Je réactivais aussi physiquement les ponts tissés entre mon expérience sur le terrain du rituel et mes expériences et expérimentations d'artiste-chercheuse-pédagogue. Je reliais ainsi le lointain et le proche, le tangible et l'intangible, le sacré et le pratico-pratique, le professionnel et l'intime, l'ancien et le nouveau – en sachant que ces soi-disant opposés sont en réalité interchangeables et mouvants ou toujours en transition.

Je réalisais que toutes mes *personas* : la danseuse de la lune, la performeuse, l'enseignante, la chercheuse, la sœur, la fille, étaient autant de facettes d'un même être et qu'elles n'avaient plus besoin d'exister séparément, mais pouvaient collaborer les unes avec les autres et s'irriguer réciproquement. Je sentais une nouvelle forme de lucidité et de compréhension m'habiter. Comme le dirait Shawn Wilson, j'avais acquis :

A greater awareness of why I do things the way I do. [...] Previously this was done on an more intuitive level or without conscious planning. The implicit has now become more explicit¹⁷⁷ (Wilson, 2008, p. 135).

À ma question de recherche : « Quels sont les processus activés et agissants entre l'expérience *embodied, in situ, in socius* et la mise en œuvre d'une action artistique dans le champ de l'art actuel ? », j'espère avoir répondu dans les chapitres IV, V et VI, de façon plurielle, concrète, mystérieuse et ouverte. Mon souhait est que d'autres chercheur.se.s puissent se saisir de mes propositions pour *inventer-performer-expérimenter* à leur tour et faire leurs propres découvertes. Tout au long de cette écriture, mon but était de créer des liens et de faire des connexions entre des expériences de terrain et des idées, tout en écoutant et internalisant les processus (performatif et d'écriture) en cours, afin de rester ouverte à ce qui émergeait, pour le

¹⁷⁷ Traduction personnelle : [...] une plus grande conscience/connaissance de la raison pour laquelle je fais les choses et de comment je les fais [...] Auparavant, cela se faisait à un niveau plus intuitif ou sans planification consciente. L'implicite est maintenant plus explicite

révéler sans le sur-interpréter ou me l'approprier, et que de multiples interprétations restent possibles :

Knowledge cannot be owned or discovered but is merely a set of relationships that may be given a visible form¹⁷⁸ (Wilson, 2008, p. 127).

Des méthodes de recherche tangibles se sont aussi matérialisées ou précisées; particulièrement *Embodied talk*© et *Keep Performing*©, mais également les modalités et paradigmes de recherche en cercle, *in situ* et par le dessin. Elles serviront pour moi d'outils pédagogiques et artistiques qui seront propices à de futurs échanges.

Learning, if it is not shared, is not learning; it is appropriation (Jo-Ann Q'um Q'um Xiiem Archibald, 2008, citée par Bellerose, 2018, p. 92)¹⁷⁹.

Ce serait un honneur de pouvoir partager ces outils dans différents contextes et de les enseigner afin qu'ils contribuent à enrichir le champ de la recherche *Embodied* et servent à de futur.e.s étudiant.e.s, artistes et chercheur.se.s. Ce qui m'apparaît essentiel est qu'ils proposent des structures simples et flexibles à la fois qui peuvent s'adapter et se transformer en fonction de différents contextes. Une version de *Embodied talk* est d'ailleurs activée dans le cadre de réunions du Rassemblement Québécois de la Danse (exemple : dans le *Cercle de parole sur l'inclusion et le vivre-ensemble*, 22 novembre 2018, et l'atelier *Décoloniser le terme d'art chorégraphique*, 17 octobre 2019). J'ai été abordée par deux facilitatrices qui aimeraient utiliser le système de *Embodied talk* dans le cadre de leur processus de groupe : Myloe Martel-Perry pour le projet *Iskweu*

¹⁷⁸ Traduction personnelle : La connaissance ne peut pas être possédée ou découverte, mais est simplement un ensemble de relations auquel peut être donné une forme visible.

¹⁷⁹ Traduction personnelle : Un apprentissage qui n'est pas partagé, n'est pas un réel apprentissage, c'est une forme d'appropriation.

du *Native Women's Shelter* et Emmanuelle Mima qui anime des groupes de discussion avec la communauté de praticien.ne.s de *Body Mind Centering* en France.

Keep Performing a été adapté dans le cadre du projet *A Sounding Line* (2020), un projet de *Embodied* et *Performative Pedagogy* mené à l'Université d'Alberta par la chorégraphe, danseuse et pédagogue, Lin Snelling, avec onze artistes et chercheur.se.s¹⁸⁰. Il s'est intégré à une partition d'improvisation (*score*) associant neuf autres partitions (*scores*) dans une forme performative de ligne mouvante conceptualisée par Lin Snelling. Nous l'avons performée et enseignée aux BFA 2^e, 3^e et 4^e année du Département de Théâtre de l'U Of A.

Je réalise au moment de conclure que les chapitres IV, V et VI témoignent du processus d'écriture et de découverte qui furent les miens et des contextes spécifiques dans lesquels ils ont été écrits. J'ai choisi de garder leurs formes respectives et singulières, sans chercher à les formater dans un gabarit commun. Ils se sont écrits chronologiquement tels qu'ils se suivent. Le chapitre IV « *What if performance rituel is relation ?* » se déroule comme une évidence. Il est né début janvier 2019. Écrit en Alberta, il revient sur le territoire de la création de *La Distancia que nos aproxima* et s'imprègne de la relation symbiotique qui a eu lieu avec la rivière Saskatchewan et ses berges glacées. L'écriture du chapitre V, « *What if ritual performance is vibration ?* » qui interroge les gestes disparus des lavandières, s'est déroulée sur tout l'été 2019. Ce chapitre est plus serpentin, touffu, complexe. Je peux y retrouver cet été albertain qui

¹⁸⁰ Naishi Wang, Gianna Vacirca, Jérémie Roy, Kate Stashko, Mat Simpson, Minggao Zhang, David Ryshpan, Cayley Thomas et Michael Reinhart.

n'arrive jamais, les feux de forêts qui transforment amiskwacîsâskahikan/Edmonton en ville apocalyptique où l'air, devenu opaque, coupe la lumière du soleil, obligeant les voitures à allumer leurs phares en plein jour. Le chapitre VI, « *What if performance ritual is transition ?* », quant à lui, témoigne d'une dernière traversée ; il synthétise et ouvre de nouvelles pistes de travail. Il semble allégé du poids de l'analyse des données, il coule comme de l'eau ou prend son envol tel un nuage échevelé planant au-dessus de la péninsule du Yucatan. J'ai terminé de le peaufiner à Mérida en terre maya. Il témoigne de ce retour aux sources de mes questions ; il est porté par un air marin, chaud et humide, et par les couleurs flamboyantes des huayas, même s'il témoigne à l'écrit du début de l'automne à amiskwacîsâskahikan/Edmonton.

Chaque chapitre a été écrit avec les lieux, les sons et les atmosphères spécifiques qui m'accueillaient et m'entouraient et qui sont en quelque sorte des co-aut.eur.rice.s de la thèse. Ces trois chapitres témoignent des rituels qui furent les nôtres – et j'espère par pollinisation aussi un peu les vôtres comme lect.eur.rice.s-témoins.

Et comme pour faire une pirouette, déjouer une fois de plus les lignes droites, je pourrais poser alors une dernière question : *What if research is a ritual performance ?*

Enfin, que signifie conclure en cette période de pandémie ? Quels éclairages cela apporte-t-il à ma recherche *embodied* ? Il paraît évident que les multiples stratégies, expériences, déplacements, méthodes déployées dans cette thèse ne pourraient pas avoir lieu aujourd'hui. Mais cela leur enlève-t-il leur validité et leur agentivité (*agency*) ? Leur force d'action et de transformation ? Comment continuer en ces temps de pandémie à penser des pratiques performatives qui dépendent de coprésences – *en chair et en os* – et qui sont les activatrices essentielles de nos arts et de nos enseignements *in situ, in vivo* ?

Je n'ai pas la réponse à ces questions, mais refuse de croire que les écrans, rencontres zoom et autres plateformes virtuelles remplaceront les expériences, performances, cours en présentiel. L'art *in vivo* – suant, respirant, mouvant, à *fleur de peau* – est aujourd'hui plus que jamais vital et j'ose espérer que nous inventerons de nouvelles formes de présence – hors écran – incarnée, *embodied*, en proximité. J'affirme que dans cette époque où les corps sont mis à distance, nous aurons besoin d'autant plus de penser le corps, de le faire vibrer, de le mettre en relation, de l'écouter dans ses multiples transitions.

I think that the world we are living in now desperately needs to have experiences that are direct, that are not filtered by discursive thought. Our culture is built on encouraging indirect experience. You either evaluate it or you narrate it. All these devices that are in our culture, like the computer, television – the speeding up of experience, the fragmentation of experience – are designed to distract you from direct experience [...] I think that live performance gives you that possibility of actually having direct experience, slowing down time a little bit, which I appreciate very much, and I think of as an antidote [...] Why do we also make a separation between art and spiritual practice? We don't think of art anymore as an offering. There are so many cultures where it is totally integrated within daily life (Monk en entrevue avec Marranca, 2014, p. 74).

Cette citation de Meredith Monk, me permet de revenir à la performance rituelle *Nada más que decir _O desire _ Plus rien à dire* qui s'est déroulée les 21 et 28 décembre 2019, du lever au coucher du soleil, soit de 7 heures à 17 heures, dans une petite galerie du Mile-End à Tiohtiá:ke/Montréal, L'Espace Pop. La proximité des corps et des souffles fut partie intégrale de cette traversée performative qui tentait de performer/danser toute la thèse (voir **1.4.4** *Nada más que decir _O desire _ Plus rien à dire : un rituel de passage pour clore le processus de recherche-crédation*).

Nada más que decir _O desire _ Plus rien à dire est une continuation performative du chapitre VI, « *What if ritual performance is transition ?* ». Elle est née du sentiment qui a émergé à la fin de sa rédaction, à savoir d'avoir épuisé ma parole, d'être arrivée au bout de ce que je pouvais transmettre et synthétiser par les mots. A suivi une

nécessité impérieuse de laisser parler le corps, de lui laisser tout l'espace pour qu'une autre forme de *narration-transmission* de la recherche puisse advenir et s'incarner. J'ai, en quelque sorte, retourné le processus sur lui-même : plutôt que d'écrire à partir de données récoltées sur le terrain d'une pratique performative, je performais à partir de ce qui avait émergé de l'écriture. « *Tout est une transition* » est devenu une forme de *partition_mantra* qui m'a guidée dans cette performance rituelle. Si je n'avais pas eu l'expérience physique, mentale et émotionnelle de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, et la connaissance d'une traversée de quatre jours de rituel, sans manger et presque sans dormir, je n'aurais évidemment pas imaginé me lancer un tel défi. J'avoue que jusqu'à la première performance du 21 décembre 2019, je n'avais pas non plus réalisé que je serais exposée aux regards, en continu, durant 10 heures. Il n'y a pas eu de zone de repli.

J'ai imaginé une structure basée sur le format du *Keep Performing*, avec six matières différentes qui se succédaient de 7 heures à 17 heures, y intégrant toutes les 90 minutes, des moments d'assise, yeux fermés, face aux personnes présentes dans la galerie. Mais cette structure temporelle s'est transformée au fur et à mesure de l'avancée dans la journée, laissant de la place pour ce qui avait lieu dans l'instant.

*Nada más que decir_O desire_Plus rien à dire*¹⁸¹ est donc venu clore un cycle de trois performances-rituelles : *La Distancia que nos aproxima* (2016-2018) et *In the Middle* (2017-2018). Elle invitait le corps à laisser émerger de ses pores tout ce qui avait été vécu, parcouru, habité, depuis le début du processus de recherche-crédation. *Que restait-il ? Qu'est-ce qui continuait à vibrer envers et contre tout ?* Les fils conducteurs de

¹⁸¹ Vous avez sans doute remarqué que je n'ai jamais réduit les noms des performances, ni de *La Danza de la Luna Ollintlahuimeztli*, sous forme d'acronymes. Ceci est un choix conscient. Ces noms ont une vibration et les réduire à une série de lettres majuscules, même si cela m'aurait fait gagner du temps de frappe, m'apparaît comme une forme d'amputation ou de colonisation. Quelle est donc cette nécessité de prendre le chemin le plus court et le plus efficace ?

l'ensemble de la performance étaient les différents états de l'eau en lien avec le corps, les imperceptibles changements de la lumière tout au long de la journée, la vibration du silence (voir 5.2.3) et l'idée d'effeuillage de l'espace, du corps et du temps. De façon concrète, tout au long de la performance, je jouais sur des *dévoilements-effeuillages* successifs de couches-peaux : vêtements (coton ouaté, chemise en soie, fourrure), papiers de soie (couvrant la vitrine donnant sur la rue, accumulés en sculptures éphémères, deuxième peau sur le sol et le corps...), draps mouillés. L'effeuillement n'était pas seulement visuel et tangible. Il était aussi celui que je vivais corporellement et émotionnellement. Heure après heure, sans manger et sans faire de pause, je m'exposais aux regards. Cette exposition n'était ni crue, ni violente. Au contraire, l'intimité créée par la taille réduite de la galerie permettait que cette traversée se fasse avec les personnes présentes, en douceur, en coprésence, lentement couche après couche. J'ai invité l'artiste danseuse, chorégraphe et vidéaste Kim-Chanh Châu à collaborer à cette dernière étape performative. Elle a joué le rôle de dramaturge et m'a aidée à faire des choix afin de clarifier la partition de chaque matière et de trouver la cohérence de l'ensemble. Elle est devenue une sorte de *gardienne de l'espace et du temps*, accueillant les personnes qui arrivaient dans la galerie, et m'accompagnant dans les différentes étapes de la performance. Les membres du public étaient invités à vivre cette journée selon différentes modalités. Il.elle.s avaient le choix de participer à certaines actions de la performance ou de rester observat.eur.rice.s de l'action en train de se dérouler.

Beaucoup de personnes m'ont demandé comment je me sentais après ces deux traversées, et qu'est-ce que je retirais de cette expérience. Je dois avouer que je n'ai pas de mots pour analyser ou décrypter cette action artistique. Mon souhait est que *Nada más que decir _O desire _Plus rien à dire* soit une transmission à part entière, hors de l'empreinte laissée par le langage. J'espère que ceux et celles qui sont passé.e.s, qui se sont déposé.e.s dans l'espace de la galerie, ont reçu quelque chose de cette transmission vibratoire, *embodied*, charnelle, mnésique. Pour ma part, j'en suis ressortie avec un

grand silence intérieur et la certitude que c'était *bien plus que mon corps* qui fut présent durant ces deux journées glacées de décembre.

Pour celles et ceux qui n'ont pas pu assister à la performance *in vivo*, je me propose de terminer cette thèse en laissant parler les images de Michael Reinhart qui a photographié presque toute la performance. C'est lui déjà qui avait photographié la première version de *La Distancia que nos aproxima* (2016, voir Annexe A).

Ainsi la boucle est bouclée.

Ici
Le silence
Sera habité
Par les voix imperceptibles
De nos gestes
Et par
ce qui
Continue de vibrer
Envers et contre tout







































« La vie est un cercle où tout recommence » (Naomi Fontaine, 2019).

ANNEXE A

LA DISTANCIA QUE NOS APROXIMA ET IN THE MIDDLE : TRACES

LA DISTANCIA QUE NOS APROXIMA

- Photos Michael Reinhart / Avril 2016 / *Arts Based Research Studio* (Alberta)
<https://drive.google.com/file/d/0B97sFax0M42zUWFKazYzcDFwRTg/view?usp=sharing>
- Photos Jenny Abouav / Juin 2016 / *Festival Expédition* / Chateaufvillain (France)
<https://drive.google.com/file/d/0B97sFax0M42zdkRLS2tndmtLa00/view?usp=sharing>
- Lien vidéo / Jenny Abouav / Juin 2016 / *Festival Expédition*, Chateaufvillain
<https://drive.google.com/open?id=0B97sFax0M42zS2RkUzc4bEhRbFk>
- Photos Nefertiti Ortiz / Mai 2019 / *Casa Zalce* / Morelia (Mexique)
<https://drive.google.com/open?id=12kqgtOLLbXlwWVJMmctVkJPeuS907vLhN>
- Lien vidéo / *Festival de Performance Court Circuit* / Juin 2019 / Chambéry (France)
https://drive.google.com/file/d/17cOTYn1kkomS-Imp9QsBDQ_rK0zfa5n7/view?usp=sharing
- Photos Jenny Abouav / *Festival de Performance Court Circuit* / Chambéry (France)
<https://drive.google.com/file/d/1a-BLZO1HxyYk2q0Y2nGIGUYY0toh-Py-/view?usp=sharing>

IN THE MIDDLE

- Performance *in situ* / Photos Roselyne Burger / Lavoir de Gottenhouse / Juin 2017 / Gottenhouse (France)
<https://drive.google.com/file/d/1FCf7XXUz1hTexDte2SPI74VSkngxTiaz/view?usp=sharing>
- Geste du lavage par Catherine Casteras / Vidéo Camille Renarhd / Juin 2017 / Circuit des lavoirs de Phalsbourg (France)
https://drive.google.com/open?id=1_fMX6poN0_mJoOuZbENNnHweUWfa0d-q
- Ouverture studio avec Louise Campbell / Photo Céline Laloire / Mars 2018 / *Studio Élan d'Amérique* (Montréal)
<https://drive.google.com/open?id=1C9ZWpDmTaTeyT2Tyju6ixKeWaBznQ2N>
- *Keep Performing* / Mars 2018 / *Senselab* / Université Concordia, (Montréal)
https://drive.google.com/file/d/1pCfLhwJAMlew_jWAWiUGn2RYje-ZZnjk/view?usp=sharing
- Performance *in situ* / *Festival de Performance Court Circuit* / Juin 2019 / Chambéry (France)
<https://drive.google.com/open?id=1fDwh3XGy7OlYEE3nXAs7OW26mCwCs9ld>

ANNEXE B

LA DISTANCIA QUE NOS APROXIMA : « SOMOS » DE NADIA VERA

- Lien audio : <https://soundcloud.com/search?q=Nadia%20Vera%20Somos>.

(Transcriptions et traductions, Degilio, Delatour, Renarhd)

SOMOS (Espagnol)

Somos los huelguistas del 99 en la UNAM
 La educación pública gratuita e irrestricta en nuestra bandera
 Somos los altermundistas en Cancun en 2001 y en Guadalajara en 2004
 No cederemos a los organismos financieros y los cotos de poder internacionales
 Somos los adherentes de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona y los caminantes de la Otra Campaña en 2005
 Los partidos políticos no nos representan
 Somos los pupilos de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca
 Somos comuna
 Somos barricada
 Somos los estudiantes solidarios con el pueblo de San Salvador Atenco en 2006
 Somos Alexis Benhumea y los presos políticos estudiantes defensores de los derechos humanos y territoriales
 Somos la denuncia del asedio militar a las comunidades zapatistas Somos la Digna Rabia de 2008
 Somos “Ocupa”, bolsa de valores y Coyoacan
 Somos 15M somos el 99% de la población

Somos los compañeros de los electricistas del SME y los pensionados atacados por las reformas laborales
 Somos los que luchan por una vida digna
 Somos los hermanos de Salvárcar Ciudad Juárez
 El movimiento contra la militarización de nuestras vidas Somos los niños y los padres de la guardería ABC Somos “yo soy 132”
 Somos anti EPN
 No confiamos en el sistema electoral
 Denunciamos la imposición

Somos 1DMX y decimos no a las reformas estructurales Somos los policías comunitarios

Somos autonomía

Somos resistencia

Somos autodefensa

Protegemos la comuna

No permitiremos que nos despojen

No permitiremos que los cuerpos represivos nos agredan y aprendan quedándonos de brazos cruzados

Somos también la autodefensa

Usamos la capucha e inundamos las calles para defendernos con los que se defienden y con los que no,

y cuando la capucha se va trabajamos en los campos y comunidades, en los barrios, las escuelas, defendemos a los animales, el territorio, el ambiente, defendemos la comunidad, defendemos la vida

Somos los futuros maestros, los aliados del movimiento magisterial de 2013, somos unos SMX

Somos “2 de Octubre”, no olvidamos Somos “43 Ayotzinapa”

Somos “fuera EPN”

Somos 20NMX

Todos somos compas desde los corazones de las escuelas, desde el pulmón de las comunidades, pueblos, barrios de México, no olvidamos

Somos la generación que nació de los fraudes electorales, las componendas de los partidos políticos en México, la traición de los acuerdos de San Andres Larrainzar

Somos la generación que vio morir a un país y caer de una en una las instituciones que deberían de estar ahí para garantizar un orden, una ley de principios mí314omit de convivencia

No acatamos el mandato de los poderosos, ni seguimos los consejos de reformistas, ni de la sociedad civilista acostumbrados a vivir del supuesto orden que poco a poco nos ha ido aniquilando

Somos la comuna del agravio

Nuestro horizonte crece se abre y se empodera

Somos la asamblea errante, la discusión en voz alta, somos la escuela, la “ocupa”, la calle

Somos 314omité de lucha, las experiencias que nos ligan, nos reconocemos, nos organizamos, nos reencontramos, arrastrados por las tormentas de las políticas de miseria del neoliberalismo

Hemos encontrado el ojo del huracán en la autorganización y en la resistencia, es el vilo de nuestra esperanza.

NOUS SOMMES (Français)

Nous sommes les grévistes de 99 à la Unam,
 L'éducation publique, gratuite et ... est notre bannière
 Nous sommes les altermondialistes à Cancùn en 2001,
 Et à Guadalajara en 2004.
 Nous ne céderons pas aux organismes financiers et aux conservateurs de pouvoir
 internationaux Nous sommes les adhérents à la septième déclaration de la « selva » à
 la Candona,
 Et les marcheurs de l'Autre Campagne » en 2005.
 Les partis politiques ne nous représentent pas.
 Nous sommes les élèves de l'Assemblée Populaire des peuples de Oaxaca.
 Nous sommes la Commune, les barricades, nous sommes solidaires avec le peuple de
 San Salvador Atenco en 2006.
 Nous sommes Alexis Benumea,
 Et les étudiants prisonniers politiques défenseurs des droits de l'Homme et à la terre.
 Nous sommes la dénonciation du contrôle militaire des communautés zapatistes,
 Nous sommes la colère digne de 2008,
 Nous sommes « occupa »,..... et Coyoacan
 Nous sommes 15 M,
 Nous sommes 99% de la population,
 Nous sommes les compagnons des électriciens du SME*,
 Et les retraités attaqués par les réformes libérales,
 Nous sommes ceux qui luttent pour une vie digne,
 Nous sommes les frères des massacrés de Salvárcar Ciudad Juarez
 Le mouvement contre la militarisation de nos vies.
 Nous sommes les enfants et les parents de la guarderia ABC
 Nous sommes « Yo soy 132 »,
 * Sindicato Mexicano de Electricistas

Nous sommes contre le PN
 Nous ne faisons pas confiance au système électoral,
 Nous dénonçons l'imposition,
 Nous sommes 1 D,M,X (?)
 Et nous disons Non à la réforme structurale.
 Nous sommes les policiers communautaires,
 Nous sommes l'autonomie,
 Nous sommes la résistance,
 Nous sommes l'autodéfense,
 Nous protégeons la Commune
 Nous ne permettrons pas qu'ils nous spolient,
 Nous ne permettrons pas que les groupes répressifs nous accablent
 Et nous laissent les bras croisés

Nous sommes aussi l'auto-défense
 On mettons notre capuche
 Et nous inondons les rues pour nous défendre avec ceux qui se défendent
 Et avec ceux qui ne le font pas.
 Et quand la capuche s'enlève,
 Nous travaillons dans les champs, les communautés, les quartiers et les écoles, Nous
 défendons les animaux, le territoire, l'environnement,
 Nous défendons la communauté
 Nous défendons la vie,
 Nous sommes les futurs professeurs,
 Les alliés du plan magistral de 2013,
 Nous sommes OSNMX
 Nous sommes le 2 octobre
 Nous n'oublions pas.
 Nous sommes 43 à Ayotzinapa
 Nous sommes ouste le EPN

Nous sommes 20 NMX
 Nous sommes tous compagnons,
 Depuis le cœur des cours d'écoles,
 Depuis le poumon des communautés et quartiers du Mexique,
 Nous n'oublions pas,
 Nous sommes la génération qui est née avec les fraudes électorales

...

Nous sommes la génération qui a vu mourir un pays et tomber une par une les
 institutions qui devraient être là pour garantir un ordre, une loi, un ensemble de
 principes de base du « vivre ensemble »,

...

Nous ne suivrons pas les conseils des réformistes
 Ni de la société civilisée
 Habitée à vivre dans le supposé « ordre » qui peu à peu nous a détruit
 Nous sommes la commune du l'internet sans fil
 Notre horizon grandit, s'ouvre et prend du pouvoir,
 Nous sommes l'assemblée errante,
 Les discussions à voix haute,
 Nous sommes les écoles, les squats (« occupas »), la rue,
 Nous sommes les comités de lutte, les expériences qui nous relient,
 Nous nous reconnaissons
 Nous nous organisons
 Nous nous retrouvons.
 Dévastés par l'orage de la politique de misère du Néo-libéralisme, Nous avons trouvé
 l'œil du cyclone :
 L'auto-organisation et la résistance.

C'est le fil de notre espoir.

WE ARE (anglais)

We are the strikers of '99 from UNAM¹. "FREE, PUBLIC, STRICT EDUCATION" was our banner.

We are the alter-globalists in Cancun in 2001, and in Guadalajara in 2004.²

We do not yield to financial organizations nor the lobbyists of international powers.

We are the adherents to the 6th declaration of the Lacandona Jungle, and we are the marchers of the other campaign in 2005.

The political parties do not represent us.

We are the populations of the popular assembly of the Villages of Oaxaca.

We are common. We are barricade.

We are the students in solidarity with the village of San Salvador Atenco in 2006. We are Alexis Benhumea and the political student prisoners, defenders of human rights and land rights.³

We are denouncers of the series of military actions on the Zapatista communities.

We are the dignified rage of 2008. We are "occupy" of the Coyoacan stock exchange.

We are 15-M. We are 99% of the population.

We are the friends of the electricity workers of SME, and the pensioners attacked by labour reforms.

1 National Autonomous University of Mexico (UNAM 1999)

2 altermundistas, globalifobicos, Foro Economico Mundial (World Economic Forum – Vicente Fox 2001)

Alter-globalization mouvement at the Latin American-European Union Summit May 28th 2004 (Inside Puente Grande Prison)

3 San Salvador Atenco, Texcoco, May 2006

We are those who fight for a dignified life.

We are brothers of the massacred of Salvarcar Ciudad Juarez,⁴ the movement against the militarization of our lives.

We are the children and the parents of the daycare centre ABC. We are "I am 132."⁵

We are anti-EPN.

We don't trust the electoral system. We denounce its imposition. We are one of MX.

We say no to the structural reforms. We are community police. We are autonomous.

We are resistance. We are self-defense. We protect the commune. We do not allow them to plunder. We do not permit the repressive bodies to harass us or find us with our arms crossed.

We are also self-defense. We pull the hoods over our heads and flood the streets to defend with those who defend themselves and those who don't.

And when the hood is taken off, we are in the fields and in the communities, neighbourhoods and in the schools.

We defend the animals, the territory, the environment.

We defend the community, we defend life.

We are the future teachers, allies of the magisterium movement of 2013.⁶ We are one OSNMX.

We are the 2nd of October. We do not forget.

We are 43 Ayotzinapa.

We are “Oust EPN!”⁷

4 Villas de Salvaterra Ciudad Juárez, 31st of January 2010 5 “Yo soy 132”

6 Movimiento Magisterial

We are 20 NMX.⁸

We are all friends, from the hearts of the schools, from the lungs of the communities, neighbourhoods’, and towns. We do not forget.

We are the generation born into electoral fraud, the compromise of the political parties in Mexico, the breach of the agreement of San Andrés Larrainzar.⁹

We are the generation who saw the death of a country and the fall, one by one, of the institutions that are meant to guarantee an order, a law, a minimal series of principles of coexistence.

We do not grasp the mandate of the powerful, nor the advice of the reformists, nor the civilian society accustomed to living in its rank, which is little by little being hired out.

We are the commune of the wireless. Our horizon grows, opens and empowers. We are the roaming assembly, the discussion out loud.

We are the school occupy the streets, we are a fighting committee, the experience that binds us, we recognize each other, we organize ourselves, we meet together. Carried by the storm of neo-liberal politics of misery, we have found that the eye of the hurricane is in organization and resistance.

It is our thread of hope.

Nadia Vera

7 Fuera! EPN

8 New Media Expo

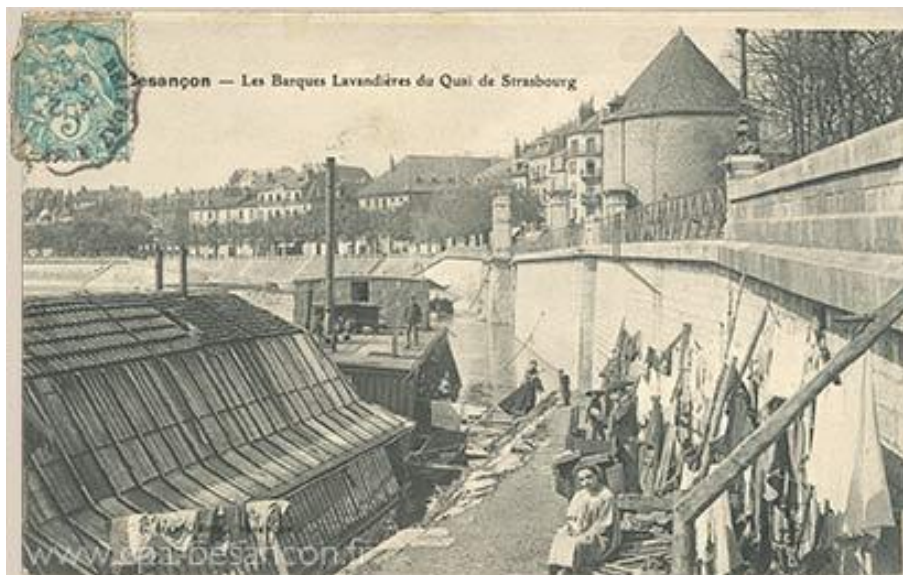
9 1996 Acuerdos de San Andrés Larrainzar, Chiapas

ANNEXE C

IN THE MIDDLE : IMAGES D'ARCHIVE



Lavandière de Périgueux, Fontaine de Saint-Geyrac, 1904.



Les Barques Lavandières du Quai de Strasbourg. Édition : J. Liard, 1907.



Limoges, Les Lavandières (sans date), trouver sur le site : <https://collection-ifm.fr/p/cpa-france-87-limoges-les-lavandieres-94667>.



Image de lavandières à Strasbourg, trouvée sans date ni référence. Doit dater des années 1940. Trouvée sur le site des archives historiques de Strasbourg : <https://archives.strasbourg.eu/n/geographie/n:143>.



Les lavandières d'Etretat lavent le linge à l'eau douce sur la plage, et les galets permettent à la lessive mouillée de ne pas s'imprégner de sable (1900).



Image trouvée sur le site : <http://www.histoires-de-paris.fr/blanchisseuses-lavandieres/>



Les lavandières de la nuit, vers 1850, Maurice Dudevant, (1823-1889), Nohant, Maison de George Sand.



Les Lavandières de la nuit, vers 1861, Jean-Édouard Dargent (1824-1899), huiles sur toile, 49 x 73 cm, Musée des beaux-arts de Quimper. À la Toussaint, les lavandières lavent leur linceul par les nuits sans lune et sans étoiles. Malheur à l'imprudent, tel le mécréant Postik, qui s'aventure dehors et les rencontre, car elles l'invitent alors à les aider. Il ne peut s'y soustraire et bientôt elles tordent le linge avec tant de force qu'elles lui brisent les os.

ANNEXE D

IN THE MIDDLE : UNE LAVANDIÈRE ALSACIENNE (inconnue).





Photos de Catherine Casteras (2016).

ANNEXE E

IN THE MIDDLE : RESSOURCES DOCUMENTAIRES TRANSMISES
PAR LA DOCUMENTALISTE À LA RETRAITE MARY MOROSKO,
UTILISÉES LORS DE LA DEUXIÈME PHASE DE CRÉATION.

1. Waulking Song, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=0CmGJ5dwBuk> en Gaelic...
2. Les paroles : http://lyrics.wikia.com/wiki/Capercaillie:Skye_Waulking_Song
3. C'est le jour de la lessive, lien audio : <http://dastumla.blogspot.ca/2014/09/71-les-lavandieres.html>

ANNEXE F

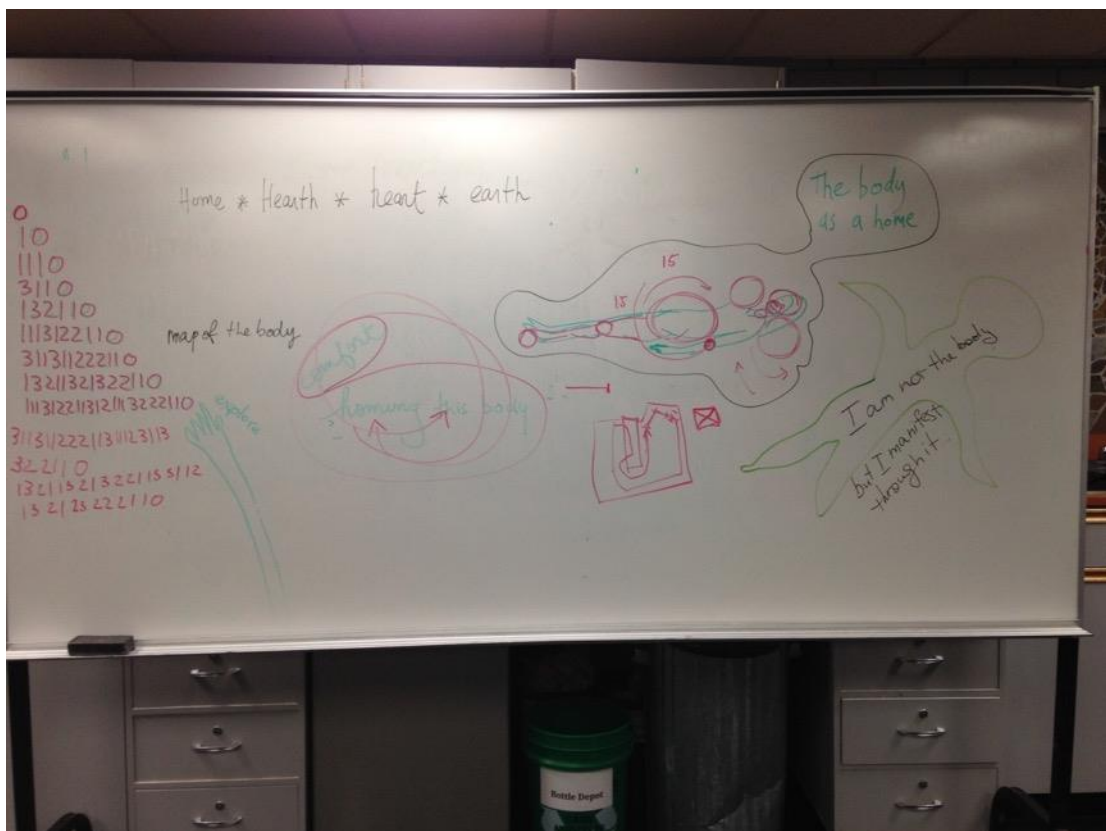
EMBODIED TALK : TRACES

- *Embodied Talk, Le Temps étiré en Performance* / 3 mai 2019 / Département de danse de l'UQAM (Montréal) / Photos de Dali Wu :
https://drive.google.com/file/d/1iLCGz_cXpsgifG8QUuQvvyb3e8lq6v-u/view?usp=sharing
- Récit de Sarah Dell'Ava pour *l'Embodied Talk, le Temps étiré en performance* / 3 mai 2019 / Département de danse de l'UQAM (Montréal) :
<http://www.sarahdellava.org/wp-content/uploads/2012/11/EMBODIED-TALK.pdf>
- *Embodied Talk, Le Temps étiré en Performance* / 3 mai 2019 / Département de danse de l'UQAM (Montréal) / Exemple de Cartes blanches récoltées à la fin de l'événement :
https://drive.google.com/file/d/1bVNY6XDqfKH_1_My8HJhJ9abiO2eGVg1/view?usp=sharing
https://drive.google.com/file/d/1sPwWYlWb_1lQEgdf08zjiiEOpWV13d4k/view?usp=sharing

ANNEXE G

KEEP PERFORMING : TRACES

2016 – Arts Based Research Studio, Edmonton, *Swim at your own risk* :
<https://drive.google.com/file/d/1P7OjFhHNnk4T-EeidL1Fle9A1c7lpoDV/view?usp=sharing>

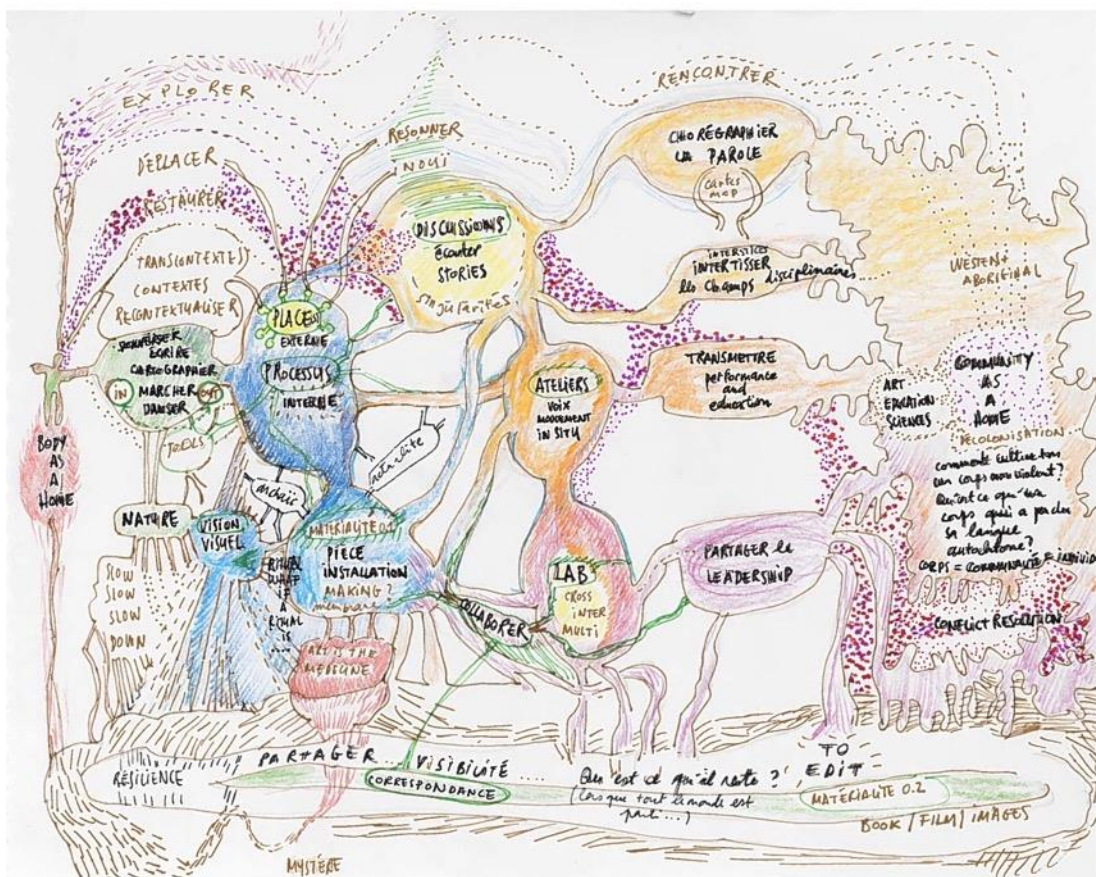


Arts Based Research Studio, *Body as a home* : Réflexion collective

2018 – Senselab, Université Concordia, Montréal, *Schizosomatique Workshop* sur
une invitation de Diego Gill et Csenge Kolozsvári :
<https://drive.google.com/file/d/1JYmshMq5TfGl0Pt37kBxpOodPv9FPGPs/view?usp=sharing>

ANNEXE H

CARTES « VISION INSPIRÉE »



Carte_Vision_Inspirée_02, Arts Based Research Studio, amiskwacîsâskahikan/Edmonton, Février 2016.

Lien video :

<https://drive.google.com/file/d/0B97sFax0M42zMGlzWS12VmpNV0E/view?usp=sharing>

Carte Vision Inspirée 01, Arts Based Research Studio, amiskwacîsâskahikan/Edmonton, Janvier 2016.

BIBLIOGRAPHIE

Références principales

Despret, V. (2015). *Au bonheur des morts*. Paris : La Découverte.

Hay, D. (2000). *My body, the Buddhist*. Hanover : Wesleyan University Press.

Meyer, M. A. (2001). Our Own Liberation: Reflections on Hawaiian Epistemology. *The Contemporary Pacific*, 13(1), p.124-148. Récupéré de <https://doi.org/10.1353/cp.2001.0024>

Meyer, M. A. (2008). Indigenous and Authentic: Hawaiian Epistemology and the Triangulation of Meaning. Dans N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, et L. T. Smith (dir.), *Handbook of critical and indigenous methodologies* (p. 217-232). Los Angeles : SAGE.

Meyer, M. A. (2013). The Context within: My Journey into Research. Dans D. M. Mertens, F. Cram, et B. Chilisa (dir.), *Indigenous pathways into social research: voices of a new generation* (p. 249-260). Walnut Creek, Calif : Left Coast Press.

Meyer, M. A. (2017, 31 janvier). *Holistic Theory of Knowledge : Indigenous Common Sense*, [Conférence]. Université d'Alberta.

Ingold, T. (2006). *Rethinking the animate, re-animating thought*, 71(1), 9–20. doi: [10.1080/00141840600603111](https://doi.org/10.1080/00141840600603111)

Ingold, T. (2011). *Une brève histoire des lignes* (Renaut S., trad.). Bruxelles : Zones Sensibles Editions. (Original publié en 2007).

Ingold, T. (2013). *Marcher avec les dragons* (Madelin P., trad.). Bruxelles : Zones sensibles.

Ingold, T. (2014, 13 mars). L'anthropologie entre les lignes [Entretien avec Auray N. et Bulle S. Récupéré de <http://www.laviedesidees.fr/L-anthropologie-entre-les-lignes.html>

- Ingold, T. (2016). Une anthropologie philosophique vivante : entretien avec le professeur Tim Ingold (Université d'Aberdeen) [Entretien avec Laplante J.]. *Anthropologie et Sociétés*, 40(3), 217-233. doi: [10.7202/1038641ar](https://doi.org/10.7202/1038641ar)
- Ingold, T. (2017). Prêter attention au commun qui vient. *Multitudes*, (68), 157-169. doi: [10.3917/mult.068.0157](https://doi.org/10.3917/mult.068.0157)
- Laval-Jeantet, M. (2006). *De l'immersion à la vision expérience ethnographique et révélation poétique* (thèse de doctorat inédite). Université Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Laval-Jeantet, M. (2008). De la vision à l'objet actif. Dans R. Conte (dir.), *Du sacré dans l'art actuel?* Paris : Klincksieck.
- Laval-Jeantet, (2009a). Art Orienté Objet : vers une nouvelle alchimie de l'art et du vivant. [Entretien avec Pique, P.]. *ETC*, (88), 28-31.
- Laval-Jeantet, M. et Mangin, B. (2009b). Art Orienté Objet : « J'ai ressenti dans mon corps la nature très vive du cheval » [Entretien avec Thomas C.]. Récupéré de <https://www.poptronics.fr/art-orienté-objet-j'ai-ressenti>
- Laval-Jeantet, M. (2011). De l'incorporation du sens. *Cahiers de recherche sociologique*, (50), 5-32. doi: [10.7202/1005975ar](https://doi.org/10.7202/1005975ar)
- Monk, M. (2014). *Conversations with Meredith Monk* (1^{re} édition) [Entretien avec Marranca, B.]. New York, NY : PAJ Publications.
- Rolnik, S. (2004). L'altérité à ciel ouvert. *Multitudes*, no 15(1), p. 25-37. Récupéré de <https://www.cairn-info.proxy.bibliotheques.ugam.ca/revue-multitudes-2004-1-page-25.htm>
- Rolnik, S. (2007). La mémoire du corps contamine le musée. *Multitudes*, 28(1), 71-81. doi: [10.3917/mult.028.0071](https://doi.org/10.3917/mult.028.0071)
- Rolnik, S. (2009). Policies of the hybrid-flexible fluid. To avoid false problems. *Nómadas*, (31), 157-164. Récupéré de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0121-75502009000200011&lng=en&nrm=iso&tlng=en
- Rolnik S. (2012a, 18 juin). *Suely Rolnik / au delà de l'inconscient colonial* [Conférence]. Conférence présentée au Centre d'Art Contemporain WIELS, Bruxelles. Récupéré de <https://vimeo.com/45195712>
- Rolnik, S. (2012b). Entretien avec Suely Rolnik [Entretien avec Lacey J.]. Récupéré de <http://www.leslaboratoires.org/article/entretien-avec-suely-rolnik>

- Rolnik, S. (2012c). Archivomanie. *Rue Descartes*, 76(4), 102-112. doi: [10.3917/rdes.076.0102](https://doi.org/10.3917/rdes.076.0102)
- Rolnik S. (2016). *Symposium: Suely Rolnik Deconstructs the Colonial Unconscious* [Conférence]. Conférence donnée au Guggenheim Museum, New-York. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=yASMCTAHiVM>
- Rolnik, S. (2019). Savoirs-du-corps, savoirs étho-écologiques et résistances micropolitiques [Entretien avec Marie Bardet]. Dans *Écosomatiques: penser l'écologie depuis le geste* (p. 188-203). Montpellier : Deuxième Époque.
- Tufnell, M. (1993). *Body, space, image : notes towards improvisation and performance*. London : Dance Books.
- Tufnell, M. (2014). *Corps, espace, image* (Argaud É., trad.). Bruxelles : Éditions Contredanse. (Original publié en 1993).
- Tufnell, M. (2004). *A widening field : journeys in body and imagination*. Alton : Dance.
- Verdier, Y. (1980). *Façons de dire, façons de faire la laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard.

Corps et Rituel

- Bell, C. M. (2009). *Ritual theory, ritual practice*. New York, NY : Oxford University Press.
- Binder, W., Schinko, S. et Le Maître, F. (2011). Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 82-88. doi: [10.7202/1014998ar](https://doi.org/10.7202/1014998ar)
- Conte, R. (Éd.). (2008). *Du sacré dans l'art actuel?* Paris : Klincksieck.
- Dartiguenave, J.-Y. (2012). Rituel et liminarité. *Sociétés*, 115(1), 81-93. doi: [10.3917/soc.115.0081](https://doi.org/10.3917/soc.115.0081)
- Douglas, M. (2005). *Purity and danger: an analysis of concept of pollution and taboo*. London ; New York : Routledge.
- Garrabé, L. (2014). L'étude des pratiques performatives au prisme d'une anthropologie de l'esthétique. *Rhuthmos*. Repéré de <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1200>

- Gray, D. (2016a). *Liminal Thinking: Create the Change You Want by Changing the Way You Think* (1^e éd.). Plano : Two Waves Books.
- Gray, D. (2016b, 25 mars). The roots of Liminal Thinking. Dans *Medium*. Récupéré de <https://medium.com/@davegray/the-roots-of-liminal-thinking-3be4bea6fd63>
- Grimes, R. L. (2006). *Rite out of Place: Ritual, Media, and the Arts*. Oxford ; New York, NY : OUP USA.
- Grimes, R. L. (2010). *Beginnings in Ritual Studies*. Waterloo, Canada : Createspace Independent Publishing Platform.
- Lamothe, K. L. (2014). Transformation: An ecokinetic approach to the study of ritual dance. *Dance, Movement & Spiritualities*, 1(1), 57-72. doi: [10.1386/dmas.1.1.57_1](https://doi.org/10.1386/dmas.1.1.57_1)
- LaMothe, K. L. (2017). Dancing on earth. *Dance, Movement and Spiritualities*, 4(2), 137-145. doi: [10.1386/dmas.4.2.137_7](https://doi.org/10.1386/dmas.4.2.137_7)
- Le Breton, D. (2008). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Le Breton, D. (2011). *Éclats de voix : une anthropologie des voix*. Paris : Métailié.
- Mauss, M. et Weber, F. (2012). *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : Presses Universitaires de France. (Original publié en 1925).
- Piette, A. (1997). Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des « batesoniens ». *Terrain. Anthropologie et sciences humaines*, (29), 139-150. doi: [10.4000/terrain.3261](https://doi.org/10.4000/terrain.3261)
- Saillant, F. (2014). Anthropologie et performativité : transformations et connexions. *Revue Cultures-Kairós - revue d'anthropologie des pratiques corporelles et des arts vivants*. Récupéré de <https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/index.php?id=905>
- Schechner, R. (1993). *The future of ritual : writings on culture and performance*. London, NY : Routledge.
- Singh, V. (2004). *Ritual in contemporary performance: a document of the contemporary ritual series, 05/02/02-11/20/03*. Vancouver : Western Front.
- Turner, V. W. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. New York, NY : Aldine de Gruyter.

- Turner, V. W. (1986). *The anthropology of performance* (1st ed). New York, NY : PAJ Publications.
- Turner, V. (1991). Dramatic Ritual / Ritual Drama: performative and Reflexive Anthropology. Dans B. Marranca (dir.), *Interculturalism and performance: writings from PAJ* (1^{re} éd., p. 99-111). New York, NY : PAJ.
- Turner, V. W. (1990). *Le phénomène rituel ; structure et contre-structure* (1^{re} éd.). Paris : Presses universitaires de France. (Original publié en 1969).
- Van Gennep, A. (1987). *Les rites de passage*. Paris : Picard. (Original publié en 1909).
- Wulf, C. et Gabriel, N. (2013). Introduction. Rituels. Performativité et dynamique des pratiques sociales. *Hermès, La Revue*, (43), 9-20. Récupéré de www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-3-page-9.htm.

Corps et Performance

- Blaine, J. (2013). Index du performatif. *Inter*, (115), 1-36. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/70163ac>.
- Fabre, Y. (2013). S'entraîner à disparaître. Dans C. Biet (dir.), *Performance: le corps exposé* (p. 263-275). Paris : Seuil.
- Lamy, J. (2013). Documentation et Transformance. *Inter*, (115), 27-29.
- Lussac, O. (2014, 27 juin). *L'idée de « liminalité » dans la performance* [Conférence]. Communication présentée au *Colloque Théâtre, Performance et Philosophie*, Université Sorbonne-Panthéon Paris 1. Récupéré de <http://artperformance.over-blog.fr/2015/10/l-idee-de-liminalite-dans-la-performance-olivier-lussac-2014-colloque-theatre-performance-et-philosophie.html>
- Mulas, C. (2013). Chiara Mulas. Dans P. Pique et C. Sauer (dir.), *DreamTime, Art contemporain et transhistoire*, (p. 298-303). Toulouse. : Coproduction Caza d'Oro Résidences d'artistes et Les Abattoirs / Frac Midi-Pyrénées
- Schechner, R. (1988). *Performance theory* (éd. rév. et augmentée 2003). New York, NY : Routledge.

- Schechner, R. (1993). *The future of ritual : writings on culture and performance*. London : Routledge.
- Schechner, R. (2008). *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (M. Pecorari M. et Boucher M., trad.). Montreuil-sous-Bois [France] : Éditions théâtrales.
- Schechner, R. (2013). Les « points de contact » entre anthropologie et performance. *Communications* (M. Pecorari, trad.), 92(1), 125-146. doi: [10.3917/commu.092.0125](https://doi.org/10.3917/commu.092.0125)
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*. Durham : Duke University Press.
- Tourangeau, S. (2014). Qu'est-ce que la pratique de l'art performance s'invente pour vivre ? *Revue Inter : art actuel*, (116), 50-53.

Corps Autochtone

- Archibald, J.-A. (2008). *Indigenous storywork: educating the hear, mind, body, and spirit*. Vancouver : UBC Press.
- Bacon, J. (2009). *Bâtons à message Tshissinuatshitakana*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Bellerose, C. (2018). Ancestral bodies dancing snow. *Choreographic Practices*, 9(1), 81-96. doi: [10.1386/chor.9.1.81_1](https://doi.org/10.1386/chor.9.1.81_1)
- Donald, D. T. (2009). Forts, Curriculum, and Indigenous Métissage: Imagining Decolonization of Aboriginal-Canadian Relations in Educational Contexts. *First Nations Perspectives*, 2(2), p. 1-24.
- Keeney, B. (2007). *Shaking Medicine: The Healing Power of Ecstatic Movement* (1^{re} éd.). Rochester, Vt : Destiny Books.
- Keeney, B. (2010). *The Bushman Way of Tracking God: The Original Spirituality of the Kalahari People*. New York, NY : Hillsboro
- Keeney, H. et Keeney, B. (2012). Dancing n/om. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 4(1), 11-22. doi: [10.1386/jdsp.4.1.11_1](https://doi.org/10.1386/jdsp.4.1.11_1)
- Kopenawa, D. et Albert, B. (2010). *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris : Plon.

- Fontaine, N. (2019). *Shuni: ce que tu dois savoir, Julie*. Montréal, Québec : Mémoire d'encrier.
- Glowczewski Barbara. (2008). Guattari et l'anthropologie : aborigènes et territoires existentiels. *Multitudes*, (3 (n. 34)), 84-94. <https://doi.org/10.3917/mult.034.0084>
- Johnson, M. (2008). Wanting To Be Indian: When Spiritual Searching Turns Into Cultural Theft [billet de blogue]. *Finding Our Way Home*. Récupéré de <https://findingourwayhome.blog/wanting-to-be-indian/>.
- Maracle, L. (2015). *Memory Serves and Other Essays*. Edmonton, AB : NeWest Press.
- Maracle, L. (2017). *My Conversations with Canadians*. Toronto : Book*hug Press.
- Simpson, L. (2011). *Dancing on our turtle's back : stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence and a new emergence*. Winnipeg : ARP Books.
- Simpson, L. (2013). *Islands of Decolonial Love*. Winnipeg : ARP Books.
- Simpson, L. (2018). *Cartographie de l'amour décolonial* (N. Kanapé Fontaine et A. Des Rochers, trad.). Montréal : Mémoire d'encrier.
- Sioui Durand, G. (à paraître). *Actes Sauvages / Indian's Acts : Art Action Autochtone en Kanata et Kébeq, 1998-2018*.
- Sioui Durand, Y. (2016). Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amérique. *Revue Inter : art actuel*, (122), 64-72.
- Smith, J., Puckett, C. et Simon, W. (2015). *Indigenous allyship : An overview*, 1-36. Université de Waterloo. Récupéré de https://www.researchgate.net/publication/317181981_Indigenous_allyship_An_overview.
- Todd, Z. (2016). An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn : 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism : An Indigenous Feminist's Take on the Ontological Turn. *Journal of Historical Sociology*, 29(1), 4-22. doi: [10.1111/johs.12124](https://doi.org/10.1111/johs.12124)
- Tuck, E. et Yang, K. W. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1). Récupéré de <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/18630>

- Uzel, J.-P. (2016). Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale. *Revue Inter : art actuel*, (122), 26-29.
- Vera, N. (2015). *Somos Nadia* [Enregistrement]. Récupéré de <https://soundcloud.com/somosnadia/somos-nadia>
- Vowel, C. (2016). *Indigenous Writes: A Guide to First Nations, Métis, and Inuit issues in Canada*. Winnipeg, Manitoba : HighWater Press.
- Watts, V. (2013). Indigenous Place-Thought and Agency Amongst Humans and Non Humans (First Woman and Sky Woman Go On a European World Tour!). *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2(1), 20-34. Récupéré de <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/19145>

Corps et anthropologie

- Bateson, G. (1971). *La Cérémonie du naven*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bateson, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit*. Paris : Seuil.
- Bateson, G., Bateson, M. Catherine., Cler, C. et Giribone, J.-L. (1989). *La peur des anges : Vers une épistémologie du sacré*. Paris : Editions du Seuil.
- Bergson, H. (1959). *L'évolution créatrice*. Paris : PUF.
- Descola, P. (1986). *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Descola, P. (1994). *Les lances du crépuscule: Les Jivaros en Haute-Amazonie*. Paris : France Loisirs.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Citton, Y. et Walentowitz, S. (2012). Ingold - *Pour une écologie des lignes et des tissages*, (4), p. 28-39.
- Latour, B. (2015). Sur un livre d'Etienne Souriau : Les Différents modes d'existence. Dans F. Courtois-L'Heureux et A. Wiame, *Une ontologie de l'instauration* (p. 17-53). Paris : Vrin.

Molinié, M. (2014). Faire les morts féconds. *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, (62), 70-81. doi: [10.4000/terrain.15352](https://doi.org/10.4000/terrain.15352)

Corps, Territoire et Écologie

Abram, D. (1997). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World* (1^{re} éd.). New York, NY : Vintage Books.

Abram, D. (2011). *Becoming animal: an earthly cosmology* (1^{re} éd.). New York, NY : Vintage Books.

Bardet, M., Clavel, J. et Ginot, I. (2019). *Écosomatiques: penser l'écologie depuis le geste*. Montpellier : Deuxième époque.

Betasamosake Simpson, L. (2014). Land as pedagogy: Nishnaabeg intelligence and rebellious transformation. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 3(3), 1-25.

Cadena, M. de la. (2015). *Earth beings: ecologies of practice across Andean worlds*. Durham : Duke University Press.

Guillemot, M. (2014). David Abram, Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens. *Lectures*. Récupéré de <http://journals.openedition.org/lectures/13295>
com/revue-coi-03/

Larrère, C. (2010). Les éthiques environnementales. *Natures Sciences Sociétés*, 18(4), 405-413. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2010-4-page-405.htm>

Naess, A. (2008). *Écologie, communauté et style de vie* (1^{re} éd.). Paris : Éditions MF.

Naoufal, N. (2020). Le paysage comme pédagogie : Danser Sápmi. *esse arts + opinions*, 98, 60-67.

Salazar Vélez, A. (2019). *Enciclopedia de cosas vivas y muertas : el lago de Texcoco / Lake Texcoco : Encyclopedia of Things Living and Dead*. Mexico : PITZILEIN Books.

Suzuki, D. (2007). *L'équilibre sacré*. Paris : Boreal.

Coulthard G. (2015, 21 janvier). « *Land is a Relationship* »: *In conversation with Glen Coulthard on Indigenous nationhood* [En entretien avec Walia, H]. Récupéré de <http://rabble.ca/print/columnists/2015/01/land-relationship-conversation-glen-coulthard-on-indigenous-nationhood>

Corps, Danse et Technique Somatique

Conrad, E. (2007). *Life on Land: The Story of Continuum, the World-Renowned Self-Discovery and Movement Method*. Berkeley, Californie : North Atlantic Books.

Csordas, T. J. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 8(2), 135-156. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/656467>

Damian, J. (2018). Weird animisme. *Revue COI*, (03). Récupéré de <http://www.corps-objet-image>

Damian, J. (2014). *Intériorités/Sensations/Consciencess : sociologie des expérimentations somatiques du Contact Improvisation et du Body-Mind Centering* (thèse de doctorat inédite). Université de Grenoble, France. Récupéré de <http://www.theses.fr/082838631>

Dell'Ava, S. (2019, 3 mai). *Embodied Talk, Le temps étiré en performance* [Embodied Talk]. Communication présentée au *Embodied Talk, Le temps étiré en performance*, Université du Québec à Montréal.

Durning, J. et Waterhouse, E. (2013). 77 choreographic proposals: Documentation of the evolving mobilization of the term choreography. *International Journal of Performance Arts & Digital Media*, 9(1), 44-51.

Eddy, M. (2009). A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 1(1), 5-27.

Givors, M. (2017). À l'écoute des forces. Excursion anthropologique au pays des courants d'air. *Recherches en danse*, (6). doi: 10.4000/danse.1675

Hanna, T. (1986). What is Somatics? *Somatic Systems Institute*, V(4), p. 4-8. Récupéré de <https://somatics.org/library/html-wis1>

Hay, D. (1975). *Moving through the universe in bare feet ten circles dances for everybody*. Chicago : Chicago Swallow Press.

- Hay, D. (1994). *Lamb at the altar the story of a dance*. Durham, Car. du Nord : Duke University Press.
- Hayes, J. (2014). Dancing in the spirit of Sophia. Dans A. Williamson, G. Batson, S. Whatley et R. Weber (dir.), *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives* (p. 61-85). Chicago. USA : Intellect, The University of Chicago Press.
- Launière, S. (2019, 3 mai). *Embodied Talk, Le temps étiré en performance* [Embodied Talk]. Communication présentée au *Embodied Talk, Le temps étiré en performance*, Université du Québec à Montréal.
- Lee, S.-F. (2019, 5 juillet). *Looking for the Simplest Dance in a Complex World* [Conférence]. Conférence communication présentée au Performance Studies International 25, Université de Calgary.
- Milne, H. (1998). *The Heart of Listening, Volume 1: A Visionary Approach to Craniosacral Work* (1 edition). Berkeley, Calif : North Atlantic Books.
- Piña, A. et Jean-Calmettes, A. (2019a). SORTIR DU XXème siècle avec Amanda Piña. *Mouvement*, (100), 18-20.
- Piña, A. (2019b, 4 mars). Le rituel comme forme active de résistance [Ma Culture] [En entretien avec Cassagne L.]. Récupéré de <http://www.maculture.fr/entretiens/amanda-pina-jaguar-snake/>
- Shepherd, P. (2010). *New Self, New World: Recovering Our Senses in the Twenty-First Century* (Édition originale). Berkeley, Calif : North Atlantic Books.
- Shepherd, P. (2013, avril). Out Of Our Heads [SUN magazine] [En entretien avec Buchbinder A.]. Récupéré de <https://www.thesunmagazine.org/issues/448/out-of-our-heads>
- Stuart, M. (2010). États Dansés. Dans *On va où, là?* (p. 20-21). Dijon, France : Presses du réel.
- Taylor, G. (2010). Empty? A critique of the notion of ‘emptiness’ in Butoh and Body Weather training. *Theatre, Dance and Performance Training*, world. doi: [10.1080/19443920903478505](https://doi.org/10.1080/19443920903478505)

Dialogues Inter artistiques et Création

Abdallah-Pretceille, M. (2005). Pour un humanisme du divers. *VST - Vie sociale et traitements*, 87(3), 34-41. doi: [10.3917/vst.087.0034](https://doi.org/10.3917/vst.087.0034)

Morin, E. (1994). Sur l'interdisciplinarité. *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, n° 2 - Juin. Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires. Récupéré de <http://ciret.transdisciplinarity.org/bulletin/b2c2.php>

Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF.

Preciado, B. (2005). Savoirs_Vampires@War. *Multitudes*, 20(1), 147-157. doi: [10.3917/mult.020.0147](https://doi.org/10.3917/mult.020.0147)

Recherche et Création : Embodied Research (recherche incarnée) et Art Based Research

Almeida Salles, C. (2010). Réseaux de la création : construction de l'œuvre d'art. *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, (30), 207-211. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/genesis.145>

Boutet, D. (2016). La dynamique instaurative dans la recherche création (partie 3) [Billet de blogue]. *Le crachoir de FLaubert*. Repéré à <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2016/09/la-dynamique-instaurative-dans-la-recherche-creation-partie-3/>

Cools, G. (2014). *Rewriting Distance: dance dramaturgy as a somatic and creative practice: the body talking and writing* (thèse de doctorat inédite). Ghent University, Belgique. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1854/LU-5846329>

Magnat, V. (2011). Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies : New Directions in Experimental and Engaged Ethnography (English). *Anthropologica (Ottawa)*, 53(2), 213-227.

Magnat, V. (2012). Can Research Become Ceremony?: Performance Ethnography and Indigenous Epistemologies. *Canadian Theatre Review*, 151(1), 30-36. doi: [10.1353/ctr.2012.0058](https://doi.org/10.1353/ctr.2012.0058)

Magnat, V. (2014). Un savoir qui passe par le corps: transmission de la connaissance et de la mémoire culturelles dans la performance de chants traditionnels. Dans *Quand la musique prend corps* (p. 329-344). Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.

Spatz, B. (2015). *What a body can do: technique as knowledge, practice as research*. London ; New York : Routledge.

Spatz, B. (2017). Embodied Research: A Methodology. *Liminalities*, 13(2), 1-31. Récupéré de <http://login.ezproxy.library.ualberta.ca/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ibh&AN=123863628&site=eds-live&scope=site>

Approches méthodologiques autochtones

Brown, L. A. et Strega, S. (dir). (2005). *Research as resistance : critical, indigenous and anti-oppressive approaches*. Toronto : Canadian Scholars Press.

Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. et Smith, L. T. (dir). (2008). *Handbook of critical and indigenous methodologies*. Los Angeles : SAGE. Récupéré de <http://methods.sagepub.com/book/handbook-of-critical-and-indigenous-methodologies>

Denzin, N. K. et Lincoln, Y. S. (2008). Critical and Indigenous Methodologies. Dans *Handbook of critical and indigenous methodologies* (p. 323-328). Los Angeles : SAGE. Récupéré de <http://methods.sagepub.com/book/handbook-of-critical-and-indigenous-methodologies>

Herising, F. (2005). Interrupting Positions : Critical Thresholds and Queer Pro/Positions. Dans Brown, L., Strega, S. (dir.), *Research as resistance : Critical, indigenous and anti-oppressive approaches*, (p. 127-153). Toronto : Canadian Scholars Press.

Kovach, M. (2005). Emerging from the Margins: Indigenous Methodologies. Dans *Research as resistance : critical, indigenous and anti-oppressive approaches* (p. 19-39). Toronto : Canadian Scholars Press.

Miron, L. (2008). Transnational, National and Indigenous Racial Subjects: Moving from Critical Discourse to Praxis. Dans N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, et L. T. Smith (dir.), *Handbook of critical and indigenous methodologies* (p. 547-562). Los Angeles : SAGE.

- Simonds, V. W. et Christopher, S. (2013). Adapting Western Research Methods to Indigenous Ways of Knowing. *American Journal of Public Health*, 103(12), 2185-2192, doi: [10.2105/AJPH.2012.301157](https://doi.org/10.2105/AJPH.2012.301157)
- Simpson, A., et Smith, A. (Dir). (2014). *Theorizing Native studies*. Durham : Duke University Press.
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*. New York, NY : Zed Books ; University of Otago Press.
- Weber-Pillwax, C. (2001). What Is Indigenous Research? *Canadian Journal of Native Education*, 25(2), 166-174.
- Wilson, S. (2008). *Research is ceremony: indigenous research methods*. Halifax, Winnipeg : Fernwood.

Ethnographie et autoethnographie

- Elliott, D., et Culhane, D. (dir). (2017). *A different kind of ethnography: imaginative practices and creative methodologies*. Toronto, ON : University of Toronto Press.
- Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie moderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes. *Recherches Qualitatives*, 2(2), 52-78.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-110). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Kent Maynard. (2009). Rhyme and Reasons: The Epistemology of Ethnographic Poetry. *Etnofoor*, (2), 115.
- Madison, D. S. (2005a). *Critical ethnography: method, ethics, and performance*. Thousand Oaks, CA : Sage.
- Madison, D. S. (2005b). It's time to write: Writing as Performance. Dans *Critical ethnography: method, ethics, and performance* (p. 181-200). Thousand Oaks, CA : Sage.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London UK : SAGE Publications Ltd. doi: [10.4135/9781446249383](https://doi.org/10.4135/9781446249383)

Richardson, L. et St.Pierre, E. A. (2005). Writing : a method of inquiry. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 959-978). Thousand Oaks, CA : Sage.

Spry, T. (2011). Performative autoethnography, Critical embodiments and possibilities. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *The SAGE handbook of qualitative research* (5^e éd., p. 497-511). Thousand Oaks, CA : Sage Publication.

Autres références

Berger, J. (1993). *The sense of sight* (1st Vintage International ed). New York : Vintage International.

Bongiovanni, P. et Renarhd, C. (2015). Camille Renarhd, Être là où le chemin manque. *Opossum*.

Carasco, R. (1998). *Ciguri 98, La Danza du Peyotl* [Film].

Comité Invisible. (2014). *À nos Amis*. Paris : La Fabrique

Deleuze, G. (2003). *Spinoza Philosophie pratique*. Paris : les éditions de Minuit.

Denis, M.-N. (2003). Le dialecte alsacien : état des lieux. *Ethnologie française*, 33(3), 363-371. doi: [10.3917/ethn.033.0363](https://doi.org/10.3917/ethn.033.0363)

Gandhi, M. (1981). *Young India*. Ahmedabad, India : Navajivan Pub. House.

Griffin, S. (2004, 15 novembre). Can the Imagination Save Us? Dans *The Tyee*. Récupéré de <http://thetyee.ca/Citizentoolkit/2004/11/15/CanImagSaveUs/>

H, A. (2019, 11 mai). La Masterclasse d'Arthur H, dandy pop de la chanson française [Émission de Radio]. *Les Masterclasses de France Culture*.

Lorca, F. G. (2019). *Yerma* (A. Bensoussan, trad.). Paris : Folio. (Original publié en 1934).

Katie, B. et Mitchell, S. (2003). *Loving What Is : Four Questions That Can Change Your Life* (Reprint edition). New-York, : Three Rivers Press.

Kagge, E. (2017). *Silence: In the Age of Noise*. New York, NY : Pantheon.

Monette, P., 1956-. (2012). *Onon:ta' : une histoire naturelle du mont Royal*. Montréal : Boréal.

- Millner, J. (2013). The more global one is, the more local one desires to become. Angelica Mesiti: Being World. *Contemporary Art + Culture Broadsheet*, p.104-107.
- Miracle, M. et Jamme, F. A. (1999). *Motus*. Paris : Jacques Potte.
- Nash, C.J. (2016). *Queer methods and methodologies : intersecting queer theories and social science research*. London : Routledge.
- Mol, A. et Law, J. (1994). Regions, Networks and Fluids: Anaemia and Social Topology. *Social Studies of Science*, 24(4), 641-671. doi: [10.1177/030631279402400402](https://doi.org/10.1177/030631279402400402)
- Mondzain, M.-J. (2017). *Confiscation : Des mots, des images et du temps*. Paris : Les Liens qui Libèrent.
- Nathan, T. (2011). *La Nouvelle Interprétation des rêves*. Paris : Odile Jacob.
- Nelson, M. (2017). *Les Argonautes* (Théroux, J.M, trad.). Canada : Triptyque. (Original publié en 2015).
- Novarina, V. (2010). *Devant la parole*. Paris : P.O.L.
- Pique, P. (2016). *Art et Invisible préfigurations et perspectives du Musée de l'Invisible* (mémoire de Master 2 inédit). Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Riiedelsheimer, T. (2004). *Touch the sound : a sound journey with Evelyn Glennie* [Film].
- Roseanne Stone, A. (1992). virtual systems. Dans *Incorporations*. New York, NY : Zone Books.
- Smith, P. (2016, 17 avril). « Evitez tout ce qui pourrait faire de vous des esclaves ! » [Journal Le Monde] [En entretien avec Cojean A.]. Récupéré de https://www.lemonde.fr/culture/article/2016/04/17/patti-smith-evitez-tout-ce-qui-pourrait-faire-de-vous-des-esclaves_4903708_3246.html
- Starhawk. (2003). *Femmes, magie et politique* (Morbic, trad.). Paris : Empêcheurs de penser en rond.
- Subcomadante Marcos. (1997). *The Seven Loose Pieces of the Global Jigsaw Puzzle by Subcomadante Marcos*. Récupéré de <http://www.struggle.ws/mexico/ezln/1997/jigsaw.html>
- Solnit, R. (2006). *A Field Guide to Getting Lost*. London, ON : Penguin Books.

Tolle, E. (1999). *The Power of Now : a Guide to Spiritual Enlightenment*. Navato CA : New World Library.

Touzé, L. et Kerzero, A. (s. d.). *Autour de la table* [Site internet]. Récupéré de <http://www.loictouze.com/index.php?art=155>

Yourcenar, M. (1983). *Le temps, ce grand sculpteur*. Paris : Gallimard.

